



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Musicoterapia
**Musicoterapia para estudiantes de
cante flamenco en conservatorios:
Revisión sistemática**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Alba Guerrero Manzano
Tipo de trabajo:	REVISIÓN SISTEMÁTICA
Director/a:	Catalina Córdoba David
Fecha:	12/02/2025

*Presumes que eres la ciencia
y yo no lo entiendo así
porque si la ciencia fueras
me hubieras comprendió a mí*

Letra popular del cante flamenco interpretada por soleá

Resumen

La musicoterapia dirigida a estudiantes de música en conservatorios es muy escasa en España. A pesar de la evidencia científica que respalda los beneficios de la musicoterapia en diversos contextos, existe una notable ausencia de programas de musicoterapia dirigidos a estudiantes de música en los conservatorios españoles, lo que representa una brecha significativa en la formación musical actual. En este contexto, la reciente implementación de la especialidad de cante flamenco en las enseñanzas regladas en conservatorios de música, genera situaciones que dificultan su integración en el sistema educativo. La realización de programas de musicoterapia dirigida a los estudiantes de música en conservatorios arroja resultados positivos en cuanto a la percepción de los beneficios de los propios estudiantes. La revisión sistemática se realizó siguiendo los pasos del protocolo Prisma 2020 para la búsqueda en diez bases de datos y plataformas académicas. Se hallaron un total de dos estudios de estas características en conservatorios españoles, donde uno de ellos contó con la presencia de un estudiante de cante flamenco.

Palabras clave: musicoterapia, conservatorio, flamenco, estudiantes

Abstract

Music Therapy addressed to Music Students in conservatories is very rare in Spain. Despite the scientific evidence supporting the benefits of Music Therapy in various contexts, there is a notable absence of Music Therapy programs addressed to Music Students in Spanish conservatories, which represents a significant gap in the current musical training. In this context, the recent implementation of the specialty of Flamenco Singing in the official education in music conservatories, generates situations that difficult its integration in the educational system. The implementation of Music Therapy programs aimed at Music Students in conservatories yields positive results in terms of the perception of the benefits of the students themselves. The systematic review was carried out following the steps of the Prisma 2020 protocol for the searching of ten databases and academic platforms. A total of two such studies were found in Spanish conservatories, one of which included a Flamenco Singing student.

Keywords: music therapy, conservatory, flamenco, students

Agradecimientos:

Quisiera incluir unas palabras de reconocimiento hacia las personas que, de alguna manera, me ayudaron a realizar este trabajo.

A Manuela y Ramón porque son la razón de todo lo que llevo a cabo. A Julia, Andrés, Pepa y Manolo, mi familia.

Al flamenco, porque es un regalo inagotable.

A todas las personas que me apoyaron en la investigación, Catalina Córdoba David, los musicoterapeutas que publicaron antes que yo y el profesorado del Máster en Musicoterapia en la UNIR.

A Muriel Moreno-EsenciArt, gracias por mostrarme el camino de la salud energética y el autoconocimiento ¡por fin sé cómo se llama lo que hacemos en terapia!

Ojalá todo el mundo haga terapia alguna vez en la vida.

Índice de contenidos

1. Introducción	10
1.1. Justificación	12
1.2. Objetivos del TFM	13
2. Marco teórico	15
2.1. La música	20
2.2. La musicoterapia	19
2.3. El cante flamenco	22
2.4. Musicoterapia y cante flamenco	36
3. Metodología	39
3.1. Consideraciones previas	39
3.2. Problema de investigación	40
3.3. Selección de literatura	41
4. Resultados	50
4.1. Selección de estudios	50
4.2. Análisis estadístico y manejo de los datos	51
4.3. Evaluación de riesgo de sesgo	55
4.4. Discusión crítica de los resultados	55
5. Conclusiones	58
6. Limitaciones y Prospectiva	59
7. Información adicional	62
8. Referencias	62
9. Anexos	73

Índice de figuras

1. Figura 1

Evolución de la implementación de la especialidad de Cante flamenco en los conservatorios españoles entre 2004 y 2024. Fuente: elaboración propia. 32

2. Figura 2

Ciudades españolas con conservatorios que ofertan la especialidad de cante flamenco en 2024. Fuente: elaboración propia. 33

3. Figura 3

Proceso para refinar la pregunta de investigación. Fuente: elaboración propia. 40

4. Figura 4

Diagrama de flujo. Fuente: elaboración propia a partir de la plantilla Prisma 2020 (Page et al., 2021). 49

5. Figura 5

Porcentaje de resultados en las diferentes bases de datos y buscadores académicos. Fuente: elaboración propia. 51

6. Figura 6

Conservatorios con la especialidad de cante flamenco donde se implementó un programa de musicoterapia para estudiantes. Fuente: elaboración propia. 54

Índice de tablas

1.	Tabla 1. Clasificación rítmica de los palos del flamenco. Fuente: elaboración propia a partir de la clasificación de Casto Buendía (2014).	29
2.	Tabla 2. Clasificación rítmico-armónica de los palos del flamenco. Fuente: Elaboración propia con datos de Castro (2014 y Núñez (s. f.).	29
3.	Tabla 3. Asignaturas obligatorias Enseñanzas Profesionales de Música. Fuente: elaboración propia a partir de datos de BOE (España, 2006). Anexo II, p.2879.	35
4.	Tabla 4. Asignaturas obligatorias Enseñanzas Profesionales de Música. Fuente: elaboración propia a partir de datos de BOJA (España, 2007).	35
5.	Tabla 5. Términos empleados en la investigación. Fuente: elaboración propia.	41
6.	Tabla 6. Términos utilizados en la búsqueda, no recogidos en los directorios MeSH o DeCS. Fuente: elaboración propia.	42
7.	Tabla 7. Fecha de la búsqueda más reciente. Fuente: elaboración propia.	43
8.	Tabla 8. Ecuaciones de búsqueda empleadas. Fuente: elaboración propia	42
9.	Tabla 9. Resultados de la búsqueda, paso 1. Fuente: elaboración propia.	45
10.	Tabla 10. Ecuaciones para la búsqueda en Dialnet y Biblioteca Digital UNIR. Fuente: elaboración propia	46
11.	Tabla 11. Resultados de la búsqueda, paso 2. Fuente: elaboración propia	47
12.	Tabla 12. Sección de la Tabla 8. Fuente: elaboración propia	48
13.	Tabla 13. Resultados por ecuación de búsqueda y duplicados. Fuente: elaboración propia.	50

1. Introducción

Esta investigación muestra los resultados de la revisión sistemática sobre la aplicación de la musicoterapia en estudiantes de cante flamenco de conservatorios en España.

La musicoterapia y el cante flamenco comparten un terreno común en la enseñanza reglada, ya que ambas han sido incorporadas recientemente al sistema educativo. La llegada de estas disciplinas a las universidades y conservatorios, ha provocado cambios en el enfoque pedagógico al tratarse de especialidades nuevas en el ámbito de las enseñanzas artísticas profesionales, los estudios superiores, los másteres y postgrados: “La reciente implantación del flamenco en los conservatorios ha propiciado la necesidad de crear contenidos relacionados con los aspectos musicales de esta música” (Hoces, 2016, p 15). Si bien la oferta formativa en musicoterapia en España aún se encuentra en desarrollo, con la ausencia de una carrera de grado específica, la creciente demanda profesional y el interés académico han propiciado la creación de másteres especializados. Esta evolución refleja los cambios profundos que se están produciendo en el sistema educativo y las necesidades del mercado laboral.

Tanto la musicoterapia como el cante flamenco generan un interés creciente en la investigación. En la actualidad, se llevan a cabo numerosos estudios, revisiones bibliográficas, tesis doctorales y experimentos clínicos para describir los efectos de la musicoterapia. Así mismo, se estudia el cante flamenco desde diferentes disciplinas como la sociología, antropología, musicología, flamencología, logopedia, foniatría, etc. Este panorama provoca que el potencial de expansión de ambas sea muy amplio si lo comparamos con otras disciplinas con una trayectoria más consolidada.

Pero no solamente es esto lo que las vincula, sino que ambas disciplinas pueden colaborar y complementarse una con la otra. La musicoterapia ha encontrado en el flamenco un recurso valioso incluyéndose en su praxis terapéutica. Forma parte del repertorio personal del cliente en prácticas de musicoterapia con música receptiva, se utiliza la música flamenca como elemento en programas de danza terapéutica (Nieto, 2023), así mismo interviene en programas de actividad física coadyuvante en tratamientos para drogodependientes (Buzón, 2023). Por tanto, la creciente evidencia científica respalda la integración del flamenco en las prácticas terapéuticas, posicionándose como un recurso con un gran futuro en el campo de

la musicoterapia. El flamenco, con sus ricas raíces culturales y su naturaleza expresiva, sirve como un medio único para las prácticas terapéuticas.

Por su parte, los estudiantes de cante flamenco pueden beneficiarse de la musicoterapia para gestionar los problemas asociados a su formación. En el proceso de profesionalización los cantaores y cantaoras pasan por diferentes etapas, una de ellas es la formación académica, siendo las enseñanzas artísticas musicales regladas uno de los destinos que experimenta un mayor crecimiento.

A tenor de lo descrito anteriormente, la relación entre la musicoterapia y el cante flamenco cuenta con un potencial terapéutico relevante, especialmente en la expresión emocional y el manejo de la ansiedad. En este contexto cabe preguntarse si existen datos acerca de los estudiantes de cante flamenco en conservatorios y el número de individuos que ha podido padecer problemas de ansiedad durante los estudios artísticos de música.

La pregunta principal o el problema de investigación del presente trabajo es la siguiente: ¿Existen publicaciones que describan los efectos de la musicoterapia en estudiantes de cante flamenco en conservatorios españoles? Si es así ¿qué beneficios específicos se han documentado? Para resolver la pregunta principal, debemos investigar previamente sobre dos cuestiones: a) ¿Se han realizado proyectos de musicoterapia en conservatorios donde hay alumnado de cante flamenco? y b) ¿Ha participado el alumnado de cante en los programas de musicoterapia que se han realizado en los conservatorios?

Uno de los problemas principales de los estudiantes de música en conservatorios es la ansiedad escénica (AE), en particular la Ansiedad Escénica en Músicos (AEM). Sobre esta materia ahondaremos en el marco teórico de este trabajo analizando su presencia en la población que nos atañe, específicamente en el apartado sobre La situación emocional y la salud mental del alumnado de música.

Nuestra investigación, por tanto, se basó en la revisión bibliográfica de las publicaciones acerca de cómo la musicoterapia puede ayudar a los estudiantes de flamenco en las enseñanzas artísticas musicales en su proceso de aprendizaje, qué beneficios se han

documentado y qué aspectos son susceptibles de mejora gracias a la musicoterapia. Entre ellos encontramos la autoestima, la mejora en la comunicación, el autoconocimiento y la Ansiedad Escénica en Músicos.

La metodología de investigación siguió el modelo PICO¹ para la elaboración de las preguntas de investigación, así como el protocolo PRISMA 2020 (Page *et al.*, 2021) para mantener la rigurosidad y transparencia en el proceso, así como su reproducibilidad.

1.1. Justificación

El tema que nos ocupa, la musicoterapia aplicada a estudiantes de cante flamenco en conservatorios de España, resulta pertinente para ser investigado debido a la escasa literatura disponible al respecto y a la ausencia, hasta donde se conoce, de una revisión previa sobre esta materia. Realizar una revisión de las investigaciones publicadas es una de las estrategias propuestas tras el análisis DAFO sobre la musicoterapia en España (Sabbatella *et. al.*, 2018). Por tanto, la realización de este estudio encuentra aquí las bases que lo justifican.

En el ámbito de las enseñanzas musicales, observamos la influencia positiva de la musicoterapia en estudiantes para ayudar a superar la Ansiedad Escénica (AE). Este tipo de ansiedad es la causa del 20% del abandono del alumnado en el conservatorio (Lupiáñez Castillo, M., & Ortega, R. H., 2016). En el ámbito artístico y musical, la musicoterapia facilita a los clientes el acceso a la creatividad y espontaneidad, mejorando la autopercepción y la comunicación. En caso específico de los cantantes se han observado beneficios relativos al desarrollo personal y la autorrealización (Muñoz-Torres, 2024).

La investigación sobre la aplicación de la musicoterapia en estudiantes de cante flamenco es aún incipiente. Si bien existen estudios que demuestran la eficacia de esta intervención en la población general de estudiantes de música, la literatura específica sobre el flamenco es notablemente escasa.

¹ El *Manual Cochrane para revisiones sistemáticas de intervenciones* ([2008, p. 85-89](#)) incluye los siguientes factores a considerar al desarrollar criterios para sus elementos PICO.

Los resultados del proyecto de musicoterapia realizado en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria en Madrid, que incluyó a una estudiante de cante flamenco (Ponce de León, L., & Olmo Barros, M. J. D., 2021) describen la disminución del nivel de ansiedad, la mejoría en el grado de motivación hacia los estudios musicales, el disfrute y la interpretación musical.

Actualmente se estudia la especialidad de cante flamenco en las enseñanzas artísticas de música en doce conservatorios en el Estado español. Este número va claramente en aumento: sólo en Andalucía se ha implementado esta nueva especialidad entre 2023 y 2024 en cinco conservatorios situados en las ciudades de Granada, Jaén, Córdoba, Huelva y Almería.

Ante la carencia de datos sobre los beneficios de la musicoterapia en estudiantes de cante flamenco en conservatorios, resulta fundamental realizar una revisión exhaustiva de la literatura existente para identificar posibles líneas de investigación futuras.

El presente estudio intenta proporcionar información relevante para musicoterapeutas, tanto en ejercicio como en formación, con el fin de que puedan desarrollar propuestas y proyectos destinados a los estudiantes de música en conservatorios, especialmente los que estudian cante flamenco. Por otra parte, representa una herramienta valiosa para los equipos directivos y el profesorado de conservatorios, enriqueciendo las estrategias de intervención educativa y promoviendo la salud emocional de los estudiantes. Por último, la comunidad investigadora, tanto en la disciplina de la musicoterapia como en la del flamenco, encontrará aquí una revisión para futuras investigaciones.

1.2. Objetivos del Trabajo de Fin de Máster

El objetivo general de este trabajo es realizar una revisión bibliográfica de las publicaciones relativas a la musicoterapia y el alumnado de cante flamenco en los conservatorios profesionales de música.

Los objetivos específicos se resumen en cuatro puntos:

Recopilar y examinar información sobre los beneficios de la musicoterapia aplicada a estudiantes de música en conservatorios.

Recopilar y examinar información sobre los beneficios de la musicoterapia aplicada a estudiantes de flamenco en conservatorios.

Analizar la literatura disponible y extraer conclusiones a partir de los estudios existentes.

Valorar el impacto del estudio sobre la comunidad educativa en los conservatorios y promoviendo la reflexión acerca de la realidad de los estudiantes de cante flamenco y los posibles beneficios que la musicoterapia les puede aportar.

2. Marco teórico

La música, como fenómeno cultural universal, ha sido objeto de interés por parte de las ciencias de la salud. Numerosos estudios han documentado los efectos beneficiosos de la música en una amplia gama de variables relacionadas con el bienestar humano, desde la regulación emocional hasta la mejora de la calidad de vida (Dawn *et al.*, 2024; Dingle *et al.*, 2021; Daykin *et al.*, 2018). La evidencia científica acumulada en las últimas décadas ha puesto de manifiesto el impacto positivo de la música en la salud y el bienestar. La investigación ha mostrado la activación neuronal de numerosas partes del cerebro tanto al escuchar música como al interpretarla, así como los beneficios asociados a esta actividad neurobiológica (Soria-Urios *et al.*, 2011; Gómez, 2007).

2.1. La música

2.1.1. Elementos de la música

La definición de música es tan compleja como recurrente porque trasciende la mera consideración de un continuo de sonidos organizados en el tiempo por el ser humano.

Algunos de los elementos de la música son la melodía, el ritmo y la armonía (RAE, 2014). La melodía, como secuencia de sonidos con diferentes alturas y figuras rítmicas (Guerrero y Jiménez de Cisneros, 2019), tiene un carácter lineal. Según Davis (Davis *et al.*, 2000, p. 44) el cerebro es capaz de percibir la melodía por la organización física de las frecuencias de las diferentes notas musicales que la forman. Esto le permite al cerebro interpretar el carácter de la música, por ejemplo si suena triste, estridente o irritante.

El ritmo, como una ordenación de los sonidos en el tiempo en virtud de su duración y separación temporal (Jiménez de Cisneros, 2015) influye en nuestro cuerpo y mente proporcionando una sensación de estructura (Sears, 1968 y Gaston, 1968 citados en Davis *et al.*, 2000, p. 46). El ritmo y el tempo puede influir en el ser humano: los ritmos rápidos y enérgicos pueden aumentar la excitación y la actividad, mientras que los ritmos lentos y suaves pueden promover la relajación. Los patrones rítmicos repetidos en el tiempo estimulan las neuronas motoras en la columna vertebral y predisponen el cuerpo para el

movimiento “poniendo al sistema motor en un estado más activo de prontitud y excitabilidad” (Davis *et. al.*, 2015, p. 47). Sin embargo, según los mismos autores, no todas las personas reaccionamos de la misma manera a la música. Por otra parte, el ritmo cardíaco puede experimentar un efecto de sincronía como consecuencia de la relación entre tempo musical y frecuencia cardiaca (Del Olmo, 2009).

La armonía como conjunto de acordes (notas que suenan a la vez) funciona como acompañamiento a la melodía y tiene un carácter vertical. A diferencia de la melodía y el ritmo, la armonía está más relacionada con los procesos cognitivos y mentales (UNIR, 2024).

Las múltiples variantes de estos elementos y su aplicación en el ámbito clínico y educativo, dan como resultado una amplia gama de opciones musicales con diferentes efectos para la salud. Conocemos los aspectos terapéuticos de la música y las respuestas físicas, fisiológicas y psicológicas ampliamente expuestas en numerosas publicaciones científicas (Clark *et al.*, 2016). Todos los beneficios de la música en el ser humano descritos en la literatura son utilizados en la musicoterapia. En el ámbito hospitalario tanto el ritmo como la melodía y la armonía son pilares fundamentales para la intervención musicoterapéutica (UNIR, 2024).

Las respuestas físicas son las relativas al movimiento, la voz, la postura corporal y aquellos cambios físicos como la sudoración, el color de la piel, etc. Las respuestas fisiológicas son básicamente los cambios que se producen en la frecuencia respiratoria, frecuencia cardíaca, saturación de oxígeno en sangre y presión arterial. Las respuestas psicológicas pueden detectarse, en el ejercicio de la musicoterapia, observando la mirada atenta, el sueño, el llanto, la risa, la sonrisa y el tipo de expresión gestual emocional acompañado de sonido o no que presente la persona. Las respuestas emocionales van desde las emociones básicas: miedo, rabia, tristeza y alegría, a las más desarrolladas a lo largo de los distintos períodos evolutivos que se focalizan en el rostro y los distintos segmentos corporales (UNIR, 2024). Entre las múltiples publicaciones que encontramos acerca de las respuestas emocionales, físicas y fisiológicas de la música, señalamos los resultados del estudio *Análisis de respuestas fisiológicas, emocionales y conductuales ante el estímulo musical en una muestra de jóvenes universitarios* (Gigante, 2013) cuya investigación arroja los siguientes resultados: “En los aspectos emocionales la música doudouk influye más sobre la tristeza y la sorpresa, en tanto

que la house lo hace sobre la alegría, la aversión, el miedo y la ira”. En adición a lo anterior, encontramos que “[...]la música house favorece el movimiento, la intranquilidad, el mantenimiento de los ojos abiertos, los gestos de aprobación y de desaprobación. La música doudouk favorecería el silencio, la concentración, la quietud y el mantenimiento de los ojos cerrados”. Asimismo, respecto a los efectos de la música en las gestantes durante el proceso de parto (González y Quintana, 2008), “[...] se pudo constatar el efecto beneficioso de la música aplicada como terapia en la disminución de los valores de presión arterial y frecuencia cardíaca así como en la presencia de las manifestaciones de dolor, ansiedad y miedo en las gestantes en proceso parto”.

2.1.2. Música y sociedad

La música es un fenómeno cultural antiguo y universal. La relevancia del papel de la música en la sociedad es visible en multitud de manifestaciones de carácter social, cultural, político, familiar, etc. La música ha sido objeto de análisis por parte de numerosos autores, quienes coinciden en destacar su primordial función como forma de comunicación (Berlynem, 1971; Kreitler y Kreitler, 1972 citados en Davis *et.al.*, 2000) así como en la expresión emocional (Winner, 1982 citado Davis *et. al.*, 2000). Autores como Del Campo afirman que la música opera como un vehículo para la expresión emocional, la comunicación, la socialización, el goce estético y la diversión (Del Campo, 2011).

La música se ha interpretado a lo largo de la historia con diferentes finalidades sociales, como el entretenimiento, la comunicación con lo divino y el acompañamiento en diferentes tareas en contextos de trabajo como la agricultura (Burkholder *et. al.*, 2014). La función social de la música y del músico ha experimentado una notable evolución a lo largo de la historia. Inicialmente, la música desempeñaba un rol complementario en eventos sociales pero, con el tiempo, el músico adquiere un papel central, logrando congrega a un público que se reúne exclusivamente para apreciar la música de forma regular y en un contexto formal (Ballester, 2015).

La profesionalización del músico tiene varios hitos en la historia. Según Ballester (Ballester, 2015, p. 163) el primer entorno para aprender música está marcado por varios ambientes: el hogar en el seno familiar, el gremio y las escuelas de iglesia. Según el mismo autor “Los

primeros conservatorios en Venecia y Nápoles fueron fruto del desarrollo de estas instituciones de caridad llamadas *ospedali*, y como consecuencia de la creación de las compañías de ópera en las cortes y ciudades durante el S. XVII, y la expansión de conciertos públicos en el S. XVIII, que haría aumentar la demanda de músicos por encima de lo que la formación familiar y el aprendizaje en gremios podían atender” (Ballester, 2015, p. 164). El primer conservatorio data del siglo XIX en París, donde se creó el *Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique* en 1795 (Ballester, 2015, p. 165).

2.1.3. Las enseñanzas artísticas musicales

Es fundamental centrar la atención de este trabajo en la institución de referencia para la enseñanza musical: el conservatorio. A lo largo del siglo XIX, y a diferencia de otras naciones europeas, el Estado español no regula las enseñanzas musicales y artísticas. No cuenta con un centro oficial de carácter estatal hasta la inauguración del “Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina” en 1831 (Portal de Archivos Españoles, s. f.). Hasta la promulgación del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, el estado no regularía específicamente los conservatorios españoles situados en las distintas localidades y provincias. La aprobación de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (L.O.G.S.E), el 13 de Septiembre de 1990, incluye por primera vez las enseñanzas musicales en una ordenación general del sistema educativo, aunque como enseñanzas de régimen especial no universitario. La Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE), no supondría grandes cambios respecto a su predecesora (LOGSE), más allá de cuestiones de nomenclatura: los Grados de Música elemental, profesional y superior pasarían a denominarse Enseñanzas elementales de música, Enseñanzas artísticas profesionales y Enseñanzas artísticas superiores.

“Las enseñanzas artísticas reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, tienen por finalidad proporcionar al alumnado una formación artística de calidad, así como garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música, la danza, el arte dramático, las artes plásticas y el diseño. Son enseñanzas artísticas, entre otras, las enseñanzas profesionales de música y de danza” (España, 2006, p. 2854).

Estas enseñanzas se organizan en un grado profesional de seis cursos de duración. En la actualidad existen doscientos ocho conservatorios en España donde se imparten las enseñanzas artísticas musicales profesionales, veinticuatro conservatorios superiores y veintiún centro superior de música (Educateca, 2024), además de escuelas y academias de música y danza cuyo cómputo asciende a un total de dos mil ciento cuarenta y cinco centros donde se imparten enseñanzas de música y danza. Las enseñanzas musicales profesionales cobran una relevancia cada vez mayor, aumentando a razón de uno o dos conservatorios nuevos cada año según datos del Ministerio de Educación y Formación Profesional. Tanto el número de conservatorios, como la nueva implementación de especialidades como el cante flamenco, o instrumentos en las modalidades de música moderna y jazz como canto moderno, batería jazz, etc. va en claro aumento.

A pesar de su relevancia, la situación emocional y la salud mental del alumnado de música ha sido un tema poco explorado en la literatura. Los problemas más habituales de los estudiantes en los conservatorios son el individualismo, la competitividad, el pensamiento dicotómico, la crítica y autocrítica y el divismo (Dalia, 2008 citado en Cruz y de las Mercedes, 2022). Según Pignatelli (Pignatelli, 2015) resulta escasa la atención que se brinda al alumnado sobre la experiencia escénica. Según Ballester (Ballester, 2015, p. 178) la estructura de las enseñanzas artísticas de música en el conservatorio actúan como catalizadores de la Ansiedad Escénica en los Músicos (AEM).

“[...] las relaciones sociales (entre alumnos, entre alumno y profesor, entre profesores, entre padres y alumnos, entre padres y profesores, etc.), las reglas implícitas de actitud hacia la música y su instrucción, etc., forman un caldo de cultivo propicio para la aparición de la AEM”.

Los factores de la AEM que alcanzan un nivel más alto son la aprehensión ansiosa, la ansiedad somática proximal y la preocupación/miedo (Montiel Guirado, 2023).

Por otra parte, las familias pueden ejercer también presión sobre sus hijos e hijas, exigiendo buenos resultados en unos estudios que generalmente se compaginan con la Enseñanza Secundaria, Bachillerato o los Ciclos formativos (Ballester, 2015; Cruz y de las Mercedes, 2022).

En este contexto, consideramos que la musicoterapia puede mejorar el estado anímico de los estudiantes, contribuyendo a la mejora de su autoestima. El desarrollo de la creatividad supone uno de los pilares fundamentales para el trabajo sobre la autoestima. El concepto de "autoestima musical" es uno de los parámetros relacionados con el autoconocimiento de los músicos permitiéndoles descubrir y potenciar su creatividad (Veloza, 2016 citado en Gontijo *et al.*, 2020).

2.2. La musicoterapia

2.2.1. Beneficios de la musicoterapia

La musicoterapia en España es una disciplina que cuenta con más de cuarenta años de historia. En la década de los noventa, se realizan diversos congresos de musicoterapia organizados por diferentes asociaciones que ya están implementando en ese momento programas de musicoterapia. En 1992 se crea la primera oferta formativa en musicoterapia a través del curso de postgrado en la Universidad de Barcelona que impulsó la Dra. Serafina Poch cumpliendo con estándares de la *World Federation of Music Therapy (WFMT)* y la *European Music Therapy Confederation (EMTC)* (March, 2021). Serafina Poch fue una doctora en Filosofía y Letras y Musicoterapeuta Registrada de la *American Music Therapy Association (AMTA)*. Además, fue directora de varios másteres en las universidades de Valladolid, Ramon Llull y Barcelona-Les Heures. También fue fundadora de la Asociación Española de Musicoterapia y de la Associació Catalana de Musicoteràpia, de la que es Presidenta de Honor.

La Asociación Española de Musicoterapeutas Profesionales (AEMP) y el grupo de Asociaciones Españolas de musicoterapia afiliadas a la EMTC (AEMTA- EMTC) han contribuido activamente al desarrollo normativo de la musicoterapia en España (Sabbatella *et. al.*, 2018). En el ámbito socio-sanitario se han venido desarrollando desde entonces proyectos de musicoterapia en servicios hospitalarios como neonatología, cirugía pediátrica, unidad de diálisis, unidad infantil de enfermedades infecciosas, psiquiatría infantil, psiquiatría de adultos, neurología, unidades de rehabilitación, medicina interna, daño cerebral, oncología pediátrica y de adultos, cardiología, UCI pediátrica y de adultos, cuidados paliativos (March,

2021), incluyendo enfermedades neuromusculares, traumatismos craneales, parálisis cerebral y discapacidad intelectual (Sabbatella *et. al.*, 2018). La realización de ensayos clínicos muestra que la musicoterapia disminuye, por ejemplo, los niveles de ansiedad y de dolor en el paciente clínico politraumatizado (Contreras-Molina *et. al.*, 2021). En el área de la salud mental, según una revisión sistemática de publicaciones científicas, se observa una mejora de la función cognitiva en personas que viven con demencia, así como la calidad de vida y la depresión a largo plazo (Moreno-Morales *et al.*, 2020). Respecto a las personas con la enfermedad de Alzheimer, los resultados de esta revisión sugieren que la musicoterapia mejora los trastornos cognitivos en pacientes con esta enfermedad (Jiménez-Palomares *et al.*, 2024). Por otra parte, la musicoterapia contribuye al bienestar de los niños y niñas con cáncer ayudándoles a expresar sus emociones, aumentando el autoconocimiento, proporcionándoles una mayor autonomía y mejorando así su calidad de vida con la transformación de su estado de ánimo. No solamente se benefician los pacientes, si no también sus familias, al observar las mejoras emocionales en sus hijos tras las sesiones de musicoterapia (Rodríguez-Rodríguez *et al.*, 2023).

En el ámbito educativo, los programas de musicoterapia dirigido al alumnado con Necesidades Educativas Especiales (NEE) y Necesidades Específicas de Apoyo Educativo (NEAE) ha ido en aumento desde el año 2000, según la revisión bibliográfica publicada en 2022 (Melo Fuentes, 2022).

En el ámbito de la música, la musicoterapia ofrece a los músicos acceso a la creatividad y espontaneidad, mejorando la autopercepción y la comunicación (Gontijo *et al.*, 2023). En el caso de los y las cantantes, se han documentado beneficios relativos al desarrollo personal y la autorrealización (Muñoz-Torres, 2024).

2.2.2. Musicoterapia en las enseñanzas musicales

El ámbito de las enseñanzas musicales es el que nos interesa para esta investigación. Tenemos constancia de que existen datos sobre la influencia positiva de la musicoterapia en estudiantes para ayudar a superar la ansiedad escénica (García, 2020). Esta problemática es causa del 20% del abandono del alumnado en el conservatorio (Lupiáñez Castillo, M., & Ortega, R. H., 2016). En este contexto, la musicoterapia puede ser una buena aliada para disminuir los efectos de la ansiedad escénica en estudiantes de conservatorio. Diferentes

estudios muestran datos positivos tras la realización de programas de musicoterapia para estudiantes de música (Cantillo-Guzmán, 2024), algunos de ellos realizados en conservatorios (Ponce de León y Olmo Barros, 2021; García, 2020; López Lavache, 2013). Asimismo existen diferentes publicaciones que recogen el diseño de proyectos de musicoterapia en conservatorios donde se combinan técnicas de musicoterapia junto con técnicas cognitivo-conceptuales (López Ruiz, 2021). Sin duda, estos programas y proyectos, si bien resultan escasos, representan una fuente de inspiración para futuros programas.

2.3.El cante flamenco

El flamenco es una manifestación cultural con raíces populares que surge en Andalucía en el siglo XIX (Castro Buendía, 2014; Gamboa, 2005). Ha trascendido las fronteras atesorando un éxito mundial que lo ha colocado en la primera línea de visibilidad. Se trata de un género que cuenta con adeptos, seguidores y fans en todo el mundo. El flamenco, al integrar las disciplinas de música y danza, cuenta con un gran número de personas aficionadas en todo el mundo que se conocen como “los aficionaos”.

Los tres elementos artísticos principales del flamenco son el toque de la guitarra, el cante y el baile flamenco, acompañados de las palmas. A estos elementos se incorpora el cajón en el siglo XX, además de toda clase de instrumentos como piano, batería, bajo eléctrico, saxo, flauta, contrabajo, sintetizadores, percusiones, violín, armónica, etc. (Gamboa, 2005). La industria del flamenco constituye uno de los principales motores económicos en diferentes sectores como el turismo, la educación, la cultura y la moda (Calado, 2007). Fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2010. Esta designación implica un compromiso por preservar y promover el flamenco, garantizando su transmisión a las futuras generaciones. En la actualidad, se está elaborando en Andalucía el Plan Estratégico General del Flamenco en Andalucía PEGFA, con la colaboración del sector de la educación, la investigación, las peñas flamencas, el sector artístico, los tablaos y la industria de la moda flamenca acogido en la Ley 4/2023, de 18 de abril, Andaluza del Flamenco (España, 2023).

La música flamenca cuenta con más de sesenta palos o estilos, cada uno de ellos con diferentes variantes regionales, locales y personales (Núñez, s.f.). Respecto a su clasificación, existen diferentes criterios, basados en el ritmo y la armonía como veremos en el apartado relativo a las características musicales del flamenco.

2.3.1. Breve historia del cante flamenco

El estudio histórico del flamenco se ha ordenado en diferentes períodos donde la flamencología ubica los principales hitos e intérpretes para explicar su origen y evolución. La flamencología, como disciplina que estudia el flamenco en diferentes entornos académicos reglados de grado superior y máster, se ha consolidado como una especialidad con titulación propia. Actualmente incluye el análisis de la historia y la sociología, así como los aspectos musicales más relevantes del flamenco (Escuela Superior de Música de Cataluña, 2024; Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco, 2023). Esta disciplina cuenta con una amplia producción literaria que arroja abundante información sobre el origen del flamenco. Podemos consultar, entre otros, los trabajos de Gamboa (2005), Steingress (1993), Steingress (2006), Lavour (1976), Castro Buendía (2014) y Del Campo y Cáceres (2013) que aportan datos sobre los procesos sociales, políticos y culturales que influyeron en la conformación del flamenco. El origen del flamenco puede estar rodeado de un halo de misterio debido a la existencia de ideas y teorías con diferentes sesgos ideológicos. La publicación del libro *Mundo y formas del flamenco* (Molina y Mairena, 1963) y de la serie documental *Rito y geografía del cante flamenco* emitida por RTVE entre 1971 y 1973 (Gómez, 1971) contribuyeron a crear en el imaginario colectivo una idea teñida de intereses personales y políticos (Washabaugh, 2005) en torno a un origen racial del flamenco. La flamencología actual desmiente algunas de las teorías previas gracias al estudio documentado de los hechos históricos, sociales y culturales. Geográficamente situamos el origen del flamenco principalmente en Andalucía, aunque también en otras regiones como Murcia y Extremadura (Castro Buendía, 2014, p. 17).

A modo de síntesis, podemos trazar una línea del tiempo con las diferentes etapas del flamenco.

Existe una etapa previa a la eclosión del flamenco, que la flamencología denomina “etapa preflamenca” entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX. Diferentes autores como Cruces (2012), Steingress (1993) y Castro Buendía (2014) coinciden en fechar así el período que abarca esta etapa. En ella tienen lugar escenas populares como los “bailes de candil” en patios vecinales (Núñez, 2008, p 326), así como la actividad en las academias de baile que suponen el germen de la profesionalización del baile flamenco. En este contexto, el cante se va desvinculando progresivamente del baile, perdiendo el carácter folclórico en aras de un género que inicia aquí también su profesionalización.

Las primeras noticias acerca de la existencia del flamenco surgen a partir de la época del Romanticismo en el siglo XIX. Será en Madrid donde aparezca la primera descripción de un “cantante flamenco” en 1847, especializado en el “género gitano” (Rodríguez, 2009). Se trata de la etapa donde el género se prodiga en cafés y teatros. No debemos olvidar que durante el Romanticismo se profesa un gusto por lo popular, lo arabesco, lo gitano y lo negro. En general lo exótico representa una fuente de interés para los viajeros románticos quienes emprenden la búsqueda de experiencias en contacto con la cultura popular andaluza. Es en este contexto donde el flamenco les brinda una oportunidad única para disfrutar de un arte popular, agitanado y visceral (Lavaur, 1976).

Uno de los primeros cantaores y divulgadores del cante flamenco por su carácter empresarial es el gran cantaor Silverio Franconetti (Sevilla 1831-?). Fundó varios cafés cantantes, locales que suponen un escenario fundamental para la cristalización de los palos flamencos que perduran hasta la actualidad (Cruces, 2012; Castro Buendía, 2014).

La etapa de los cafés cantantes (1850-1920) o la “Edad de Oro” del flamenco (Cruces, 2012) se caracteriza por la profusión de cafés creados a imagen y semejanza de los cafés parisinos. Son lugares fundamentales para la profesionalización de los artistas y para el establecimiento de palos del flamenco como cañas, polos, soleares, alegrías, tangos, seguiriyas, malagueñas y fandangos. Es la época, entre otros, de Antonio Chacón, Manuel Torre y una joven Niña de Los Peines.

La década de 1920 y principios de los años treinta presenciaron una transformación radical en los circuitos flamencos. La crisis de los cafés cantantes, que habían sido los epicentros del flamenco durante décadas, propició la emergencia de nuevos espacios escénicos, más

heterogéneos y populares, que se adaptaron a las demandas de un público cada vez más amplio (Cruces, 2012; Gamboa, 2005). El flamenco se convierte en un gran negocio empresarial llamado la Ópera Flamenca. Es la época de compañías como la de Pepe Marchena y la Niña de los Peines (Gamboa, 2005). En 1922 tiene lugar el Concurso de cante Jondo en Granada cuyos principales promotores fueron Manuel de Falla y Federico García Lorca. Tras la Guerra Civil, el flamenco es instrumentalizado por el régimen fascista del dictador Francisco Franco, que encuentra en él un medio de control y difusión de ideologías reaccionarias en espectáculos folclóricos pretendidamente populares (Washabaugh, 2005). Es el éxito clamoroso de canciones aflamencadas con acompañamiento de orquesta en las que triunfa Juanito Valderrama, Antonio Molina, Lola Flores y Manolo Caracol en la denominada “etapa teatral” (Cruces, 2012).

Posteriormente, encontramos la etapa de “Revalorización” o “Neoclasicismo” (Cruces, 2012; Gamboa, 2005) entre la década de 1950 hasta el fin del franquismo. El cantaor sevillano Antonio Mairena y el escritor cordobés Ricardo Molina publican el libro *Mundo y formas del cante flamenco* en 1963 que da lugar a la actual dualidad entre el cante payo-gitano (Steingress, 1995, p 162). Es la época donde a través de diferentes medios se ensalza la aportación del pueblo gitano al flamenco rechazando la aportación no gitana a la creación del flamenco. A través del Concurso Nacional de cante Jondo 1956 en Córdoba, la creación de las Peñas Flamenca y los festivales de cante jondo, se contribuye a la difusión de estas ideas (Steingress, 1995). Es la época de La Paquera de Jerez y Fosforito, entre otros. Se crea el tablao flamenco y se graban las principales antologías de cante.

La muerte del dictador abre una nueva etapa de modernidad y fusión a partir de 1973 (Gamboa, 2005; Cruces, 2012). Es entonces cuando encontramos cambios en la instrumentación, en las letras, en las formas y en la estética. Se edita el conocido tema *Entre dos Aguas* de Paco de Lucía, mientras los músicos flamencos se encuentran con el jazz y la bossa nova. Surge el Rock andaluz. Es la época de Enrique Morente, Lole y Manuel, Manuel Gerena y El Cabrero. Más tarde, en la década de 1980 Camarón de la Isla aglutina la afición de millones de personas. Carlos Saura lleva al cine obras como *Carmen*, *Bodas de Sangre* o *El amor brujo* con el bailarín-bailaor Antonio Gades. La década de los años 90 irrumpe con el funk, reggae, hip hop y el pop y las nuevas fusiones que originan el “flamenquito” (Núñez,

s.f.). Actualmente las nuevas tecnologías, la danza contemporánea y el acercamiento a otras músicas y disciplinas artísticas han abierto las posibilidades creativas y las propuestas escénicas del flamenco con fenómenos mundiales como Rosalía.

2.3.2. Características musicales del cante flamenco

La flamencología contemporánea identifica una multiplicidad de influencias musicales que confluyen en la aparición del flamenco. La propia cultura ibérica, unida a la sucesión de pueblos y culturas que se dieron a lo largo de los siglos, propició un crisol cultural y musical que sentó las bases para el surgimiento de esta expresión artística (Cruces, 2012). El origen musical del flamenco continúa siendo objeto de estudio y debate entre los especialistas. Aunque se reconoce la influencia del folklore ibérico, la música popular andaluza, además de diversas culturas, como la árabe, la gitana, la judía y el elemento “negro” (Castro Buendía, 2014), aún quedan muchas incógnitas por resolver. El presente trabajo no tiene como objetivo agotar un tema tan complejo como los orígenes musicales del flamenco, sino más bien analizar la relación entre musicoterapia y cante flamenco.

Los elementos musicales descritos anteriormente -melodía, ritmo y armonía- (ver epígrafe 2.1.1) son fundamentales para entender la variedad y extensión del corpus de palos flamencos. Los palos son los diferentes estilos que se dan dentro del género flamenco y que se identifican a través de la combinación particular de estos tres elementos, como veremos posteriormente.

2.3.2.1. Aspectos melódicos y armónicos

Las melodías flamencas se caracterizan por el gran número de notas que contienen. Los cantes flamencos utilizan básicamente tres modos: el denominado modo frigio flamenco, el modo jónico o tonalidad Mayor y el modo eólico o tonalidad menor (Guerrero y Jiménez de Cisneros, 2019; Hurtado Torres y Hurtado Torres, 2009). Encontramos también de manera puntual el uso del modo mixolidio (Castro Buendía, 2014), así como la mezcla de los tres modos en una misma melodía que puede modular varias veces en un mismo cante. El modo frigio flamenco tiene algunas particularidades que lo diferencian del modo frigio gregoriano (Castro Buendía, 2014). Este último consta de los siguientes grados: I, IIb, IIIb, IV, V, VIb y VIIb. Sin embargo el modo frigio flamenco puede ver alterados los grados III, V y VII que se utilizan

en la versión mayor y menor indistintamente, es decir se alternan estos grados mayores y menores. De manera que las melodías en modo frigio flamenco incluyen los siguientes grados: I, IIb, III y IIIb, IV, V y Vb, VI, VII y VIIb.

La armonización de las melodías en el modo frigio flamenco sufre asimismo una variación respecto al frigio convencional. La diferencia fundamental radica en el I grado. En el modo frigio convencional se trata de un acorde menor, sin embargo en el frigio flamenco se “mayoriza”, obteniendo así un I grado mayor en vez de menor (Núñez, s. f.).

A continuación, veremos una clasificación de los palos del flamenco atendiendo a aspectos armónicos.

Los palos en modo frigio son: soleares, seguiriyas tonás, fandangos, malagueñas, granainas, cantes de Levante, peteneras, tientos, marianas, tangos de Cádiz, Jerez y Extremadura, rumbas, serranas, soleares, la caña, el polo, rondeñas, verdiales y bulerías (Castro Buendía 2014; Núñez, s. f.).

Los cantes en modo menor o eólico están contruidos sobre la escala menor natural y se acompañan en la tonalidad de La menor y de Mi menor. Los palos en modo menor son: farruca, milonga, vidalita, tanguillo, bulerías, alegrías de Córdoba, tangos de Málaga, tangos de Triana y rumbas (Castro Buendía 2014; Núñez, s. f.).

Los cantes en modo Mayor están contruidos sobre la escala del modo jónico. Se acompañan en Mi Mayor, Do Mayor y La Mayor. Los palos en modo mayor son: garrotín, tangos de Triana, colombiana, rumba, tanguillos, el grupo de las cantiñas (alegrías, caracoles, romeras, mirabrás, cantiñas), bulerías, guajira y cabales (Castro Buendía 2014; Núñez, s. f.).

Como puede comprobarse, algunos palos se repiten en las tres categorías modales, debido a la modulación antes mencionada que realizan a lo largo de la melodía.

Por último debemos considerar la riqueza en la ornamentación en las melodías vocales flamencas. Se utilizan una serie de recursos vocales, adornos y efectos que se añaden a una nota para adornarla, dándole un toque personal y emocional a la interpretación. Estos recursos característicos le confieren expresividad flamenca (Guerrero, 2018).

2.3.2.2. Aspectos rítmicos

La complejidad rítmica del flamenco es una de sus señas de identidad. Para explicar los aspectos rítmicos del flamenco, nos hemos basado en el libro Génesis musical del flamenco de Guillermo Castro Buendía (2014). Está caracterizada por una amplia gama de patrones rítmicos, desde los más libres hasta los más estructurados. En el flamenco, es habitual el uso de la polirritmia, la hemiolia, los comienzos acéfalos, anacrúsicos o téticos (Jiménez de Cisneros, 2015). Según Castro Buendía (2014), debemos diferenciar entre la flexibilidad rítmica de muchas melodías que contrasta con la rigidez rítmica del acompañamiento de guitarra, caracterizada por patrones rítmico-armónicos. Los numerosos tratados que intentan plasmar esta riqueza en el pentagrama suelen resultar, a nuestro parecer, excesivamente complejos y poco intuitivos, dificultando su lectura y comprensión. El cante flamenco, cuando se transcribe, resulta poco fiel a la realidad musical y muy farragoso de leer. La tradición oral, arraigada en el flamenco, ha generado patrones rítmicos tan variados y flexibles que resultan difíciles de capturar en una notación musical estática.

En el ámbito flamenco se utiliza el término “compás” para hacer referencia a la métrica musical (Jiménez de Cisneros, 2015, p. 315). Es un elemento tan importante en el género que supone un parámetro para la identificación de los diferentes palos. Según el tipo de compás, que puede ser binario, ternario o inexistente, encontramos palos como tangos, fandangos, soleares y seguiriyas (Castro Buendía, 2014).

Tomamos la denominación de “compás flamenco” propuesta por Castro Buendía (2014, p. 213) que atiende a una organización musical en patrones rítmico-armónicos. Castro describe la clasificación de los palos en ritmos binarios y ternarios. En el caso de los ritmos binarios tendríamos estructuras de dos compases de 2/4 ó un compás de 4/4. En el caso de ritmos ternarios tendremos una estructuración en doce pulsaciones básicas, subdivididas en semifrases de seis pulsos, por ejemplo dos compases de 6/8 ó un compás de 12/8. Este es el caso de los palos de doce tiempos cuya cuenta se realiza de la siguiente manera, siendo el primer tiempo el doce “doce, un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce...”. Esta cuenta, se dice de un modo muy particular, donde los tiempos once y doce se denominan “uno” y “dos” respectivamente. La cuenta quedaría así: “dos (doce), un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, un (once), dos (doce), un dos tres, cuatro, cinco seis...”.

Tabla 1. *Clasificación rítmica de los palos del flamenco. Fuente: elaboración propia a partir de la clasificación de Casto Buendía (2014).*

Compás flamenco ternario	Compás flamenco alterno	Compás flamenco binario	Sin compás
Fandangos, jaleos flamencos, bulerías, romances.	En razón de dos a tres (2:3): soleares, peteneras, cantiñas y guajiras.	Tangos, tientos, rumbas y zapateado.	Tonás, martinetes, debla, carcelera y saeta flamenca.
	En razón de tres a dos (3:2): seguiriyas, serranas y livianas.		

En adición a lo dicho anteriormente, cabe indicar que la clasificación de los palos del flamenco no se basa únicamente en los aspectos rítmicos. Para su clasificación, debemos cruzar este elemento con los dos elementos principales de la música que hemos descrito anteriormente: ritmo, armonía y melodía. Si bien el compás es fundamental para la clasificación de los palos, la armonía es otro de los elementos que la determinan.

En la siguiente tabla podemos observar una clasificación que tiene en cuenta tanto el ritmo como la armonía.

Tabla 2. *Clasificación rítmico-armónica de los palos del flamenco. Fuente: Elaboración propia con datos de Castro (2014 y Núñez (s. f.)*

Modo Mayor	Modo menor	Modo flamenco
-------------------	-------------------	----------------------

Ritmo libre	Tonás Milonga	Tonás Milonga Vidalita	Tonás Fandangos Malagueñas Granainas Cantes de Levante Peteneras
Ritmo binario	Garrotín Tangos de Triana Colombiana Rumba	Farruca Tangos de Málaga Tangos de Triana Rumba	Tientos Marianas Tangos de Cádiz, Jerez, Granada, Extremadura, Linares
Ritmo ternario			Fandangos de Huelva
Ciclo alterno 2:3		Bulerías Alegrías de Córdoba	Soleares Cantiñas (Alegrías, Romerías, Mirabrás, Caracoles, cantiñas personales) Bulerías Guajiras
Ciclo alterno 3:2	Cabales		Seguiriyas Serranas Livianas

Por último, debemos mencionar la melodía como el tercer elemento para la clasificación de los diferentes palos. Si hemos dicho que garrotín, tangos de Triana, colombiana y rumba

comparten las coordenadas de ritmo (binario) y tonalidad (mayor), ¿cómo podemos diferenciar un palo de otro? La respuesta se encuentra en la melodía: la línea melódica es lo que diferencia estos cuatro palos que comparten ritmo y armonía. La melodía es, así mismo, lo que diferencia un fandango de una malagueña y de una granaína, una alegría de una romera, una liviana de una serrana y de una seguiriya, etc.

Por otra parte, existen multitud de variantes locales y personales de cada palo, como por ejemplo el caso de las soleares. Existen soleares de Cádiz, Triana, Alcalá y Jerez. Si bien todas cuentan con el mismo tipo de compás de ciclo alterno 2:3 y armonía en modo frigio flamenco, el elemento determinante que las diferencia es la melodía. En el siguiente nivel de especificidad, encontramos, a su vez, en el grupo de soleares, decenas de variantes personales. Por ejemplo, las soleares de Triana cuentan con variantes melódicas personales como las de Pinea, La Andonda, Noriega, El Fillo, La Serneta, etc. Estos nombres pertenecen a los cantaores y cantaoras a los cuales se atribuye la creación de estas melodías (Gamboa, 2005; Kliman, s.f.).

2.3.3. El cante flamenco en la actualidad

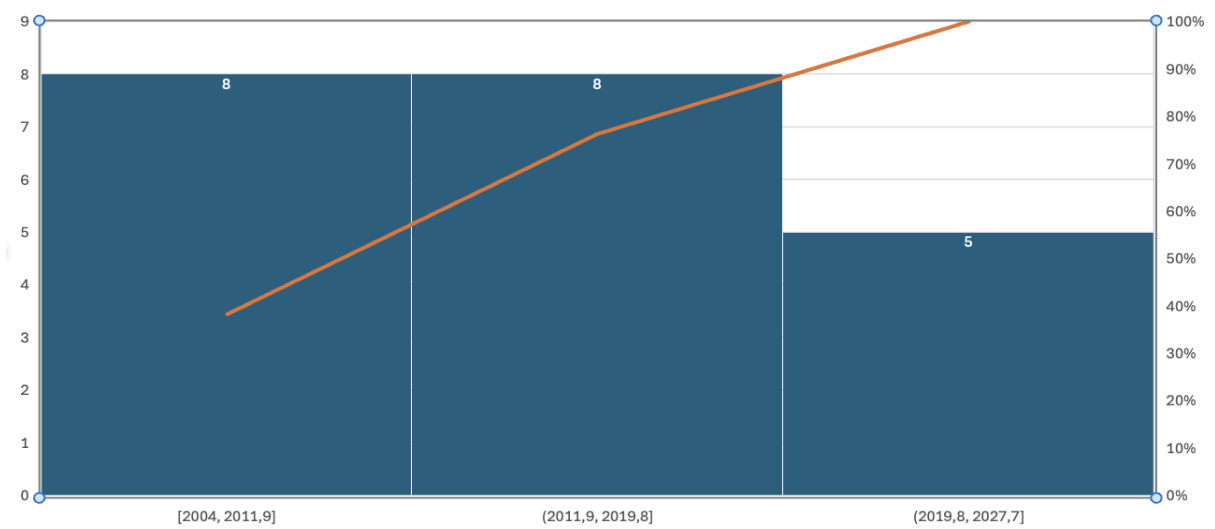
El flamenco ha trascendido los límites de la mera expresión artística. Al ser una manifestación artística profundamente arraigada en el contexto sociocultural español, el flamenco trasciende la categoría de "simple música", constituyendo un fenómeno cultural único y complejo cuyas particularidades se continúan estudiando tanto a nivel musicológico, como social. Fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2010, reconocimiento que le otorga una mayor relevancia en el panorama mundial.

El cante flamenco, como hemos mencionado anteriormente, es un género popular de transmisión oral. Como tal, se ha aprendido por observación e imitación, de manera oral e informal (Lupiáñez y Ortega, 2016; Castro Buendía, 2014). La trayectoria del cante flamenco, desde sus orígenes en el siglo XIX hasta su reconocimiento como especialidad académica reglada, ha estado marcada por una transformación de su estatus social. Ha pasado de ser música popular a ser objeto de estudio en las universidades.

Respecto a la situación en los conservatorios, el número de estudiantes de flamenco representaba un 0,2% del total en 1982 (Lupiáñez, 1982). En 2024 se observa un aumento significativo paralelamente al aumento de la oferta formativa reglada (Educateca, 2024).

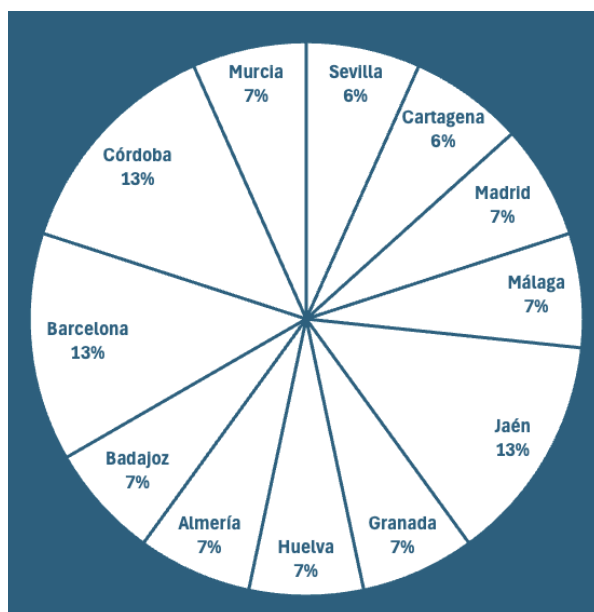
Actualmente se estudia la especialidad de cante flamenco en las Enseñanzas Artísticas Musicales en nueve conservatorios del Estado español. Los conservatorios profesionales que ofrecen la especialidad, ordenados por el año en el que se implementó la misma, son: CPM Cristóbal de Morales en Sevilla en 2016, Conservatorio de Música de Cartagena en 2016, CPM Arturo Soria en Madrid, CPM Manuel Carra en Málaga en 2022, CPM Ramón Garay en Jaén en 2023, CPM Ángel Barrios en Granada en 2023, CPM Javier Perianes en Huelva en 2024, Real CPM Julián Arcas en Almería en 2024 y CPM Juan Vázquez en Badajoz en 2024. Así mismo, se implementa la especialidad de cante flamenco en las Enseñanzas Artísticas Musicales de Grado Superior en: ESMUC Escola Superior de Música de Catalunya en Barcelona en 2004, ESEM Escuela Superior de Estudios Musicales - Taller de Músics en Barcelona en 2011, Conservatorio Superior de Música de Murcia en 2014, CSM Rafael Orozco en Córdoba en 2015, Conservatorio Superior Música Andrés de Valdelvira en Jaén en 2024. La inclusión, en primer término, de la especialidad de guitarra flamenca y, posteriormente, del cante flamenco en los conservatorios, ha acarreado una serie de problemas de índole académico debido a la necesidad de adaptar los currículos (Hoces, 1989). A causa de su origen como música tradicional, su encaje pedagógico en el entorno de la enseñanza formal académica es complejo.

Figura 1. *Evolución de la implementación de la especialidad de Cante flamenco en los conservatorios españoles entre 2004 y 2024. Fuente: elaboración propia.*



El flamenco se da en un entorno social muy diferente al del conservatorio (Lupiáñez y Hoces, 2017). Durante más de un siglo, el cante se ha aprendido en situaciones de la vida diaria, fiestas populares o familiares, ensayos y entornos profesionales, Peñas flamencas, etc. (Gil, 2014; Castro Buendía, 2014; Hurtado y Hurtado, 2009). El cambio de paradigma en el aprendizaje y la enseñanza del cante flamenco, origina problemas de adaptación del alumnado al sistema académico reglado. Es común que el estudiante de cante flamenco inicie sus estudios musicales de manera formal en una etapa más avanzada de su vida. Con frecuencia, son personas que han pasado un largo período sin dedicarle tiempo al estudio, lo que les genera una preocupación añadida. Asimismo, el perfil del alumnado de flamenco presenta características distintivas respecto al del estudiante típico de conservatorio profesional. Mientras el primero suele ser un adulto, con frecuencia ya inmerso en el mundo laboral, el segundo es predominantemente adolescente y combina sus estudios musicales con la educación secundaria.

Figura 2. Ciudades españolas con conservatorios que ofertan la especialidad de cante flamenco en 2024. Fuente: elaboración propia.



La especialidad de cante flamenco se crea con el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas

profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*. Este documento contempla, como novedad la adquisición de la técnica vocal del canto. Dicha normativa (España, 2006, pág. 2870) refleja los siguientes objetivos relativos al Instrumento cante flamenco:

- b) Dominar la voz flamenca, demostrando un control suficiente del aire mediante la respiración diafragmática, que posibilite una correcta emisión, afinación, articulación y colocación de la voz.
- c) Conocer las características y posibilidades de la voz flamenca (extensión, colocación, timbre, flexibilidad, cualidades expresivas, etc.).
- d) Conocer las características y posibilidades de la propia voz y saber utilizarlas correctamente en la interpretación flamenca.

Estos objetivos, centrados en la técnica vocal, el autoconocimiento y la propiocepción, representan un cambio paradigmático en la enseñanza del cante flamenco. Hasta ese momento, la metodología didáctica se basaba predominantemente en la imitación, donde el estudiante intentaba reproducir el sonido del maestro sin una guía clara para comprender e interiorizar los mecanismos vocales. Esta limitación se debía, en gran medida, a la escasez de conocimientos sobre técnica vocal específica del flamenco por parte del profesorado y a la ausencia de metodologías pedagógicas específicas para el cante flamenco.

Si bien se observa una mejora en este sentido en las Guías docentes de las asignaturas de cante flamenco y técnicas de la voz flamenca (CPM Cristóbal de Morales, 2024; Conservatorio de Música de Cartagena, 2024, CSM Rafael Orozco, 2024) persiste la desatención a las necesidades específicas del alumnado de cante flamenco, cuyos estudiantes siguen enfrentando obstáculos significativos en su formación. Las personas que cantan flamenco están más expuestas a factores de riesgo vocal que los cantantes de canto clásico, convirtiéndolos en sujetos más propensos a sufrir fatiga vocal, deshidratación de las mucosas, fonotraumas y rigidez muscular (García y López, 2017).

En el contexto de los estudios reglados de flamenco, la inclusión de asignaturas relativas al Lenguaje musical plantea una situación de desventaja para el alumnado de cante flamenco

en comparación con otras especialidades. Esta disparidad se debe a la inexistencia de Enseñanzas Elementales en cante flamenco.

Tabla 3. *Asignaturas obligatorias Enseñanzas Profesionales de Música. Fuente: elaboración propia a partir de datos de BOE (España, 2006). Anexo II, p.2879*

Asignaturas obligatorias	Nº de cursos	Total horas
Instrumento	6	180
Lenguaje musical	2	120
Armonía	2	120
Coro /Conjunto	6	300

En el caso de las Enseñanzas Artísticas de Música en la Comunidad Autónoma de Andalucía, las asignaturas obligatorias que debe cursar el alumnado de la especialidad de cante flamenco abordan materias que nunca se han tratado académicamente con anterioridad.

Tabla 4. *Asignaturas obligatorias Enseñanzas Profesionales de Música. Fuente: elaboración propia a partir de datos de BOJA (España, 2007). Anexo I, p.19*

Asignaturas obligatorias	Asignaturas opcionales según modalidad e itinerario
Conjunto Instrumental Flamenco	Acústica y Organología
Coro	Composición
Estilos y Formas Musicales	Estilos y formas musicales
Fundamentos de la Guitarra de	Etnomusicología
Acompañamiento Historia del Flamenco	Fundamentos de Composición
Métrica Flamenca	Informática Musical
Técnica de la Voz Flamenca	Literatura e Interpretación del Instrumento
	Principal Recursos escénicos
	Pedagogía Musical

2.4. Musicoterapia y cante flamenco

2.4.1. El intérprete flamenco y la ansiedad escénica

La ansiedad escénica, un fenómeno psicológico que afecta a diversas áreas, presenta una manifestación particular en el ámbito musical, conocida como ansiedad escénica musical (AEM). La AEM se define como “un constructo subjetivo creado inconscientemente por el músico y que provoca una reacción desproporcionada ante el estímulo presentado, en este caso, el escenario, en cualquiera de sus acepciones” (Zarza-Alzugaray, 2016 citado en Montiel-Guirado y Clares-Clares, 2023). Este tipo de ansiedad se manifiesta de tres formas: ansiedad o respuesta cognitiva, ansiedad somática o respuesta fisiológica y por último, ansiedad conductual o respuesta comportamental (García, 2020; Lupiáñez y Ortega, 2016). Los factores de la AEM que alcanzan un nivel más alto son la aprehensión ansiosa, la ansiedad somática proximal y la preocupación/miedo (Montiel-Guirado y Clares-Clares, 2023). Esta forma de ansiedad puede provocar baja autoestima (García, 2020), problemas de salud, incluso el abandono de la actividad profesional.

Se trata de un problema presente en la población de estudiantes en conservatorios superiores de música constatándose un 39% de los casos estudiados (Zarza *et al.*, 2016). En los conservatorios de la Región de Murcia se observan resultados de AEM altos, en torno al 15,1% de los participantes adultos y el 18,8% de los adolescentes (Ballester, 2015). Es habitual que se manifieste en el contexto de las audiciones de carácter obligatorio para la calificación de las asignaturas prácticas. La exigencia ejercida por las propias metodologías de las enseñanzas artísticas profesionales junto con la falta de herramientas y estructuras para gestionarla, provocan problemas en el alumnado (Cruz y de las Mercedes, 2022).

La búsqueda del perfeccionismo, la falta de experiencia, el miedo al fracaso, los pensamientos negativos, la falta de preparación y la comparación con otros son causas que inducen a la ansiedad escénica en músicos. Las publicaciones sobre la ansiedad escénica en intérpretes flamencos son escasas (Castillo, 1982; Lupiáñez y Ortega, 2016; Lupiáñez y Hoces,

2017). Sin embargo, nuestra experiencia en la docencia con el alumnado de cante flamenco en conservatorios, nos ha permitido constatar que una de las causas de mayor preocupación es la alta prevalencia de problemas vocales. Esta población carece de conocimientos sobre la técnica vocal, no realiza ejercicios de calentamiento ni de entrenamiento en control muscular “Los cantaores tienden a cantar fuera de su tesitura, lo que a corto plazo, produce fono-traumatismos superficiales” (Garzón *et. al.*, 2016).

Estos trastornos pueden considerarse, en gran medida, inherentes a la práctica del cante flamenco debido a las demandas vocales específicas de este estilo musical. La falta de propiocepción al cantar provoca numerosos problemas y lesiones vocales debidos al esfuerzo continuado y las tensiones acumuladas (Garzón, 2016; Hermoso, 2015). Los principales problemas de las personas que cantan flamenco en cuanto a la técnica vocal, según detallan Miralles y Guerrero (2017) son: sensación de apretar la garganta, alineación incorrecta en la postura corporal, con una posición de la cabeza adelantada respecto al tronco, ausencia de control en la gestión del aire y falta de soporte y falta de control en el *passagio* o cambio de marcha entre las notas graves y las agudas. Estos problemas pueden causar ansiedad escénica a la hora de cantar en público “el cantaor que tiene miedo a desafinar puede no arriesgarse a última hora con un tono demasiado alto o acortar las, a veces, largas salidas de un cante por malagueñas” (Lupiáñez y Hoces, 2017).

Los resultados del estudio de Ballester (2015), titulado *Un estudio de la ansiedad escénica en los músicos de los conservatorios de la Región de Murcia*, ponen de manifiesto la necesidad de abordar la ansiedad escénica en la formación musical. El estudio reveló que el 15% de los participantes, entre ellos los estudiantes de cante flamenco, experimentaron niveles elevados de ansiedad.

2.4.2. Ansiedad Escénica en Músicos (AEM) estudiantes de flamenco y musicoterapia

La revisión bibliográfica publicada en 2016 (Lupiáñez y Hoces, 2016) concluyó que no existían investigaciones específicas sobre ansiedad escénica y flamenco. Años más tarde, en 2022 una de las autoras (Lupiáñez, 2022) publica una tesis doctoral donde incluye un capítulo sobre la ansiedad escénica de guitarristas flamencos y no flamencos. Los resultados muestran la inexistencia de diferencias entre ellos, por tanto, aunque no se menciona a los guitarristas

flamencos como grupo específico, contamos con resultados sobre la presencia de ansiedad escénica en guitarristas flamencos.

A pesar de no contar con estudios específicos sobre ansiedad escénica en estudiantes de cante flamenco ni en cantaores profesionales, contamos con el estudio publicado tras la realización del programa de musicoterapia realizado en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria en Madrid (Ponce de León y Olmo Barros, 2021). Este programa incluyó un estudiante de cante flamenco, y representa, por tanto, nuestra principal fuente de información. El programa de musicoterapia tuvo los siguientes objetivos: conseguir un estado de mayor bienestar, incrementar su autoconocimiento, favorecer la relación con los compañeros del grupo, mejorar la capacidad de escucha, incrementar el grado de motivación hacia los estudios musicales, disfrutar en mayor medida de cualquier actividad musical, y en particular, de la interpretación musical con el instrumento principal, disminuir el nivel de ansiedad y potenciar la creatividad. La publicación recoge los siguientes beneficios (Ponce de León y Olmo Barros, 2021) “[...] un incremento del autoconocimiento, un mayor grado de motivación hacia los estudios musicales, el disfrute en mayor medida de cualquier actividad musical, y en particular, de la interpretación musical con el instrumento principal y una disminución del nivel de ansiedad”.

La musicoterapia, con su enfoque integral, ofrece un potencial terapéutico prometedor para abordar estas y otras dificultades que experimentan los estudiantes de cante flamenco.

3. Metodología

La metodología empleada para este trabajo fue la revisión sistemática² según el protocolo Prisma 2020 (Page *et. al.*, 2021) que sigue un proceso detallado para la búsqueda, clasificación y análisis de las publicaciones en torno a una temática concreta. Se consultaron diversas fuentes tanto sobre el propio sistema Prisma (Sánchez-Serrano *et. al.*, 2022), como con dos revisiones sistemáticas previas sobre musicoterapia (Martin-Torea, 2023; Prieto-Olivera, 2021).

3.1.Consideraciones previas

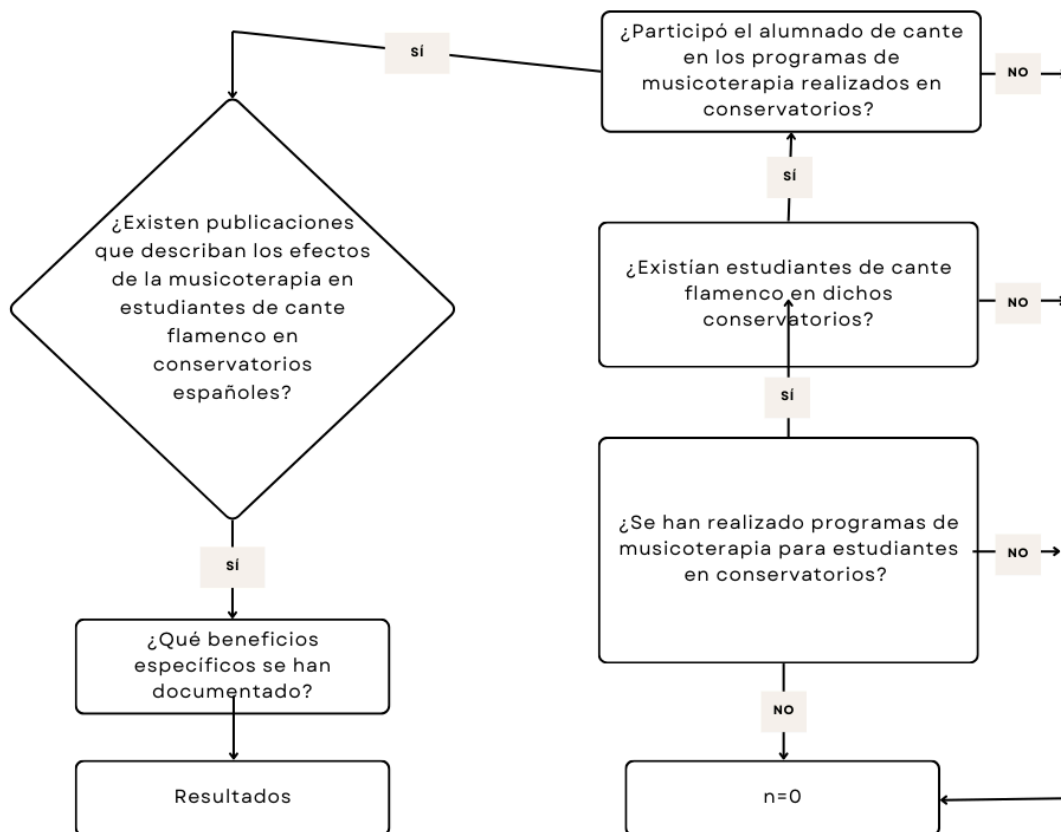
El cante flamenco es una especialidad vocal cuyos estudios reglados en conservatorio están disponibles, según el conocimiento actual, exclusivamente en España. A pesar de la existencia de escuelas y academias donde se imparten clases de cante flamenco fuera del estado español, no cuentan con la homologación ni el currículo de los estudios reglados. Por tanto, nuestra investigación se circunscribe a conservatorios en España, tanto de grado profesional como superior, bien sean entidades públicas, concertadas o privadas. Es importante señalar que la especialidad de cante flamenco en conservatorios representa un campo de estudio relativamente reciente, lo que explica su menor consolidación en comparación con disciplinas vocales más establecidas como el canto clásico o moderno. La escasez de resultados esperados en nuestra investigación estaría justificada por estas limitaciones.

² “Una revisión sistemática es un método de investigación metodológicamente riguroso que se utiliza para organizar y evaluar la literatura existente relacionada con un problema clínico” (Hanson-Abromeit y Moore, 2014).

3.2. Problema de investigación

La pregunta de investigación fue formulada siguiendo el modelo PICO, un marco conceptual ampliamente utilizado en la investigación clínica, sintetizada de la siguiente forma: ¿Existen publicaciones que describan los efectos de la musicoterapia en estudiantes de cante flamenco en conservatorios españoles? Si es así ¿qué beneficios específicos se han documentado? Para resolver la pregunta principal, fue necesario investigar previamente sobre tres cuestiones: ¿Se han realizado programas de musicoterapia para estudiantes en conservatorios? En caso afirmativo ¿existían estudiantes de cante flamenco en dichos conservatorios? Por último, ¿participó el alumnado de cante en los programas de musicoterapia realizados en conservatorios?

Figura 3. Proceso para refinar la pregunta de investigación. Fuente: elaboración propia.



3.3. Selección de literatura

Debido a la reciente implantación de los estudios reglados de cante flamenco, nos encontramos con la inexistencia de términos controlados de búsqueda que hagan referencia a esta especialidad vocal. Por tanto, se emplearon tanto términos controlados como términos no controlados.

3.3.1. Términos controlados y sinónimos

En primer lugar, se buscaron los términos médicos controlados cuyos descriptores están recogidos por la National Library of Medicine (MeSH) y en la Biblioteca Virtual en Salud (DeCS), así como los sinónimos apropiados para nuestra investigación.

Tabla 5. *Términos empleados en la investigación. Fuente: elaboración propia.*

MeSH	DeCS	Sinónimos
Music Therapy	musicoterapia	
Music Students	estudiantes	
Anxiety	ansiedad	
Performance Anxiety		ansiedad escénica
Health Benefits		beneficios para la salud, bienestar
Quality of Life	calidad de vida	

Tal y como hemos mencionado anteriormente, dado que la especialidad de cante flamenco es un campo de estudio emergente, hemos identificado la necesidad de acuñar nuevos

términos, ausentes en los directorios médicos tradicionales, para describir con precisión los fenómenos que analizamos. A continuación detallamos los términos utilizados.

Tabla 6. *Términos utilizados en la búsqueda, no recogidos en los directorios MeSH o DeCS.*

Fuente: elaboración propia.

Idioma español	Idioma inglés
cante flamenco, flamenco, género musical flamenco	flamenco singing, flamenco vocal, flamenco voice, flamenco music, flamenco music genre
conservatorio, institución musical	conservatory, conservatoire, music academy, music institution

3.3.2. Bases de datos seleccionadas para la búsqueda sistemática

Las bases de datos revisadas fueron Dialnet, Journal of Music Therapy, Journal of Voice, Journal of Medicine, Eric, la plataforma de búsqueda ProQuest, el buscador académico Google Scholar, la Biblioteca Unir y el Repositorio Digital de trabajos académicos Reunir. Elegimos estas bases de datos con el objetivo de indagar en un amplio abanico de estudios incluyendo los de carácter médico, de musicoterapia, de educación y de música. Respecto a las fechas de búsqueda, se realizaron las mismas búsquedas en diferentes fechas con el objetivo de comprobar si existían variaciones en el número de resultados, es decir, se repitió el mismo proceso de búsqueda en diferentes fechas. Los resultados registrados pertenecen a la última fecha de búsqueda.

Tabla 7. *Fecha de la búsqueda más reciente. Fuente: elaboración propia.*

Plataforma /Base de datos	Fecha
---------------------------	-------

Dialnet	27/11/24
Google Scholar	02/12/24
ProQuest	27/11/24
Journal of Music Therapy	27/11/24
Biblioteca Unir	28/11/24
Reunir Repositorio digital	28/11/24
PubMed	27/11/24
Eric	27/11/24
Journal of Medicine	28/11/24
Journal of Voice	28/11/24

3.3.3. Ecuaciones de búsqueda

El siguiente paso consistió en proceder a la combinación de los términos anteriormente descritos, creando diferentes ecuaciones de búsqueda, siendo a) la versión en idioma español y b) la versión en idioma inglés. La decisión de incluir el idioma español en nuestra búsqueda se justifica por la naturaleza del tema de investigación: el arte flamenco. Dada su génesis en España, la producción investigadora en torno a este arte tiene en dicha lengua su principal exponente.

Las ecuaciones se numeran del uno al seis y se utilizaron en la primera fase de búsqueda o fase de Identificación según Prisma 2020 (Page *et al.* 2021).

Tabla 8. *Ecuaciones de búsqueda empleadas. Fuente: elaboración propia.*

a	Idioma español	b	Idioma inglés
1a	(musicoterapia) AND (estudiantes DE conservatorio) AND (“cante flamenco”) AND (beneficios PARA la salud OR bienestar OR calidad de vida) AND (españa)	1b	(music therapy) AND (conservatory students) AND (“cante flamenco”) AND (health benefits OR well-being OR quality of life) AND (spain)
2a	(musicoterapia) AND (cante flamenco) AND (estudiantes DE conservatorio) AND (ansiedad) AND (españa)	2b	(music therapy) AND (cante flamenco) AND (conservatory students) AND (anxiety) AND (spain)
3a	(musicoterapia) AND (estudiantes DE conservatorio) AND (españa)	3b	(music therapy) AND (conservatory students) AND (spain)
4a	(musicoterapia) AND (estudiantes DE conservatorio) AND (españa) AND (cante flamenco)	4b	(music therapy) AND (conservatory students) AND (spain) AND (cante flamenco)
5a	(musicoterapia) AND (estudiantes DE conservatorio) AND (spain) AND (cante flamenco) AND (ansiedad)	5b	(music therapy) AND (conservatory students) AND (spain) AND (cante flamenco) AND (anxiety)
6a	"musicoterapia" AND ("conservatorio" OR "institución musical")	6b	"music therapy" AND ("conservatory" OR "music academy" OR "music institution")

AND ("flamenco" OR "género musical flamenco")	AND ("flamenco" OR "flamenco music genre")
AND ("proyecto" OR "intervención" OR "estudio" OR "programa")	AND ("project" OR "intervention" OR "study" OR "program")

3.3.4. Identificación de registros

La siguiente fase realizada, siempre observando el protocolo Prisma 2020 (Page *et al.*, 2021) fue la búsqueda sistemática en cada una de las bases de datos para la identificación de registros. Los datos obtenidos se volcaron en una plantilla Excel creada *ad hoc*, donde se entró la información de manera manual.

3.3.5. Cribado

El *Cochrane Handbook for Systematic Reviews of Interventions* (Higgins & Green, 2011) aconseja, para este modelo de revisión, no aplicar limitaciones en el período de tiempo, ni en el idioma, así como tampoco en el tipo de publicación. Por tanto, no se aplicaron filtros respecto a estos tres elementos.

La primera búsqueda con las seis ecuaciones iniciales en sus versiones a y b, es decir doce ecuaciones, arrojó una identificación total de n=15881 distribuidos en las diferentes bases de datos y buscadores académicos tal y como detallamos a continuación en la Tabla 9. La fase de búsqueda constó de dos pasos, debido al alto número de resultados, que superaron el número de estudios abarcables para su revisión. Cada uno de los pasos recibió el nombre de paso 1 y paso 2 respectivamente.

Tabla 9. Resultados de la búsqueda, paso 1. Fuente: elaboración propia.

Base de datos	1a	1b	2a	2b	3a	3b	4a	4b	5a	5b	6a	6b
Google Scholar	15	7	20	19	227	8390	87	59	20	31	166	107
ProQuest	2	28	2	25	14	6408	3	1	25	25	11	83
Journal of Music Therapy	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
PubMed	0	0	0	1	0	37	0	1	0	1	0	1
Eric	0	38	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Dialnet	0	*	0	0	0	0	0	0	0	0	**	** ³
Journal of Medicine	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Biblioteca UNIR	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0
ReUnir	0	0	0	0	5	16	0	0	0	0	0	0
Journal of Voice	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0

La cifra n=15881 fruto de la suma de los resultados obtenidos con las ecuaciones numeradas del uno al seis, arrojó un número inabarcable, por lo que se inició el proceso de cribado. Los resultados de la ecuación 3b, donde n= 8390 en Google Scholar y n= 6408 en ProQuest, resultaron demasiado generales. Por tanto, se excluyeron dado que habíamos obtenido resultados aptos para su evaluación en estas plataformas con la aplicación de otras ecuaciones como las numeradas 1, 2, 4, 5 y 6.

El caso de la base de datos Dialnet, una de las bases de datos más grandes y completas del mundo hispano, requirió de una nueva ecuación de búsqueda ya que ninguna de las anteriores arrojó resultados. Para Dialnet se crearon las ecuaciones 7a y 7b. Estas ecuaciones se emplearon también en la biblioteca digital UNIR con el objetivo de afinar el proceso de búsqueda.

Tabla 10. Ecuaciones para la búsqueda en Dialnet y Biblioteca Digital UNIR. Fuente: elaboración propia.

³ *"Consulta incorrecta. Compruebe que los paréntesis introducidos se abren y se cierran correctamente"

**"Su consulta no debe superar los 160 caracteres"

7a musicoterapia AND conservatorio 7b Music Therapy AND Music students AND conservatory OR conservatoire

A continuación se procedió a realizar la búsqueda con las nuevas ecuaciones 7a y 7b, con el objetivo de encontrar resultados en Dialnet y en la Biblioteca Digital Unir. Esta acción arrojó catorce y diez resultados respectivamente. Por tanto, decidimos incluir los resultados obtenidos con la ecuación 7a, mientras que, por otra parte, decidimos excluir el resultado de la ecuación 7b en la Biblioteca Digital Unir donde el número n= 32920 resultó inabarcable.

Tabla 11. Resultados de la búsqueda, paso 2. Fuente: elaboración propia.

Base de datos	1a	1b	2a	2b	3a	3b	4a	4b	5a	5b	6a	6b	7a	7b
Google Scholar	15	7	20	19	227	8390	87	59	20	31	166	107	/	/
ProQuest	2	28	2	25	14	6408	3	1	25	25	11	83	/	/
Journal of Music Therapy	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	/	/
PubMed	0	0	0	1	0	37	0	1	0	1	0	1	/	/
Eric	0	38	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	/	/
Dialnet	0	*	0	0	0	0	0	0	0	0	**	** ⁴	14	72
Journal of Medicine	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	/	/
Biblioteca UNIR	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	10	32920
ReUnir	0	0	0	0	5	16	0	0	0	0	0	0	/	/
Journal of Voice	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	/	/

Esto nos dejó un total de n=1179 cuyo proceso de revisión se realizó de la siguiente forma:

Se revisaron exhaustivamente todos los resultados que arrojaron menos de ciento setenta publicaciones. Aquellos resultados superiores a este número, se descartaron, aplicando nuevos términos de búsqueda más específicos. Es el caso de los resultados de la ecuación 3a, donde n= 227, se decidió refinar la búsqueda, dando lugar a la ecuación 4a añadiendo el término “cante flamenco” con el que se consiguió un número abarcable de n= 87.

⁴ *"Consulta incorrecta. Compruebe que los paréntesis introducidos se abren y se cierran correctamente"

**"Su consulta no debe superar los 160 caracteres"

Tabla 12. *Sección de la Tabla 8. Fuente: elaboración propia.*

3a	(musicoterapia) AND (estudiantes DE conservatorio) AND (españa)
4a	(musicoterapia) AND (estudiantes DE conservatorio) AND (españa) AND (cante flamenco)

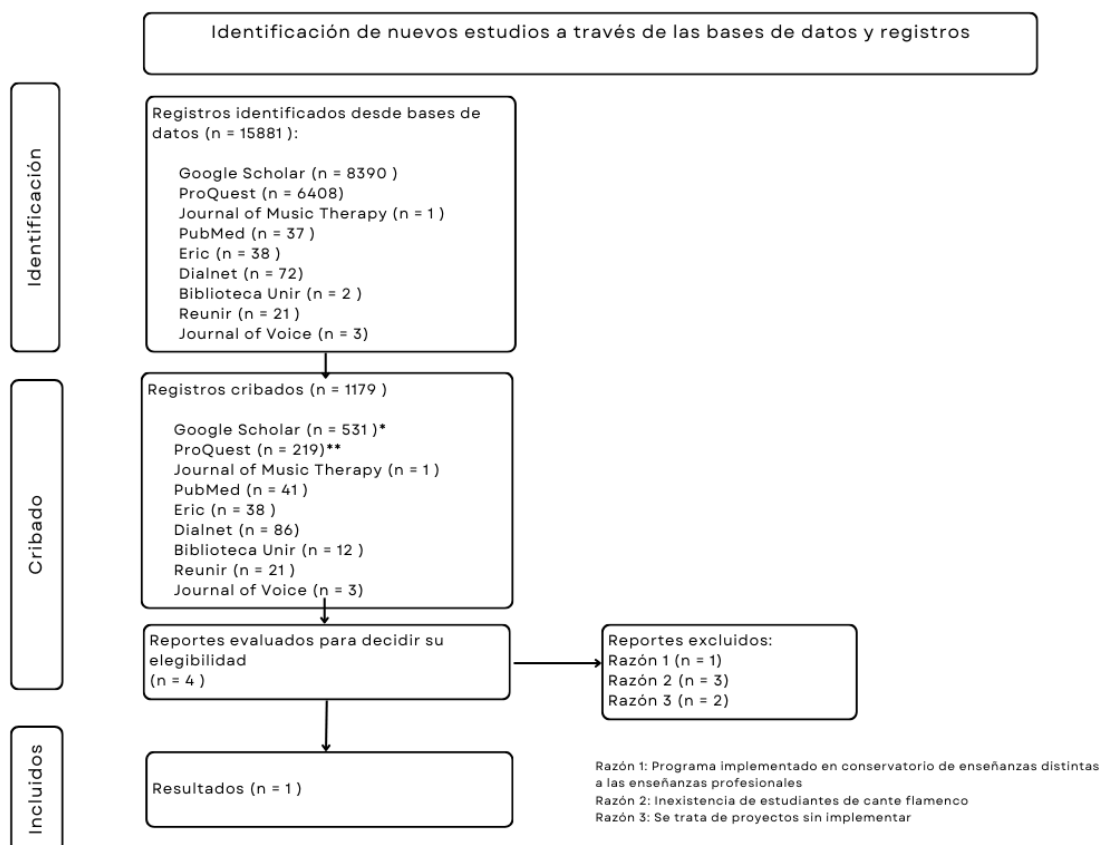
En el proceso de cribado, se descartaron numerosos resultados por no ajustarse al tema establecido basándonos en el título y el resumen. Por ejemplo, se eliminaron diccionarios de música, manuales de canto y publicaciones que trataban el flamenco como herramienta terapéutica, ya sea en musicoterapia o como complemento de otras terapias. Se excluyeron las publicaciones que abordaran etapas educativas diferentes al conservatorio. En Google Scholar se excluyeron los resultados pertenecientes a citas en otras publicaciones.

Dado el bajo número de los resultados finales obtenidos, de manera paralela, se realizaron entrevistas a los autores de los dos resultados principales. El único resultado que reunió todas las características de nuestra búsqueda, recordemos -programa de musicoterapia dirigido a estudiantes de canto flamenco música en conservatorio profesional- fue el publicado por Luis Ponce de León y M^a Jesús del Olmo Barrios (Ponce de León y Olmo Barrios, 2021). El segundo resultado que más se acercó a nuestra búsqueda -programa de musicoterapia dirigido a estudiantes de música en conservatorio superior- fue el publicado por María Victoria Rodríguez García (García, 2020), autora que también fue entrevistada telefónicamente. Sin embargo, ninguno de los tres autores entrevistados facilitó información sobre la existencia de ulteriores programas con estas características.

3.3.6. Diagrama de Flujo Prisma 2020

El proceso de búsqueda y cribado descrito anteriormente queda reflejado en el diagrama de flujo Prisma 2020.

Figura 4. Diagrama de flujo. Fuente: elaboración propia a partir de la plantilla Prisma 2020 (Page et al., 2021).



4. Resultados

Los resultados obtenidos tras el cribado para su posterior evaluación fueron cuatro, de los cuales tan sólo uno cumplió con todos los requisitos como veremos más adelante. Los numeramos I, II, III y IV para su visualización en la siguiente tabla, donde también podemos observar los duplicados.

Tabla 12. Resultados por ecuación de búsqueda y duplicados. Fuente: elaboración propia.

Base de datos	1a	1b	2a	2b	3a	3b	4a	4b	5a	5b	6a	6b	7a	7b
Google Scholar	I	0	I	I	I, III	0	I	I	I	I	I, II	I		
ProQuest	I	0	I	0	I	0	I	0	0	0	I	0		
Journal of Music Therapy	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
PubMed	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
Eric	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
Dialnet	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	I, II, III, IV	I, II, III, IV
Journal of Medicine	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
Biblioteca UNIR	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	I, III, IV	
ReUnir	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
Journal of Voice	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		

4.1. Selección de estudios

Tras el proceso de búsqueda y cribado de los resultados, se seleccionaron cuatro trabajos para su comprobación. En la Tabla 12, se pueden observar las bases de datos que alojan cada una de las cuatro publicaciones seleccionadas. Los estudios seleccionados fueron los siguientes:

I. *Diseño e implementación de un programa de musicoterapia de improvisación en un conservatorio de música. Análisis de las percepciones de los participantes.* Este trabajo fue realizado por los autores Luis Ponce de León (musicoterapeuta y profesor en la UAM) y M^a

Jesús Olmo Barros (Pedagoga Musical y Musicoterapeuta, Profesora del Dpto. Interfacultativo de Música de la UAM y Directora del programa de Musicoterapia del Hospital la Paz de Madrid y presidenta de la Fundación Musicoterapia y Salud). Fue publicado en la *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical* en 2021 (Ponce de Leon y Olmo Barros, 2021). En el proceso de la presente revisión, se accedió a la publicación de forma digital a través del enlace URI.

II. *Musicoterapia en escena: una ayuda para combatir la ansiedad escénica de los alumnos de los conservatorios de música*. Este capítulo de M^a Victoria Garcia (musicoterapeuta y actual Jefa de Estudios del Real Conservatorio de Música de Madrid) fue publicado en el libro *La educación y la formación musical en el siglo XXI: valoración, unión y diálogo entre etapas educativas* (García, 2020). No existe la versión digital del trabajo, por lo que la autora, amablemente nos envió por correo electrónico las fotografías de las páginas del libro relativas al capítulo pertinente.

III. *Comparación entre la musicoterapia y la terapia cognitivo conductual frente a la ansiedad escénica en estudiantes de conservatorio. Una propuesta de intervención*. Este artículo de Guillem Canós-Giménez (músico y profesor de música en conservatorio profesional) se encontró en la revista digital de musicoterapia UNIR *Misostenido* a través del enlace URI (Canós-Giménez, 2021).

IV. *Musicoterapia y ansiedad escénica en estudiantes de piano: propuesta de intervención*. Este artículo de Isabel López Ruiz (musicoterapeuta) se encontró en la revista digital de musicoterapia UNIR *Misostenido* a través del enlace URI (López Ruiz, 2021).

4.2. Análisis estadístico y manejo de los datos

El análisis estadístico revela un dato inicial que suscita preocupación: el bajo porcentaje de resultados que superan la revisión. De un conjunto inicial de 1179 resultados catalogados como potencialmente válidos tras la primera fase de cribado, un único resultado emergió

como definitivamente válido. Esta cifra representa un alarmante 0,082% del total de resultados sometidos a escrutinio.

La baja proporción de resultados que cumplen con los criterios de validez tras la revisión plantea interrogantes fundamentales sobre la metodología empleada en la generación de datos, la precisión de los instrumentos de medición, o la pertinencia de los criterios de inclusión y exclusión definidos en la etapa inicial del estudio. A pesar del limitado número de resultados obtenidos en la presente investigación, es fundamental subrayar que se ha seguido rigurosamente una metodología exhaustiva y sistemática para la revisión bibliográfica. La escasez de hallazgos no debe atribuirse a una deficiencia en el proceso de búsqueda y selección de información, sino que, por el contrario, se considera un reflejo fidedigno de la realidad investigada.

La baja prevalencia de estudios y publicaciones científicas que aborden la temática específica de la musicoterapia en el contexto de los estudios cante flamenco en conservatorios pone de manifiesto una laguna significativa en la literatura académica. Esta carencia de investigaciones previas no solo dificulta la comparación y contextualización de los resultados obtenidos, sino que también subraya la necesidad de profundizar en la exploración de esta área emergente de conocimiento.

Respecto a las diferentes bases de datos y revistas especializadas, un 40% arrojó resultados susceptibles de ser revisados en profundidad, es decir cuatro de diez, mientras que un 60% de las bases de datos no arrojaron ningún resultado válido para la investigación.

Respecto a la relación entre los criterios y ecuaciones de búsquedas y los resultados obtenidos, se observó que la versión en idioma español fue la más efectiva, arrojando la mayoría de resultados. Además, todas las ecuaciones arrojaron resultados en Google Scholar.

4.2.1. Clasificación de resultados

En relación a los cuatro estudios elegidos tras el cribado, cabe mencionar en qué plataforma se descubrió cada uno de ellos.

El estudio I se encontró en cuatro buscadores académicos diferentes: Google Scholar, ProQuest, Dialnet y Biblioteca Digital Unir.

El estudio II se encontró en dos buscadores académicos diferentes: Google Scholar y Dialnet.

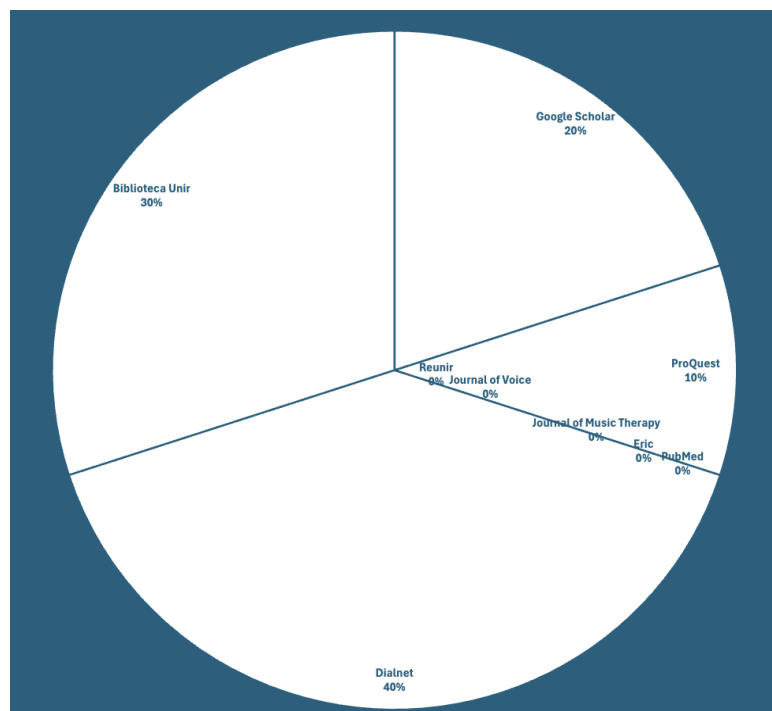
El estudio III en tres buscadores académicos diferentes: Google Scholar, Dialnet y Biblioteca Digital Unir.

El estudio IV en tres buscadores académicos diferentes: Dialnet y Biblioteca Digital Unir.

Por tanto Google Scholar, Dialnet y la Biblioteca Digital Unir fueron las plataformas que los alojaron.

Figura 5. *Porcentaje de resultados en las diferentes bases de datos y buscadores académicos.*

Fuente: elaboración propia.

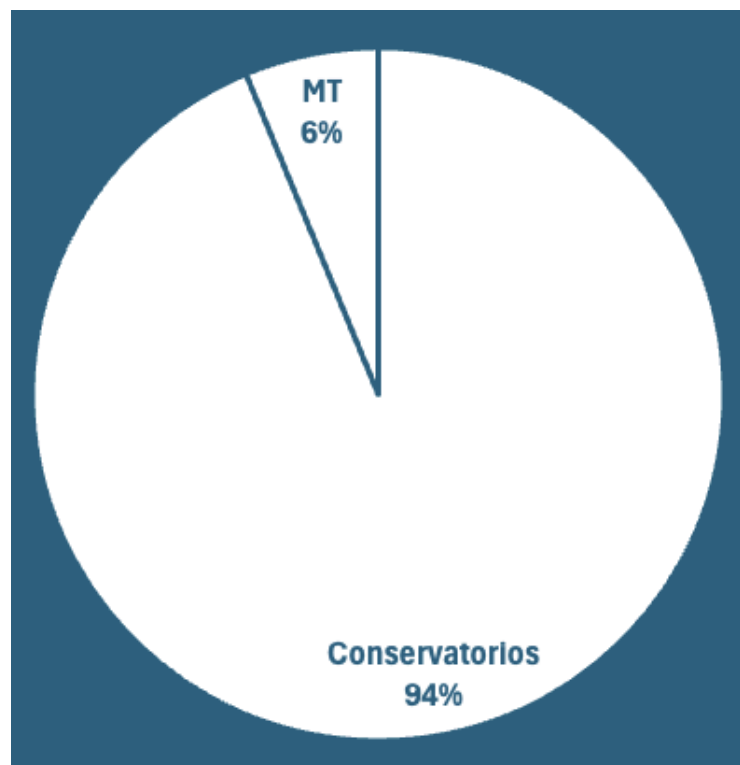


En las revistas especializadas Journal of Music Therapy y Journal of Voice no seleccionamos ninguno de los resultados obtenidos. En la revista Journal of Medicine no obtuvimos ningún resultado. En las bases de datos PubMed, en Eric y el repositorio reUnir no seleccionamos ninguno de los resultados arrojados por no cumplir con los requisitos de la investigación.

Respecto a la eficiencia de las ecuaciones de búsqueda, cabe mencionar que todas las ecuaciones excepto la 3b arrojaron los resultados I, II y II en Google Scholar. Fue necesario crear una ecuación más general, la número 7, para encontrar el nuevo resultado, el estudio IV.

Respecto a los conservatorios que ofrecen la especialidad de cante flamenco en las diferentes comunidades autónomas, tan sólo la Comunidad de Madrid mostró resultados con un programa de musicoterapia que incluyó un estudiante de cante flamenco en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria. Este resultado representa un porcentaje muy bajo entre todos los que ofrecen la especialidad de cante flamenco (ver Anexos).

Figura 6. *Conservatorios con la especialidad de cante flamenco donde se implementó un programa de musicoterapia para estudiantes. Fuente: elaboración propia.*



4.3. Evaluación de riesgo de sesgo

Debido a las limitaciones inherentes a un trabajo de fin de máster, el presente estudio no ha incluido un análisis exhaustivo del riesgo de sesgo. Este tipo de evaluación, si bien es crucial en investigaciones a mayor escala, excede el alcance de este proyecto.

4.4. Discusión crítica de los resultados

Los resultados de esta investigación revelan que, hasta el momento, sólo se han llevado a cabo un total de dos programas de musicoterapia para estudiantes de música en conservatorio en España. Sin embargo, tan sólo en uno de ellos se confirmó la presencia de un estudiante de cante flamenco. Los dos conservatorios pertenecían a diferentes niveles académicos, el profesional y el superior: el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria y el Real Conservatorio Superior de Música. Ambos casos se dieron en la ciudad de Madrid. Esto puede deberse a que las personas que han llevado a cabo los programas de musicoterapia están estrechamente vinculados al trabajo docente en dichos conservatorios como es el caso de Luis Ponce de León y M^a Victoria García.

Hemos constatado, a través de la revisión del currículo de las Enseñanzas Artísticas de Música de grado Profesional, que no existen asignaturas cercanas a la musicoterapia, de manera que los estudiantes desconocen las características de la especialidad. Tampoco existen programas de musicoterapia dirigidos a estudiantes. Sin embargo, encontramos un taller de musicoterapia dirigido a madres y padres del Conservatorio Profesional de Música Cristóbal de Morales en Sevilla cuyos objetivos “eran la difusión de la musicoterapia, la atención a la comunidad educativa y el trabajo del foco terapéutico del trabajo de la permanencia en el aquí y ahora” (Andrés, 2016). La misma autora realizó en 2024 un taller similar en el Conservatorio Profesional de Música Javier Perianes en Huelva dirigido a informar al profesorado sobre el cual tuvimos acceso a la información por pertenecer al claustro de dicho conservatorio.

Respecto al tipo de musicoterapia se utilizó en los dos programas llevados a cabo en los conservatorios encontramos, en el estudio I, el uso de musicoterapia activa, actividades de improvisación y coloquio posterior en el estudio principal (Ponce de León y Olmo Barros, 2021). En el estudio II se recoge el uso de Musicoterapia analítica o modelo Priestley, Musicoterapia creativa modelo Nordoff-Robbins, Musicoterapia abordaje plurimodal o modelo Diego Schapira, además de otras técnicas como actividades del método Bapne. Además, se utilizaron otra serie de actividades del Psicodrama: role-play, inversión de roles, doble, espejo, proyección hacia el futuro, sin palabras y la escultura. (García, 2020 p. 83)

Respecto a los beneficios documentados, según las percepciones de los participantes, se detalla (Ponde de León y Olmo Barros, 2021, p16): favorecer el disfrute haciendo música, favorecer la relación con los compañeros del grupo en un proceso que contribuye a la socialización en el grupo y a la creación de un clima de confianza, respeto y seguridad. “El proceso les ayuda a conocerse mejor, impulsando su autoestima y permitiéndoles descubrir y potenciar su creatividad. Los estudiantes perciben que el programa también favorece la capacidad de escucha (Ponde de León y Del Olmo Barros, 2021, p. 16). Por último, el estudio destaca la ayuda que ha supuesto participar en el programa a la hora de expresarse musicalmente con mayor libertad, venciendo inseguridades y bloqueos, aspectos fundamentales en su desarrollo como músicos y como personas.

Respecto a la ansiedad escénica en estudiantes de música, los dos estudios señalan que el proceso contribuye a rebajar la ansiedad y obtener un estado de mayor bienestar. Las conclusiones del estudio II rezan “que la musicoterapia sirve y ayuda a combatir los efectos negativos de la AEM” (García, 2020 p. 88).

A pesar de que las muestras son muy pequeñas, nueve participantes en el estudio I y diez en el estudio II, se detectaron cambios positivos en todos los participantes. Ciertamente, la escasez de resultados obtenidos en el presente estudio no debe interpretarse como una falta de validez o relevancia de la musicoterapia en el ámbito educativo. Por el contrario, esta situación pone de manifiesto una problemática subyacente que merece una atención

exhaustiva: la virtual inexistencia de programas de musicoterapia formalmente establecidos en conservatorios, y más aún, aquellos específicamente dirigidos a los estudiantes de cante flamenco.

La ausencia de iniciativas académicas estructuradas que incorporen la musicoterapia como herramienta de apoyo y desarrollo para los estudiantes de cante flamenco limita considerablemente la posibilidad de evaluar empíricamente los beneficios potenciales de esta disciplina en este contexto específico.

Es fundamental reconocer que la musicoterapia, como disciplina terapéutica y educativa, ha demostrado su eficacia en diversos ámbitos, incluyendo la mejora del bienestar emocional, el desarrollo de habilidades cognitivas y sociales, y el fortalecimiento de la confianza y la autoestima. En el caso particular de los estudiantes de cante flamenco, la musicoterapia podría desempeñar un papel crucial en la gestión del estrés y la ansiedad asociados a la interpretación, así como en el desarrollo de habilidades de expresión emocional y comunicación a través de la música. En adición a lo anteriormente mencionado, la musicoterapia podría suponer una valiosa herramienta de apoyo para la problemática específica del alumnado de cante flamenco en los primeros años del conservatorio.

La falta de programas de musicoterapia en conservatorios plantea un desafío significativo para la investigación en este campo. Sin embargo, esta misma carencia subraya la necesidad de promover la creación e implementación de proyectos piloto que permitan explorar y evaluar el impacto de la musicoterapia en el desarrollo de los estudiantes de cante flamenco.

En este sentido, se propone la realización de estudios futuros que involucren a estudiantes de cante flamenco en programas de musicoterapia diseñados específicamente para sus necesidades. Estos estudios deberían emplear metodologías rigurosas que permitan medir de manera objetiva los efectos de la musicoterapia en variables relevantes, tales como el bienestar emocional, el rendimiento vocal, la creatividad y la expresión artística.

Los resultados obtenidos a partir de estas investigaciones podrían sentar las bases para la creación de programas de musicoterapia permanentes en conservatorios, que complementen la formación tradicional de los estudiantes de cante flamenco y les

proporcionen herramientas adicionales para alcanzar su máximo potencial artístico y personal.

Asimismo, se considera esencial fomentar la colaboración entre profesionales de la musicoterapia, educadores musicales y artistas flamencos para diseñar e implementar programas que sean relevantes y adaptados a las necesidades específicas de los estudiantes de cante flamenco. Esta colaboración interdisciplinaria podría enriquecer la formación de los estudiantes y promover la integración de la musicoterapia en el currículo de los conservatorios.

En resumen, la falta de resultados en el presente estudio no debe desalentar la exploración del potencial de la musicoterapia en el ámbito del cante flamenco. Por el contrario, esta situación exige un esfuerzo concertado para promover la investigación, la creación de programas y la colaboración interdisciplinaria, con el objetivo de brindar a los estudiantes de cante flamenco las herramientas necesarias para desarrollar su talento y alcanzar su máximo potencial.

5. Conclusiones

El objetivo general se ha cumplido y se ha realizado una revisión sistemática de las publicaciones sobre musicoterapia dirigida a estudiantes de música en conservatorios. No se ha encontrado ningún programa dirigido o diseñado específicamente a estudiantes de cante flamenco. Sin embargo, en un caso se dió la circunstancia de contar con un estudiante de cante flamenco que participó en el programa de musicoterapia implementado en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria en Madrid obtenido beneficios tanto en el ámbito personal como en el musical.

Los datos expuestos reflejan la realidad de la oferta de programas de musicoterapia en conservatorios españoles. La insuficiencia de los resultados muestra la situación en la que se encuentra la especialidad en la actualidad.

La escasez de estudios que exploren la relación entre la musicoterapia y el canto flamenco subraya la originalidad y relevancia de esta investigación. De los resultados se desprende el interés cultural por explorar las posibles sinergias entre ambas especialidades con el objetivo de contribuir al desarrollo de nuevas herramientas terapéuticas y ampliar los horizontes de ambas disciplinas.

Así mismo, los resultados de esta investigación ponen de manifiesto la importancia de integrar la musicoterapia en la formación musical, con el objetivo de equipar a los futuros músicos con las herramientas necesarias para gestionar la ansiedad escénica y mejorar el desempeño artístico y la experiencia musical.

6. Limitaciones y Prospectiva

La presente investigación se ha centrado en la búsqueda exhaustiva de programas de musicoterapia implementados en conservatorios españoles, utilizando para ello diez bases de datos y buscadores especializados. Esta delimitación geográfica se justifica por el interés específico en analizar el contexto y las particularidades de la formación musical en España.

No obstante, se reconoce la importancia de ampliar el alcance de futuras investigaciones para obtener una visión más global y comparativa de la aplicación de la musicoterapia en el ámbito de la educación musical. En este sentido, se sugiere explorar programas de musicoterapia dirigidos a estudiantes de conservatorio en diferentes países o zonas geográficas, como Europa o Latinoamérica, donde la musicoterapia está experimentando un notable auge y desarrollo.

Si bien la ampliación del espectro geográfico de la investigación permitiría identificar tendencias y patrones comunes, no debemos perder de vista la naturaleza tradicional y el

origen popular del flamenco, comparable, quizás en Europa al fado. A pesar de las similitudes que puedan existir entre el flamenco y el fado en cuanto a su expresión emocional y su arraigo cultural, es fundamental destacar una diferencia crucial en su presencia en la educación musical formal: la ausencia del fado en los conservatorios de Portugal. La idiosincrasia del alumnado de cante flamenco en los conservatorios, previamente descrita, nos lleva a proponer que futuras investigaciones se enfoquen en músicas similares en conservatorios, en lugar de estudiantes de música clásica. Esta sugerencia se fundamenta en la necesidad de establecer comparaciones significativas y relevantes para el contexto específico del cante flamenco. Esto nos permitiría promover la colaboración internacional y fomentar el intercambio de experiencias y conocimientos entre investigadores y profesionales de la musicoterapia de diferentes países, lo que podría enriquecer la investigación y la práctica en este campo.

En particular, se considera relevante explorar la situación en Latinoamérica, donde la musicoterapia es un campo emergente con un gran potencial de desarrollo. La investigación en esta región podría revelar enfoques innovadores y adaptados a las necesidades específicas de los estudiantes de música en contextos culturales diversos.

En el marco de futuras investigaciones, se vislumbra como una línea de investigación prometedora la incorporación de medidas objetivas que permitan corroborar y complementar los hallazgos obtenidos a través de las percepciones subjetivas de los participantes en programas de musicoterapia. La triangulación de datos cuantitativos y cualitativos, provenientes de diferentes fuentes y metodologías, podría enriquecer la comprensión de los efectos de la musicoterapia y fortalecer la validez de los resultados.

La utilización de medidas objetivas, tales como indicadores fisiológicos (frecuencia cardíaca, presión arterial, conductancia de la piel), neuroimágenes (electroencefalografía, resonancia magnética funcional) o escalas de evaluación estandarizadas, permitiría obtener datos empíricos y verificables sobre los cambios que se producen en los participantes como resultado de la intervención musicoterapéutica. Estos datos podrían complementar la información proporcionada por las entrevistas, los cuestionarios y las observaciones clínicas,

que se basan en la percepción subjetiva de los participantes y pueden ser influenciadas por sesgos o factores contextuales.

Sin embargo, es preciso reconocer que la implementación de estudios que incorporen medidas objetivas en el ámbito de la musicoterapia plantea desafíos metodológicos significativos, especialmente en el contexto actual de la investigación en España. Algunos de estos desafíos incluyen la disponibilidad de recursos, la necesidad de personal especializado para la interpretación y el análisis de datos objetivos pueden requerir la participación de profesionales con formación y experiencia en áreas como la fisiología, la neurociencia o la estadística, lo que podría aumentar los costos y la complejidad de la investigación.

A pesar de estos desafíos, se considera que la incorporación de medidas objetivas en la investigación en musicoterapia representa un avance significativo en la consolidación de esta disciplina como un campo de conocimiento científico y riguroso. La combinación de datos cuantitativos y cualitativos permitiría obtener una visión más completa y precisa de los efectos de la musicoterapia, lo que podría contribuir a mejorar la calidad de la atención y a promover la toma de decisiones basadas en la evidencia.

En este sentido, se recomienda que futuras investigaciones en musicoterapia en España exploren la posibilidad de incorporar medidas objetivas en sus diseños metodológicos, superando los desafíos mencionados y buscando soluciones creativas y adaptadas al contexto específico de la investigación en este campo.

Para comprender cabalmente las necesidades de los estudiantes de cante flamenco en los conservatorios y los beneficios potenciales de la musicoterapia, es imperativo llevar a cabo un número considerable de programas de investigación. La escasez de estudios empíricos en este ámbito impide establecer conclusiones generalizables y sólidas.

Por último, señalar que este trabajo tiene el potencial de transformar la manera en que entendemos y abordamos la enseñanza del cante flamenco. Al incorporar elementos terapéuticos a la práctica pedagógica, se abre un nuevo horizonte para el desarrollo integral de los estudiantes, fomentando no solo sus habilidades técnicas, sino también su bienestar emocional y su expresión artística.

7. Información adicional

Las autoras declaran que no han existido fuentes de apoyo financiero o no financiero para la presente revisión.

Las autoras declaran la inexistencia de conflicto de intereses para la presente revisión

8. Referencias bibliográficas

Andrés, R. C. (2016). Musicoterapia para padres y madres en el Conservatorio Profesional de Música. *Artseduca*, (13), 154-163.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5443235>

Ballester Martínez, J. (2015). *Un estudio de la ansiedad escénica en los músicos de los conservatorios de la Región de Murcia* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia]. Tesis Doctorals en Xarxa <https://www.tdx.cat/handle/10803/307540>

Buzón, J. M. (2023). Beneficios del flamenco en el tratamiento de drogodependencias. *Revista Investigartes vol.9*.

<https://investigartes.com/beneficios-del-flamenco-en-el-tratamiento-de-drogodependencias/>

Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V., y Torrellas, G. M. (2015). *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial.

Calado, S. (2007). *El negocio del flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Cantillo-Guzmán, J.A. (2024). La Influencia de la musicoterapia en la mejora de la ansiedad escénica en músicos en formación [The potential benefits of music therapy in alleviating

stage anxiety in trainee musicians]. *Misostenido*, 4(7), 15-21.

<https://doi.org/10.59028/misostenido.2024.12>

Canós-Giménez, G. (2021). Comparación entre la musicoterapia y la terapia cognitivoconductual frente a la ansiedad escénica en estudiantes de conservatorio. Una propuesta de intervención. *Misostenido*, 1, 15-21.

<https://www.revistamisostenido.com/musicoterapiayansiedadesc%C3%A9nica>

Castillo, M. L. (1982). La ansiedad escénica en guitarristas flamencos. *Investigar, enseñar y escribir el flamenco*, 50(3), 353-362.

Castro Buendía, G. (2014). *Génesis musical del cante flamenco: De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con duende.

Clark, I. N., Baker, F. A. Y Taylor, N. F. (2016). Older Adults' Music Listening Preferences to Support Physical Activity Following Cardiac Rehabilitation. *Journal of Music Therapy*, 53(4), 364-397. <https://doi.org/10.1093/jmt/thw011>

Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba (2023). Plan de estudios Flamencología. <https://csmcordoba.com/plan-de-estudios-flamencologia/>

Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba (2024). Guía Docente Cante flamenco. <https://csmcordoba.com/interpretacion-investigacion/>

Conservatorio Profesional de Música Cristóbal de Morales (2024). Programación Didáctica de Cante flamenco. Enseñanzas Profesionales.

<https://www.cpmcristobaldemorales.es/ensenanzas/programaciones>

Conservatorio de Música de Cartagena (2024). Programación docente Cante Flamenco. <https://www.conservatoriocartagena.es/programaciones/>

Contreras-Molina, M., Rueda-Núñez, A., Pérez-Collado, M. L., y García-Maestro, A. (2021). Effect of music therapy on anxiety and pain in the critical polytraumatised patient. *Enfermería Intensiva (English ed.)*, 32(2), 79-87. <https://doi.org/10.1016/j.enfie.2020.03.005>

Cruces Roldán, C. (2012). *El flamenco*. Aconcagua.

Cruz, S. M., y de las Mercedes, M. (2022). *La ansiedad escénica en los músicos.¿ Nos preparan realmente en los conservatorios para subirnos a un escenario?* [Trabajo final de Estudios, Conservatori Superior de Música de les Illes Balears].

Cheng, Y. (2020). Psychological intervention of Music Therapy on performance anxiety of vocal music students. *Revista Argentina De Clínica Psicológica*, 29(2), 1333. <https://doi.org/10.24205/03276716.2020.375>

Dalia Cirujeda, G. (2004). *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos: un método eficaz para dominar los" nervios" ante las actuaciones musicales*. Mundimúsica.

Davis, W. B., Gfeller, K. E., y Thaut, M. H. (2000). *Introducción a la musicoterapia: teoría y práctica*. Boileau.

Rose, D., Burland, K., Blackstone, K., Alessandri, E. (2024). 4. Investigating the health and wellbeing of music students: Perspectives from schools of music in Switzerland and the UK. *International Journal of Music Education*. July 27 2024. <https://doi.org/10.1177/0255761424126>

Daykin, N., Mansfield, L., Meads, C., Julier, G., Tomlinson, A., Payne, A., ... Victor, C. (2018) What works for wellbeing? A systematic review of wellbeing outcomes for music and singing in adults. *Perspectives in Public Health*. SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.1177/1757913917740391>

Del Olmo, M. J. (2009). *Musicoterapia con bebés de 0 a 6 meses en cuidados intensivos pediátricos* [Tesis doctoral, Universidad de Madrid].

<https://repositorio.uam.es/handle/10486/3718>

Del Campo, P. (2011). La música en musicoterapia. *Sonograma Magazine*, 009 Gener.

<https://raco.cat/index.php/SonogramaMagazine/article/view/252719>

Del Campo, A., y Cáceres, R. (2013). *Historia cultural del flamenco (1546-1910). El barbero y la guitarra*. Almuzara.

Dingle, G. A., Sharman, L. S., Bauer, Z., Beckman, E., Broughton, M., Bunzli, E., ... & Wright, O. R. L. (2021). How do music activities affect health and well-being? A scoping review of studies examining psychosocial mechanisms. *Frontiers in psychology*, 12, 713818. [10.3389/fpsyg.2021.713818](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.713818)

Educateca (2024). <http://www.educateca.com/>

Escuela Superior de Música de Cataluña (2024).

<https://www.esmuc.cat/es/estudios/masters-i-postgraus/master-oficial-de-flamencologia/>

España. (2006). Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 106.

España. (2006). Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*.

España. (2007). DECRETO 241/2007, de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música en Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía BOJA núm. 182*.

España. (2023). *Ley 4/2023, de 18 de abril, Andaluza del Flamenco. (2023, 18 de abril). Boletín Oficial del Estado, núm. 107.*

Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Espasa.

García, M. G., y López, J. M. (2017). Voice habits and behaviors: voice care among flamenco singers. *Journal of Voice*, 31(2), 246-e11. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2016.08.007>

García, M. V. R. (2020). Musicoterapia en escena: una ayuda para combatir la ansiedad escénica de los alumnos de los conservatorios de música. *La educación y la formación musical en el siglo XXI: valoración, unión y diálogo entre etapas educativas* (pp. 75-89). Uno Editorial.

Garzón, M., Muñoz, J., y Mendoza, E. (2016). *¿ El flamenco bueno duele? Factores de riesgo vocal en el cantaor flamenco* [conferencia]. VI Congreso Internacional Universitario de Investigación sobre Flamenco. Cartagena. [10.13140/RG.2.2.16286.56642](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.16286.56642)

Gigante Pérez, C. (2013). Análisis de respuestas fisiológicas, emocionales y conductuales, ante el estímulo musical en una muestra de jóvenes universitarios. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/37565>

Gil Ruiz, M. (2014). Ornamentación y microtonalidad en la debbla: análisis y procedimientos semiográficos [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <http://hdl.handle.net/10486/661796>

Gómez, M. A. (2007). Música y neurología. *Neurología*, 22(1), 39-45. [https://www.researchgate.net/publication/344778044 Musica y neurologia](https://www.researchgate.net/publication/344778044_Musica_y_neurologia)

Gómez, M. (1971). Radiotelevisión española. *Rito y geografía del cante flamenco*. <https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/>

Gontijo, B. S., de Oliveira Zanini, C. R., y Ray, S. (2020). Musicoterapia para músicos: um estudo sobre relações entre a autoestima e a improvisação musical. *OPUS*, 26(3), 1-24.
<http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2606>

González, K., & Quintana, M. (2008). *Efectos de la música en las gestantes durante el proceso de parto* [Tesis de Grado, Universidad Central de Venezuela]
<http://hdl.handle.net/10872/493>

Guerrero Manzano, A. (2018). *Sistema de tipificación de recursos vocales en el cante flamenco. Práctica de seis ornamentos, efectos, ataques y vibratos*. [Master Thesis. ESMUC]. DOI [10.5281/zenodo.1420387](https://doi.org/10.5281/zenodo.1420387).

Guerrero, A. y Jiménez de Cisneros, B. (2019). Método de cante flamenco global. Por alegrías. [en línea]. <https://music.cat/es/formacion/metodo-de-cante-flamenco-global-por-alegrias>

Guerrero, I. H. (2015). Análisis clínico de la voz en cantaores flamencos. *Logopedia.mail*, 71.

Hanson-Abromeit, D., y Moore, K. S. (2014). The systematic review as a research process in music therapy. *Journal of Music Therapy*, 51(1), 4-38.
<http://www.espaciotv.es:2048/referer/secretcode/scholarly-journals/systematic-review-as-research-process-music/docview/1627710905/se-2>

Higgins, J. P. T., & Green, S. (Eds.). (2011). *Cochrane Handbook for Systematic Reviews of Interventions* (Version 5.1.0) [Actualizado en marzo de 2011]. The Cochrane Collaboration. Disponible en: <http://handbook.cochrane.org>

Hoces Ortega, R. (2016). Aproximación a la teoría musical del flamenco. *Telethusa, Revista del Centro de Investigación* 9(11), 15-17.
<https://www.flamencoinvestigacion.es/articulos-0911-03-2016-teoria-musical-flamenco/>

Hurtado Torres, A., y Hurtado Torres, D. (2009). *La llave de la música flamenca*. Signatura Ediciones.

Jiménez de Cisneros Puig, B. (2015). *Ritmo y compás*. Atril flamenco.

<https://atrilflamenco.com/ritmo-y-compas/>

Jiménez-Palomares, M., Garrido-Ardila, E. M., Chávez-Bravo, E., Torres-Piles, S. T., González-Sánchez, B., Rodríguez-Mansilla, M. J., ... y Rodríguez-Mansilla, J. (2024). Benefits of Music Therapy in the Cognitive Impairments of Alzheimer's-Type Dementia: A Systematic Review. *Journal of Clinical Medicine*, 13(7), 2042. <https://www.mdpi.com/2737024>

Kliman, N.M. (s.f). *Partituras de guitarra flamenca*. <https://canteytoque.es/indexc.html>

Lavaur, L. (1995). *Teoría romántica del cante flamenco*. Signatura Ediciones.

López Lavache, L.C. (2013). *Efectos de una intervención musicoterapeutica en la ansiedad escénica de cinco cantante en formación del conservatorio de la universidad nacional de Colombia* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia].

<https://sired.udenar.edu.co/4092/1/Tesis%20musico%20Terapia%202017%20Nov.pdf>

López Ruiz, I. (2021). Musicoterapia y ansiedad escénica en estudiantes de piano: propuesta de intervención. *Misostenido*, 2, 38-42. <https://reunir.unir.net/handle/123456789/12063>

Lupiáñez Castillo, M., & Ortega, R. H. (2016). Revisión bibliográfica sobre la ansiedad escénica en músicos y estudios en el flamenco. *Actas del VI Congreso internacional de investigación sobre el flamenco*. Universidad Católica de Murcia.

Lupiáñez, M., Hoces, R. (2017) Cómo afecta la ansiedad escénica al intérprete flamenco. *Extramuros, revista de Letras, Artes y Ciencia*. Gallo de Cristal. 49, 35-38.

Lupiáñez Castillo, M. (2022). *Realidad virtual como un entorno de laboratorio en la investigación en Psicología: conducta alimentaria y ansiedad escénica* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/74617>

March Luján, V. A. (2021). La musicoterapia en el S. XXI en España: situación y evolución profesional, formativa y asociativa. *Brazilian Journal of Music Therapy*, 32, 74-199. [10.51914/brjmt.32.2021.386](https://doi.org/10.51914/brjmt.32.2021.386)

Martín-Torea, D. (2023). Estudio bibliométrico de los artículos de musicoterapia publicados en PubMed, WoS y Scopus entre los años 2012 y 2022. *Revista Misostenido*, 5(1), 11-23. <https://doi.org/10.59028/misostenido.2023.10>

Melo Fuentes, S. (2022). La musicoterapia en España: Una revisión teórica del uso de la musicoterapia con las NEE y NEAE en los últimos 20 años [Trabajo de fin de Grado, Universidad de La Laguna]. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/28830>

Ministerio de Cultura. Gobierno de España (s. f.). Portal de Archivos Españoles PARES <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/138275>

Ministerio de Educación y Formación Profesional. (s. f.). *Enseñanzas no universitarias. Centros y servicios educativos*. Ministerio de Educación y Formación Profesional. <https://www.educacionyfp.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/no-universitaria/centros/centrosyunid.html>

Miralles, M., y Guerrero, A. (2017). Timbres y colores, consideraciones técnicas y ornamentación en el cante flamenco. *Logopèdia: revista del Col·legi de Logopedes de Catalunya*, 32, 28-33.

Molina, R., y Mairena, A. (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Revista de Occidente.

Montiel-Guirado, E., y Clares-Clares, E. (2023). Ansiedad escénica en estudiantes de enseñanzas profesionales de música. *Revista Electrónica de LEEME*, 51, 1-15.

Moreno-Morales, C., Calero, R., Moreno-Morales, P., y Pintado, C. (2020). Music therapy in the treatment of dementia: A systematic review and meta-analysis. *Frontiers in medicine*, 7, 160. <https://doi.org/10.3389/fmed.2020.00160>

Muñoz-Torres, C. (2024). Musicoterapia para cantantes: procesos de actualización emocional. *Misostenido*, 4(6), 34-40. <https://doi.org/10.59028/misostenido.2024.05>

Nieto, S. R. (2023). El baile flamenco como herramienta para fomentar la gestión de las emociones en personas víctimas de violencia de género. *CIVAE 2023*, 2023(5th), 31.

Núñez, F. N. (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Ediciones Carena.

Nuñez, F. (s. f). flamencopolis. <https://www.flamenco.plus/flamencopolis/>

Ortiz Nuevo, J. L. (1990) *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*. Ediciones El Carro de la Nieve.

Page MJ, McKenzie JE, Bossuyt PM, et al. (2021). Declaración PRISMA 2020: Una Guía Actualizada Para La Publicación De Revisiones Sistemáticas. (The PRISMA 2020 statement: an updated guideline for reporting systematic reviews). *Rev Esp Cardiol (Engl Ed)*. 2021;74(9):790–799. <https://doi.org/10.1016/j.recesp.2021.06.016>

Prieto-Olivera, M. E. (2021). *Revisión bibliográfica del efecto de la Musicoterapia en pacientes con Alzheimer*. [Tesis doctoral, Internacional de La Rioja, facultad de Ciencias de la Salud]. <https://reunir.unir.net/handle/123456789/12020>

Pignatelli, N.L. (2015). *La función pedagógica del profesor de piano en grado superior ante el miedo escénico de los alumnos*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
<https://hdl.handle.net/20.500.14352/21554>

Pfeifer, E., Stolterfoth, C., Spahn, C., Schmidt, H. U., Timmermann, T., & Wittmann, M. (2020). Preventing music performance anxiety (MPA): Music students judge combined Depth Relaxation Music Therapy (DRMT) and silence to be an effective methodology. *Music and Medicine*, 12(3), 148-156. <https://doi.org/10.47513/mmd.v12i3.688>

Ponce de Leon, L., y Olmo Barros, M. J. D. (2021). Diseño e implementación de un programa de musicoterapia de improvisación en un conservatorio de música Análisis de las percepciones de los participantes. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 18, 217. <http://hdl.handle.net/10486/696929>

Real Academia Española. Referencia en Diccionario de la lengua española (s. f.) [en línea] Recuperado el 29 de octubre de 2014 de: <https://dle.rae.es/m%C3%BAsico>

Rodríguez, A. (2009) *Flamenco de Papel*. [en línea]
<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2009/03/un-cantante-flamenco.html>

Rodríguez-Rodríguez, R. C., Noreña-Peña, A., Cháfer-Bixquert, T., de Dios, J. G. y Ruiz, C. S. (2024). The perception of healthcare professionals, through their own personal experiences, of the use of music therapy in hospitalised children and adolescents. *Journal of Pediatric Nursing*, 77, 63-73. <https://doi.org/10.1016/j.pedn.2024.02.030>

Sabbatella, P. L., del Moral, M. T., y Mercadal-Brotons, M. (2018). Perspectiva Contemporánea de la musicoterapia en España (2000-2018). *Sonograma Magazine, Revista de pensament musical i difusió cultural*, 38.

Sánchez-Serrano, S., Pedraza-Navarro, I. y Donoso-González, M. (2022). ¿Cómo hacer una revisión sistemática siguiendo el protocolo PRISMA? Usos y estrategias fundamentales para su aplicación en el ámbito educativo a través de un caso práctico. *Bordón, Revista de Pedagogía*, 74(3), 51-66. <https://doi.org/10.13042/Bordon.2022.95090>

Steingress, G. (1993). *Sociología del cante flamenco*. Signatura Ediciones.

Steingress, G. (2006). ... y Carmen se fue a París: un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865). Ed. Almuzara.

Soria-Urios G., Duque P. y García-Moreno J.M. (2011). Music and brain (II): evidence of musical training in the brain. *Rev Neurol*. 2011 Dec 16;53(12), 739-46. Spanish. PMID: 22127661. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/22127661/>

Universidad Internacional de La Rioja-UNIR (2024). Aplicaciones de Musicoterapia en el ámbito Hospitalario. Tema 3. Los elementos musicales y su aplicación en el ámbito hospitalario.

Washabaugh, W., y González, E. F. (2005). *Flamenco: pasión, política, y cultura popular*. Paidós.

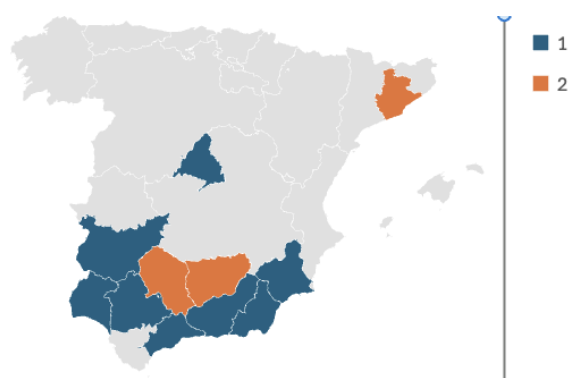
Zarza Alzugaray, F. J., Orejudo Hernández, S., y Casanova López, O. (2016). *Estudios de música en los conservatorios superiores y ansiedad escénica en España*. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, (Vol.13. ART-2016-95844). Universidad de Zaragoza.

9. Anexos

9.1. Anexo A

Todas las provincias de Andalucía, excepto Cádiz, cuentan con un conservatorio profesional con la especialidad de Cante flamenco. Las ciudades de Córdoba y Jaén, cuentan con la especialidad en conservatorio profesional y superior. La ciudad de Barcelona cuenta con dos conservatorios superiores con la especialidad de cante flamenco.

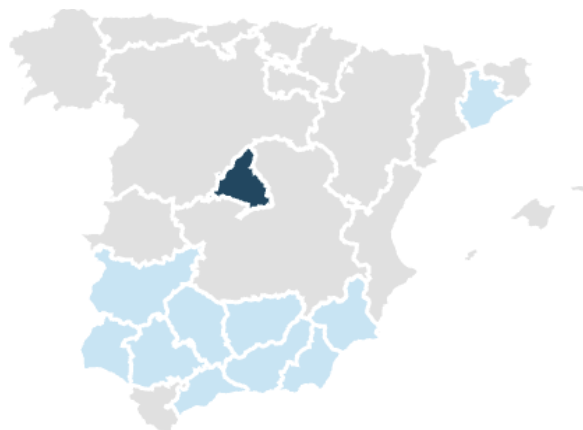
Imagen 1: Provincias españolas con uno y dos conservatorios que ofertan la especialidad de cante flamenco en 2024. Fuente: elaboración propia.



9.2. Anexo B

Únicamente en la ciudad de Madrid se han llevado a cabo programas de musicoterapia para estudiantes de música en conservatorios.

Imagen 2: Ubicación de los conservatorios donde se realizaron programas de musicoterapia para estudiantes. Fuente: elaboración propia.



9.3. Anexo D

Fechas de las entrevistas por correo electrónico a los autores de los estudios.

Autor/a	Fecha
Luis Ponce de León	19/11/2024
M ^a Jesús del Olmo Barros	20/11/2024
M ^a Victoria Rodríguez García	25/09/2024

9.4. Anexo E

Herramientas de la Inteligencia Artificial (AI) empleadas para la investigación.

Para esta revisión bibliográfica se consultó la serie de videos didácticos “Serie InvestIgA” creada por David Gamella, director del Máster Universitario en Musicoterapia en la UNIR. Esta serie, se encuentra actualmente en la modalidad de reproducción “Oculto” en Youtube, por lo que tan sólo las personas con el enlace - como son los participantes en los estudios del Máster- pueden tener acceso a los contenidos.

Las herramientas utilizadas son las que se enumeran a continuación:

- Para la creación de ecuaciones de búsqueda booleana
 - Chat GPT
 - Gemini
- Para relacionar diferentes estudios, se usó Research Rabbit como soporte en la elaboración del Marco Teórico.
- Para obtener las ideas más importantes de ciertas publicaciones y decidir si se procedía a su lectura completa, se usó SciSpace.

9.5. Anexo F

Checklist Prisma 2020

Tabla 1. PRISMA 2020 ítem Checklist

Sección/tema	ítem #	Checklist ítem
TITLE		
Titulo	1	Identificar la publicación como revisión sistemática,
RESUMEN		
Resumen	2	Consulte la lista de comprobación PRISMA 2020 para resúmenes (Tabla 2).
INTRODUCTION		
Justificación	3	Describa la justificación de la revisión en el contexto de los conocimientos existentes.
Objetivos	4	Proporcione una declaración explícita de los objetivos o preguntas que la revisión desea contestar.
METODOS		
Criterios de elegibilidad	5	Especifique los criterios de inclusión y exclusión para la revisión y cómo se agruparon los estudios para la síntesis.
Fuentes de información	6	Especifique todas las bases de datos, registros, sitios web, organizaciones, listas de referencia y otras fuentes buscadas o consultadas para identificar estudios. Especifique la fecha en la que se buscó o consultó por última vez cada fuente.
Estrategia de búsqueda	7	Presentar las estrategias de búsqueda completas para todas las bases de datos, registros y sitios web, incluidos los filtros y los límites utilizados.
Proceso de selección	8	Especifique los métodos utilizados para decidir si un estudio cumplía los criterios para la inclusión de la revisión, incluidos cuántos revisores examinaron cada registro y cada informe recuperado, si trabajaron de forma independiente y, si procede, los detalles de las herramientas de automatización utilizadas en el proceso.
Proceso de recopilación de datos	9	Especifique los métodos utilizados para recopilar los datos de los estudios, incluido el número de revisores que recopilaron datos de cada informe, si trabajaron de forma independiente, los procesos para obtener o confirmar datos de los investigadores del estudio y, si procede, los detalles de las herramientas de automatización utilizadas en el proceso.
Lista de datos	10a	Enumerar y definir todos los resultados para los que se buscaron los datos. Especifique si se buscaron todos los resultados admitidos por cada dominio de resultados en cada estudio (por ejemplo, para todas las medidas, puntos de tiempo, análisis) y, si no, los métodos utilizados para decidir qué resultados recopilar.
	10b	Enumerar y definir todas las demás variables para las que se solicitaron datos (por ejemplo, características de participante e intervención, fuentes de financiación). Describa cualquier suposición hecha sobre cualquier información que falte o no esté clara.
Estudio y valoración del riesgo de sesgo	11	Especifique los métodos utilizados para evaluar el riesgo de sesgo en los estudios incluidos, incluidos los detalles de las herramientas utilizadas, cuántos revisores evaluaron cada estudio y si trabajaron de forma independiente y, si procede, los detalles de las herramientas de automatización utilizadas en el proceso.
Medidas de efecto	12	Especifique para cada resultado como se midió el efecto (por ejemplo, relación de riesgo, diferencia media) utilizadas en la síntesis o presentación de resultados.
Métodos de síntesis	13a	Describa los procesos utilizados para decidir qué estudios eran elegibles para cada síntesis.
	13b	Describir los métodos necesarios para preparar los datos para la presentación o síntesis, como el manejo de las estadísticas de resumen que faltan o las conversiones de datos.

- 13c Describir cualquier método utilizado para tabular o mostrar visualmente los resultados de estudios individuales y síntesis.
- 13d Describir los métodos utilizados para sintetizar resultados y proporcionar justificación para las opciones. Si se realizó un metanálisis, describa los modelos, los métodos para identificar la presencia y el alcance de la heterogeneidad estadística y los paquetes de software utilizados.
- 13e Describa los métodos utilizados para explorar las posibles causas de la heterogeneidad entre los resultados del estudio
- 13f Describir los análisis de sensibilidad realizados para evaluar la fuerza de los resultados sintetizados.

Sección y tema	ítem #	Checklist ítem
Informar de la evaluación del sesgo	14	Describir cualquier método utilizado para evaluar el riesgo de sesgo debido a la falta de resultados en una síntesis (derivada de sesgos de notificación).
Evaluación de la certeza	15	Describir cualquier método utilizado para evaluar la certeza (o confianza) en el cuerpo de evidencia para un resultado.
RESULTADOS		
Selección de los estudios	16a	Describir los resultados del proceso de búsqueda y selección, desde el número de registros identificados en la búsqueda hasta el número de estudios incluidos en la revisión, idealmente utilizando un diagrama de flujo (consulte la figura 1).
	16b	Citar estudios que cumplieran muchos criterios de inclusión, pero no todos ('casi perdidos') y explicar por qué fueron excluidos.
Características del estudio	17	Citar cada estudio incluido y muestre sus características.
Riesgo de sesgo en los estudios	18	Evaluación actual del riesgo de sesgo para cada estudio que se incluyó en la revisión.
Resultados de estudios individuales	19	Para los resultados de cada estudio: a) estadísticas resumidas para cada grupo (cuando proceda) y b) una estimación de efectos y su precisión (por ejemplo, confianza/intervalo creíble), idealmente utilizando tablas o gráficas estructuradas.
Resultados de la síntesis	20a	Para cada combinación o síntesis, resuma brevemente las características y el riesgo de sesgo entre los estudios.
	20b	Presentar los resultados de todas las combinaciones o síntesis estadísticas realizadas. Si se realizó un metanálisis, presente para cada estimación de resumen y su precisión (por ejemplo, confianza/intervalo creíble) y medidas estadísticas de heterogeneidad. Si compara grupos, describa la dirección del efecto.
	20c	Presentar resultados de toda la investigación de posibles causas de heterogeneidad entre los resultados del estudio.
	20d	Presentar los resultados de todos los análisis de sensibilidad realizados para evaluar la solidez de los resultados combinados.
Reportar sesgos	21	Evaluaciones actualizadas de los riesgos de sesgo debido a la falta de resultados (derivados de sesgos de notificación) para cada combinación evaluada.
Certeza de la evidencia	22	Proporcione evaluaciones de certeza (o confianza) en el cuerpo de prueba de cada resultado evaluado.
DISCUSSION		
Discusión	23a	Proporcionar una interpretación general de los resultados en el contexto de otras pruebas.
	23b	Discuta cualquier limitación de la evidencia incluida en el examen.
	23c	Discutir las limitaciones de los procesos de revisión utilizados.

23d Discutir las implicaciones de los resultados para la práctica, la política y la investigación futura.

OTHER INFORMATION

Registro y protocolo	24a	Proporcione información del registro de la revisión, incluido el nombre del registro y el número de registro, o indique que la revisión no se registró.
	24b	Indique dónde se puede acceder al protocolo de revisión o indique que no se ha preparado un protocolo.
	24c	Describir y explicar cualquier cambio en la información proporcionada en el registro o protocolo.
Apoyo	25	Describa las fuentes de apoyo financiero o no financiero para su revisión, y el papel de los financiadores o patrocinadores en la revisión.
Conflicto de intereses competitivos	26	Declarar cualquier conflicto de interés de los autores de las revisiones.
Disponibilidad de datos, código y otros materiales	27	Informe cuáles de las siguientes opciones están disponibles públicamente y dónde se pueden encontrar: formularios de recopilación de datos de plantilla; datos extraídos de estudios incluidos; datos utilizados para todos los análisis; código analítico; cualquier otro material utilizado en la revisión.
