

# ALZAPÚA

Revista F.E.G.I.P.

Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro

Nº 18 Edición 2012. Distribución Gratuita





**Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro**

c/ Espadañal, 1-4ºC  
26300 Nájera (La Rioja)  
www.fegip.es  
fegip@fegip.es

CONSEJO DE REDACCIÓN:  
Equipo FEGIP

NOTA: La revista Alzapúa no se responsabiliza de las opiniones de sus colaboradores ni se compromete a publicar originales no solicitados. Esta revista se distribuye de forma gratuita entre los socios federados, asociaciones, federaciones adheridas a la asociación, conservatorios y escuelas de música.

ISSN: 2253 - 9593  
Depósito legal: LR-90-2011  
Diseño y maquetación: J. Hermosilla  
Pintura de portada: Miguel Ángel Casares López  
*Concierto para Hortensias*  
*Óleo sobre lienzo*  
73cm \* 54cm

Impresión: Ready to Print, S.L. Tfno. 941 102 915

*La Junta Directiva agradece la colaboración desinteresada de todas las personas que han contribuido, de un modo u otro, para hacer posible la publicación de esta revista. Gracias por vuestra colaboración.*

# Sumario

## Asambleas

Jorge Milagro Fernández (presidente de ANAIP).  
*La Carolina: crónica de una maravillosa locura.*

## Flamenco

M<sup>ª</sup> Pilar Alonso Gallardo (profesora de guitarra flamenca en el CPM “Ángel Barrios” de Granada).  
*Flamenco: estructura y duende, pasión por el “la sol fa mi”.*

## Historia

Silvestre Ramírez Espinosa (Titulado superior de Instrumentos de Púa).  
*Bandurria en Canarias. Fuentes organológicas.*

Diego Martín Sánchez (musicólogo y profesor de guitarra en el CPM “Ángel Barja” de Astorga)  
*Fachada de la Iglesia de San Pablo en Valladolid: Iconografía musical en la parte baja.*

## Nuestros Instrumentos

David García Freile (Musicólogo y Etnomusicólogo).  
*Técnicas de púa “modernas” aplicadas a diversos instrumentos.*

Francisco Javier García Ruiz (instrumentista de Púa e integrante del grupo SEMA).  
*La cítola, un instrumento de plectro en la Edad Media.*

Roberto Jardón Rico (luthier).  
*Madera, materia...*

## Internacional

La redacción.  
*El maestro Leo Brouwer escribe y dedica una sonata para bandurria a Pedro Chamorro.*

Carlos Blanco Ruiz (Musicólogo y profesor de guitarra en el CPM de La Rioja).  
*EGMYO2011. La Rioja. European Guitar and Mandolin Youth Orchestra 2011.*



# Editorial

*Diego Martín Sánchez*

## **Lázaro: “¡Levántate y anda!”**

Los progresos conseguidos por los instrumentos de Púa durante los últimos años han sido encomiables. Instrumentos más logrados, cuerdas de calidad, editoriales que favorecen nuevos repertorios y facilitan el acceso a una extensa literatura solista, de cámara y orquestal, tiendas de música especializadas en el plectro, implantación de estudios en escuelas de música y Conservatorios Profesionales.

Pero; últimamente parece que esa progresión ascendente se ha detenido. A saber:

Las Enseñanzas superiores de Instrumentos de Púa en Madrid están en el atolladero. La sexta Promoción de alumnos del CPM “Arturo Soria” de Madrid va a terminar el presente curso académico y como las cinco anteriores aún no tiene resuelta la continuidad de sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Los alumnos que finalizan los estudios de Instrumentos de Púa en el Conservatorio Municipal “Montserrat Caballé”, de Arganda del Rey (Madrid), tampoco pueden continuar sus estudios en el RCSMM.

En Castilla La Mancha, en la Comunidad Valenciana, Extremadura y La Rioja, los instrumentistas de Púa que lleguen al último curso de enseñanzas profesionales, igualmente, no encuentran salida en su Comunidad. Muchos de ellos están pensándose estudiar en el extranjero.

Si bien la Consejería de Educación de Castilla-León dejó abiertas las puertas a la programación e implantación de los Instrumentos de Púa y guitarra flamenca, la crisis y los recortes económicos impiden ahora su desarrollo. -Para desgracia de nuestro amigo Aníbal de La Mano de la orquesta “Conde Ansúrez” de Valladolid.-

Andalucía, que rezuma pasión por la música de plectro, encontró en los socios de la O.P.P. “Colás Chicharro” el baluarte que inició en la pasada Asamblea de la Carolina las gestiones oportunas para implantar la especialidad en los conservatorios. Aún no han obtenido una respuesta favorable

Y la labor de tantos otros que luchan por implantar la especialidad en una escuela municipal de música o gestionar una orquesta sin obtener buenos resultados.

Muchos son los que se quejan de este futuro incierto para los instrumentos de Púa, contagian su pesimismo, se lamentan, padecen y tienen asumido que nada puede mejorar.

-¡Ya está bien!-

Ahora, que se ve todo tan negro, se ha producido un hecho que me contagia de optimismo y me anima a seguir buscando justicia para los instrumentos de Púa. Se trata de una gran noticia de la que se hace eco esta revista: “El maestro Leo Brouwer escribe y dedica una sonata para bandurria a Pedro Chamorro”. Estoy seguro de que esta obra cruzará muchas fronteras, no sólo geográficas y será a la bandurria lo que fue el “Concierto de Aranjuez” a la guitarra. Espero que el tiempo me dé la razón.

Gracias Leo y gracias Pedro.

# La Carolina:

## Crónica de una maravillosa locura

Jorge Milagro Fernández  
 Presidente de ANAIP

- “¿Dónde habéis estado el fin de semana?”, nos preguntaron los amigos el lunes siguiente.
- “Teníamos la asamblea anual de la F.E.G.I.P., nuestra federación a nivel nacional, que este año era en La Carolina, en Jaén.”
- “¿Hasta Jaén en un fin de semana?”
- “Sí, claro”
- “Estáis locos.....”

¡Qué locura de viaje!: Pamplona, viernes, 7 de la mañana, con música de Carlos Cano y los amigos de La Rioja, la

Concierto de la Orquesta “Colás Chicharro” durante la Asamblea de La Carolina.



expedición se pone en marcha, 700 km camino del Sur. Una paradita para reponer fuerzas, pasar Despeñaperros y Las Navas de Tolosa, como hace 700 años y llegada a la Carolina y al hotel: ¡qué lujo!

¡Qué locura de recibimiento!: nos estaban esperando, con qué cariño y alegría, todo preparado, el Palacio del Intendente Olavide tan idóneo para la Asamblea, la sala perfecta y la espectacular vista desde el balcón.

¡Qué locura de sábado y domingo!; la exposición, el reencontro con amigos de todos los rincones, nuevos socios, bienvenidas oficiales, reuniones productivas y música magistral de la Orquesta de Pulso y Púa “Colás Chicharro” bajo la dirección de D. Antonio Ramos, la muestra de instrumentos con mandolinas y bandurrias de todo tipo.

¡Qué locura de ambiente, de buen hacer, de buen comer, de golosísimos helados y de fresquísimos cubatas!; ¡Qué locura de aceite, de morteruelo y de paté!; ¡Qué locura de cantos y chistes!; ¡Qué locura y exquisita visita a la ciudad y a la mina y qué locura de comida de despedida digna del mismísimo “Sancho el Fuerte”.

Llega la hora del regreso, hay que tirar para el Norte. Kilómetros de cansancio y de tristeza por la partida y porque la locura llega a su fin; hay que volver a la “cordura” del día a día hasta el año que viene. Nos veremos en el siguiente “fin de semana loco” sea donde sea. “No fallaremos”.

Y para terminar esta crónica, solo me queda dirigirme a Gabriel:

Gabi, a las buenas personas se las reconoce enseguida, y a ti se te ve venir de frente. Con tu sencillez, tu trabajo y tu grandísimo corazón, no se pueden hacer mal las cosas. Es un orgullo ser tu amigo y pertenecer a la F.E.G.I.P, con miembros como vosotros. Extiende la felicitación a tu familia y a la Asociación Cultural Musical “Colás Chicharro”.

Un abrazo y no seamos muy “cuerdos”.



# Flamenco:

Estructura y duende, pasión por 'la,sol,fa,mi'

*Pilar Alonso Gallardo<sup>1</sup>*

## Introducción

El flamenco, como género artístico nacido en Andalucía -Patrimonio cultural de la humanidad o, en palabras prestadas del genial maestro Enrique Morente, la Humanidad, Patrimonio del Flamenco-, se revela hoy como un campo de investigación privilegiado en diferentes dimensiones que van más allá de la música. Mucho se ha escrito sobre esta "forma de vivir", "de sentir" y en definitiva de mostrar y recrear, una de las más hermosas caras que toma el arte musical. El flamenco ha sido mirado en términos históricos, sociológicos, antropológicos, económicos, políticos, estéticos, literarios, entre otros, pero por encima de todo es una estructura musical que como tal puede ser analizada en toda su extensión. El presente artículo está interesado en esta cara del flamenco, la que analiza la música como texto. Más allá de que el flamenco se haya convertido en herramienta al servicio del estudio de procesos sociales, este género musical considerado "cosa de duendes"<sup>2</sup> se presenta como una unidad totalmente medible y comprensible, desde los parámetros de la música. No olvidamos, sin embargo, que la esencia, el alma, lo que se ha dado en llamar en el argot musical "el duende", transmitido en una interpretación, pertenece a otras esferas que no pueden ser atrapadas en un pentagrama, en el papel; estas serían las aportaciones de cada intérprete en un momento irrepetible que se produce en el momento mismo de la entrega en que el artista se enfrenta a la obra en vivo y en directo. Estos aspectos han ayudado a que el flamenco, finalmente, ha sido reconocido entre las músicas que deben ocupar un lugar en las instituciones oficiales de enseñanza: Conservatorios<sup>3</sup> y Escuelas oficiales, además de los lugares de la calle, Peñas Flamencas, Tablaos, Festivales y la propia familia que es donde nace.

1 Actualmente, Profesora de Guitarra Flamenca en el Conservatorio Profesional de Música "Ángel Barrios" de Granada.

2 Cita Federico García Lorca en su Conferencia "Juego y teoría del duende" en Buenos Aires y la Habana en 1933.

3 Desde el año 1990, la especialidad de Flamenco queda regulada en los Conservatorios de Música a través de la LOGSE (Ley Orgánica General del Sistema Educativo).

Todas las músicas están sujetas al cambio, esto es un hecho pero me atrevería a decir que el flamenco es una de las músicas que más sujetas están a estas evoluciones. Me interesan los aspectos técnicos como una forma de análisis que me permita compartir y disfrutar de una forma íntima con quienes estén inmersos en las cataduras de los mismos: los músicos. Trataré en este artículo de explicar de una forma sencilla las cuestiones que pueden ayudarnos a la comprensión y al conocimiento de esta manifestación cultural compleja, rica y apasionante.

### Descripción de los aspectos técnicos

De pequeña aprendí que “la música es el arte de combinar los sonidos y éstos con el tiempo”, el flamenco es fiel a esta idea y lo hace de esta forma:

1. Melodía: Es el elemento principal. Una nota tras otra organizada con la interválica adecuada es capaz de erizar-nos el pelo si es interpretada con una voz completamente desnuda desde una “toná”, por ejemplo.
2. Ritmo: Gracias a la acentuación en los tiempos precisos se consiguen unos patrones muy vivos, pensemos en un zapateado por bulerías.
3. Armonía: Colocando las notas tanto en sentido horizontal como vertical (acordes) podemos percibir la tensión y la relajación que nos ofrecen las consonancias y especialmente las disonancias, muy utilizadas en los acordes flamencos. Precisamente son éstas, las que dan los llamados “soníos negros”.
4. Forma o estilos: Llamados “palos flamencos”, nos dan la receta para mezclar los ingredientes anteriores con una imaginación y creatividad ilimitadas.

### Desarrollo de los aspectos técnicos

1. Las melodías del flamenco son múltiples, pero hay una base de melodías estándar que ha creado la biblioteca de cantes tradicionales, estas melodías tienen diferentes procedencias:

- Melodías populares: Soleá de Alcalá, Bulería de Cádiz, Rondeña chica...
- Melodías de autor: Malagueña del Mellizo, Malagueña de la Trini, Fandango de Frasquito Yerbagüena...

Las melodías presentan unas características comunes como:

- Abundancia de melismas y adornos
- Escalas descendentes en los finales de frase
- Predominio de los grados conjuntos, nota detrás de nota siguiendo la escala, escasez de saltos melódicos, se emplean sobre todo la 3ª mayor y menor y la 4ª justa.
- Comienzo anacrúsico

2. El ritmo es crucial en el flamenco, la característica que lo define es la “Hemiolia”<sup>4</sup> también en otros tratados “amalgama”. El flamenco utiliza 6 tipos de ritmos:

1. Ritmo binario
2. Ritmo ternario
3. Ritmo ternario libre
4. Ritmo Amalgama I
5. Ritmo Amalgama II
6. Ritmo Amalgama III

Para la comprensión gráfica de estos ritmos se utiliza el famoso “reloj flamenco” en el cual tenemos 12 tiempos (que corresponden con las 12 horas) y asignamos 5 acentos: a las “12”, a las “3”, a las “6”, a las “8”, a las “10”. Esta acentuación divide el reloj en 2 partes de manera que, quedan de las “12” a las “6” la acentuación de un compás 6/8, es decir un compás binario de subdivisión ternaria y de las “6” a las “12” la acentuación de un compás 3/4, lo que significa, un compás ternario de subdivisión binaria. Esa es la amalgama, la suma de diferentes compases.

En este reloj se señalan los comienzos de cada estilo, así cambiando el comienzo, cambia la acentuación y, por tanto, el sentido musical. Se puede comprobar en estos ejemplos:

- Amalgama I: Los que comienzan a las “1” del reloj y por tanto acentúan así:



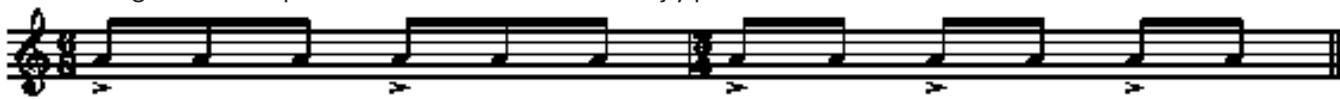
4 “Concepto rítmico que surge en la Antigua Grecia, de hecho proviene del término “Hemiolios” (uno y la mitad) y se refiere a la proporción 3:2, en la cual, hablando en términos rítmicos, tenemos dos duraciones distintas, una larga y otra breve, siendo la duración más larga igual al valor de la unidad breve sumado a la duración de esta misma unidad breve” Citan los hermanos Antonio y David Hurtado Torresen en su libro •“La llave de la música flamenca” pág. 120 - Signatura ediciones, 2009



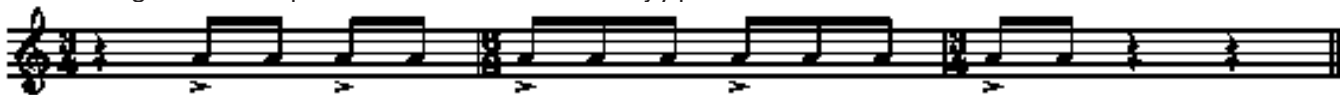
Si los escribimos según la gramática del lenguaje musical más tradicional, los acentos quedarían de esta forma:



- Amalgama II: Los que comienzan a las "12" del reloj y por tanto acentúan así:



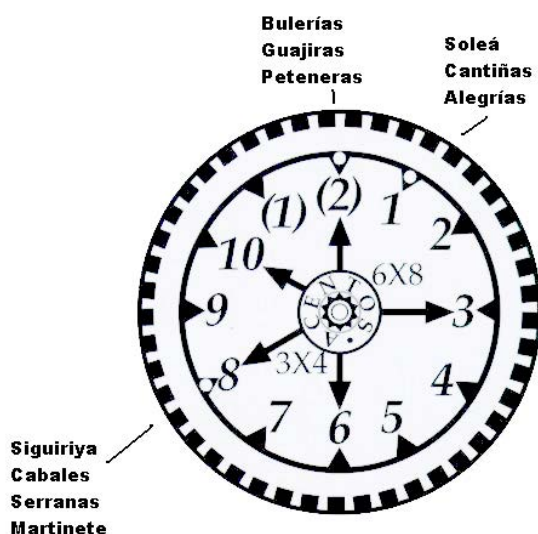
- Amalgama III: Los que comienzan a las "8" del reloj y por tanto acentúan así:



Sin subdivisión quedaría de la siguiente forma:



Todo esto se entiende a golpe de vista en el gráfico del reloj flamenco:



Con respecto al ritmo, es preciso señalar 3 conceptos muy diferenciados entre sí que pueden dar lugar a confusión:

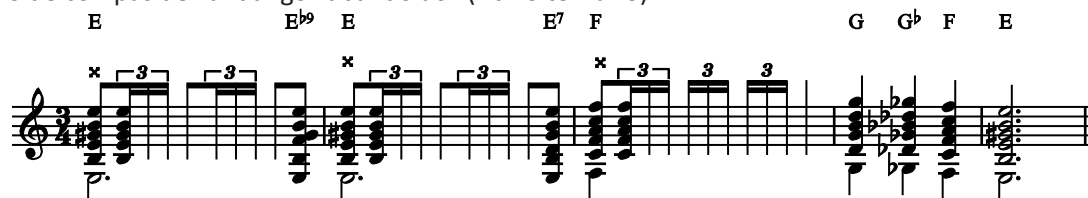
- Ritmo: Es un principio de ordenación temporal de intensidades y duraciones presente en todo el universo. Está en la propia naturaleza como principio universal. En música, define la forma concreta de acentuar el pulso, siendo éste una constante, es decir, no cambia. El ritmo es binario o ternario dependiendo de poner un acento cada 2 ó 3 pulsos. Se dice que el día es binario y la noche ternaria haciendo una analogía con la naturaleza.
- Compás: Es la herramienta teórica que inventa el hombre para medir el ritmo y poder plasmarlo en un papel. Hay múltiples tipos de compás: 3/4, 4/4, 6/8..., tantos como el compositor necesite para expresar su idea.
- Compás flamenco: Es un concepto más amplio ya que asocia términos rítmicos, armónicos y formales en la misma palabra. Hacer "compás por bulerías" implica conocer la forma, el ritmo y la armonía de este palo.

Vamos a ver un ejemplo de compás flamenco de los principales palos para entender este concepto:

- Ejemplo de compás de Tangos (ritmo binario/cuaternario)



- Ejemplo de compás de Fandango "abandolao" (ritmo ternario)



- Ejemplo de compás de "Granaina" (ritmo ternario libre)

Em                      D                      C                      F#                                      B

- Ejemplo de compás de Soleá (ritmo de amalgama I)

E    E7/D    Fmaj7    E                                      F                                      E

- Ejemplo de compás de Guajira (ritmo de amalgama II)

E7                                      A

- Ejemplo de compás de Siguriya (ritmo de amalgama III)

Bb/D    C7°    Bb                                      A

3. La armonía, está basada en la mezcla del modo mayor (escala jónica), el modo menor (escala eólica) y el modo flamenco (escala frigia). Verdaderamente el que define este género es el modo flamenco que consiste en trabajar la escala frigia y armonizarla por terceras al igual que se armonizan los modos mayor y menor al más puro estilo occidental. Algunos estilos se desarrollan en uno de estos modos particularmente y otros los mezclan a través de modulaciones estandarizadas. En este ejemplo vemos los acordes sobre estas escalas:

Modo Mayor (escala jónica)							Modo menor (escala eólica)							Modo Flamenco (escala frigia)						
C	Dm	Em	F	G	Am	B°	Am	B°	C	Dm	Em	F	G	E	F	G	Am	B°	C	Dm
I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	III	IV	V	VI	VII

En los modos Mayor y Menor (Tonalidad) la relación tensión/relajación que da movilidad a la música se establece entre los grados V→I (ejemplo G7-C ó E7-Am) sin embargo en el modo Flamenco (modalidad), además de esta relación, existe otro enlace de acordes mucho más poderoso que es la relación entre los acordes II→I, por ejemplo F-E, este semitono da toda la personalidad a la música flamenca. Además de esta relación de semitono, existe el "tetracordo" descendente llamado "Cadencia Andaluza" con los acordes: IV-III-II-I, en Mi Flamenco sería los acordes Am-G-F-E, que da el sabor y soniquete de España, el famoso "la,sol,fa,mi" que luce el título de este artículo.

Lo podemos analizar desde el pentagrama en el siguiente gráfico:

G7	C	E7	Am	F	E	Am	G	F	E
V7	I	V7	I	II	I	IV	III	II	I
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Modo mayor</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Modo menor</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Modo flamenco</span>				<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cadencia andaluza</span>			

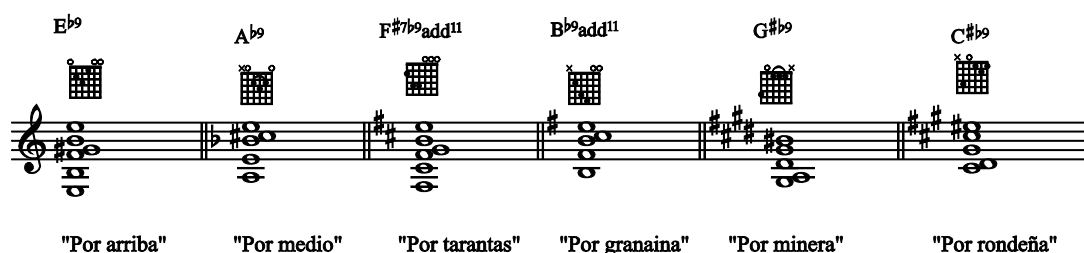
La bimodalidad, recrea un sistema armónico característico del flamenco ya que aúna el modo flamenco y el modo mayor en el mismo estilo. El fandango y sus derivados serían un ejemplo de bimodalidad flamenca.

Armónicamente hay un hecho destacable en la interpretación del flamenco. Se trata de los palos que, para que tengan su personalidad auténtica sólo se interpretan en un tono concreto y con unas tensiones y notas añadidas muy definidas por lo que para mantener este "soniquete", se utiliza "la cejilla". La cejilla es un instrumento que transporta el sonido de la guitarra sin cambiar la forma de aplicar los acordes y así permite mantener el sabor de cada estilo.

Estos tonos y formas de tocar tienen unos nombres concretos y particulares ya que los flamencos de siglo XIX, cuando surge este artilugio, no sabían de notas ni de lenguaje musical. Hay nombres curiosos como:

- Toque por arriba: Se nombran de este modo por la colocación de los dedos por la parte de arriba de la guitarra y corresponde a la tonalidad de Mi flamenco (relativo de Do Mayor y la menor).
- Toque por medio: Se debe a la posición de los dedos por la parte media de la guitarra y corresponde a la tonalidad de La flamenco (relativo de Fa Mayor y re menor).
- Toque por taranta: Corresponde a la tonalidad de Fa# Flamenco (relativo de Re Mayor y si menor) y se utiliza para los toques de levante.
- Toque por granaína: Corresponde a la tonalidad de Si Flamenco (relativo de Sol Mayor y mi menor) y se utiliza para los toques de Granada.
- Toque por minera: Corresponde a la tonalidad de Sol# Flamenco (relativo de Mi Mayor y do# menor) y se utiliza para los toques de minera.
- Toque por rondeña: Corresponde a la tonalidad de Do# Flamenco (relativo de La Mayor y fa# menor) y se utiliza para los toques de Rondeña.

Vemos estos "toques" dibujados en el pentagrama y en el diapasón de la guitarra para comprender estos dibujos transportables a lo largo del mástil:



4. Las formas o estilos, llamados palos flamencos, van a definir qué tipo de melodía, ritmo y armonía junto a la dinámica serán los elegidos para fijar cada manera de expresar a partir del flamenco. Para entender estos conceptos, y a muy grandes rasgos, propongo analizar una tabla. Esta estructura contiene por un lado los ritmos y a otro la armonía. La melodía es el elemento más extenso y difícil de analizar por lo personal en cada uno de los más de 100 palos flamencos que existen clasificados.

Tabla de palos flamencos atendido a las variables de ritmo y armonía:

Palos: Ritmo/Armonía	Modo Mayor	Modo menor	Modo Flamenco	Modo bimodal
Binario	Rumba Tangos Tanguillo Zapateado Colombiana Garrotín	Rumba Tangos Tanguillo Farruca Milonga Vidalita	Rumba Tangos Tanguillo Tientos Taranto Mariana Zambra	
Ternario	Sevillanas	Sevillanas Campanilleros	Sevillanas Jaleos Romance	Fandango de Huelva Fandango "abandolao" Verdiales Rondeña Jabera Jabegote
Ternario Libre				Granaína Media granaina Taranta Rondeña Minera Cartagenera Fandango natural
Amalgama I 1,2,3, 4,5,6, 7,8, 9,10, 11, 12	Alegrías Cantiñas Mirabrás Romeras		Soleá Soleá por bulerías Bamberas Caña Polo	Caracoles
Amalgama II 3+3+2+2+2	Bulerías Guajira	Bulerías Petenera	Bulerías	
Amalgama III 2+2+3+3+2	Cabales		Siguiriya Serrana Liviana	

## Conclusiones

Resumiendo, podemos decir que he intentado mostrar de forma muy sucinta, cuáles son las herramientas de una música que se presenta, desde lo más sencillo hasta lo más complejo, como un catálogo de expresiones. La amplitud y el registro de las emociones nos pueden llevar de la alegría más radiante por cantiñas a la tristeza más profunda por siguiiriya, desde la rabia y rebeldía de un fandango hasta la guasa de una fiesta por tangos y bule-rías, desde la solemnidad de una saeta a la dulzura de una nana o desde la soledad de una soleá hasta la impotencia del grito de una carcelera...

Mi objetivo ha sido proporcionar un pequeño acercamiento a las bases técnicas del flamenco a partir del análisis de algunos aspectos musicales, espero haberlo conseguido. Mi intención no es otra que la de contribuir a un conocimiento que considero colectivo. El flamenco sigue siendo un arte vivo que bebe de las fuentes de todos los que lo construimos con la mezcla que une disfrute y trabajo diario.

## Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que me han enseñado esta "forma flamenca de vivir". Los grandes artistas que me ilustran, sorprenden y emocionan, agradezco a mis profesores y alumnos con los que cada día disfruto con este ir y venir de falsetas<sup>5</sup>. A las instituciones oficiales por hacerme un hueco para poder compartir mis conocimientos en un entorno riguroso, científico y reconocido. A la FEGIP y sus responsables en la directiva por contar conmigo para aportar mi granito de arena y sobre todo agradezco "al duende" por sus visitas sorpresa.

---

5 Falseta: Pequeña idea musical con sentido completo a todos los niveles - melódico, armónico, rítmico, formal - que se intercala entre las letras del cantaor para engrandecer la interpretación y dar su lugar de expresión propia al guitarrista. Una suma de falsetas unidas por el compás flamenco pueden formar un solo de guitarra.

# Bandurria en Canarias

## Fuentes Organológicas

*Silvestre Ramírez Espinosa*

*Titulado Superior de Instrumentos de Púa*

Desde los cronistas más antiguos hasta los tardíos historiadores renacentistas se nos refiere una y otra vez que los aborígenes canarios carecían de instrumentos musicales y que sus sonos eran producidos solamente cantando y con la primaria percusión de pies y manos. Algunas acciones instrumentales de tipo ritual, como el ruido aleatorio de palos en las danzas de boda o el golpear el agua del mar con palos y ramas en las ceremonias de rogativas pluviales, se citan entre las costumbres, pero sin que los cronistas les atribuyan valor organológico alguno, aunque sí lo tienen en el sentido más primario.

### La conquista castellana de las islas menores por los normandos Jean de Bethencourt y Gadifer de la Salle (1402-1405)

El siglo XV traerá para Canarias cambios fundamentales, pues va a ser ahora cuando los europeos se planteen de nuevo la posibilidad de conquista sistemática del Archipiélago y el establecimiento de colonos, que generarán una productividad rentable dentro de un marco legal y administrativo a la europea. Y es en estos momentos cuando van a entrar en escena los normandos, que serán los que lleven a cabo la conquista de las islas menores, poniéndolas bajo la jurisdicción de la Corona de Castilla, si bien bajo un régimen de señorío aún de tipo medieval.

### Los manuscritos de “Le Canarien”

Todos los pormenores de esta primera conquista europea vienen recogidos en la crónica francesa denominada “Le Canarien”, de la que se conservan dos manuscritos, que presentan diferencias sustanciales de cronología, de contenido e intenciones, de escritura, de ilustraciones, etc.

Ambos son denominados hoy por los especialistas con las letras G y B, iniciales del nombre propio y patronímico respectivamente de los dos protagonistas de esta acción: Gadifer de la Salle y Jean de Bethencourt. El ms. G, que ha sido fechado en torno a 1420, es el más antiguo, mientras que el ms. B se sitúa a fines del siglo XV. Ha sido este último el más editado y, por tanto, conocido y utilizado por los historiadores del pasado para referirse a la conquista normanda de las Islas.

### La conquista normanda

De todo el largo episodio de la conquista normanda narrado en los manuscritos G y B de “Le Canarien”, lo que verdaderamente tiene un interés para nuestros fines son las citas que sobre la intervención de instrumentos musicales nos ofrece la crónica, pues se trataría de los primeros que llegan de Europa, según nuestras noticias.

En primer lugar tenemos que mencionar que entre los normandos venía un trompeta llamado Cortille (versión del G) o Courtille (versión del B), que estaba al servicio de Gadifer. Este instrumentista fue representado en la única miniatura (fol. 2 r.) que posee el código G, y que contó con la supervisión del propio Gadifer de la Salle. Será, pues, este personaje el primer músico con nombre que conocemos en la historia de nuestras islas.



*El trompeta Cortille con su aerófono de ramas plegadas en S en la nave de Gadifer de la Salle. Ms. G de Le Canarien, fol. 2 r°. Londres, British Museum, Egerton Fund. ms. 2709.*

El trompeta Cortille con su aerófono de ramas plegadas en S en la nave de Gadifer de la Salle. Ms. G de “Le Canarien”, fol. 2r°. Londres, British Museum, Egerton Fund. Ms. 2709.

Si resulta significativo que en 1402 hubiera habido en Lanzarote una moderna trompeta en forma de S y un profesional que la tocara tanto en tierra como en las travesías marítimas, no menos interesante resulta la serie de instrumentos que llegaron de Francia a primeros de mayo de 1405.

Jean de Bethencourt acabó solo la conquista de Fuerteventura, al abandonar la empresa Gadifer. Pues bien, tras esta campaña marchó a Francia a buscar colonos nuevos y refuerzos para intentar el asalto a otras islas. Y, en esta ocasión, fue su sobrino Maciot de Bethencourt quien le ayudó a reclutar gente de labor y de tropa, y con ella se embarcó de nuevo a principios de mayo de 1405 rumbo a Lanzarote. Llevaba tres barcos con numerosos colonos y 80 hombres de guerra, en los cuales 23 iban con sus mujeres.

La llegada a Lanzarote fue motivo de gran alegría tanto para los que llegaban como para los que habían quedado en la Isla, por lo que al acercarse las barcas a tierra se produce un alborozo general reforzado por la música:

Capítulo LXXXIII, fol; 64 v:

*Or se / partit monseigneur de bethencourt le IXe. Jour de may mil CCCC et V / et singla tant quil dessendit en lisle / lancelet et en lisle de fourtaventure trompettes soneret / et clerons tabourins menestres herpes rebebes / busines et de tous istruments. On neut / pas ouy Dieu tonner de la melodye quilz / fesoient et tant que ceulx derbenne et / de lancelet furent tous esbahis espal'mt / les canariens. Non obstant que le dit / seigneur ne cuidoit point auoir amene tant / distrumen mes il lui auoit beaucoup de / jones gens de quoy led-sr. ne se guetoit / point qui en joiaient et auoient apporte / leurs ystrument avec eulx. Aussi maciot / de bethencourt qui partye auoit eu la / charge de senquerir quelz copagnons / cestoient et conselloit led-sr. de les prendre se / (fol. 65 r) ainssi quil lui sebloit quilz estoient propres et / abilles... Et come / jay di les instrumens qui estoient es bargez / fesoient si grant melodye que cestoit belle / chose a ouyr. Et les canariens en estoient / (fol. 65 v.) toulz esbahis et leur plasoit terriblement.*

<El señor de Bethencourt zarpó, pues, el día 9 de mayo de 1405 y navegó hasta arribar a las islas de Lanzarote y Fuerteventura. Sonaron trompetas y clarines, nácaras, ministriles (chirimías), arpas, rabeles, añafiles y toda clase de instrumentos. No se habría oído a Dios tronar por la melodía que hacían, de modo que los de Erbania y los de Lanzarote se quedaron estupefactos, especialmente los canarios. Aunque dicho señor no podía imaginar haber traído tantos instrumentos, había muchos jóvenes que los tocaban y los habían llevado consigo, sin que él lo sospechase, y tampoco Maciot de Bethencourt, que había tenido en parte el cometido de averiguar qué clase de personas eran, y les aconsejaba aceptarlos cuando (fol. 65 r) le parecían que eran aptos y dispuestos.... Como ya dije, los instrumentos que estaban en los barcos hacían tan grande melodía que

*era cosa bella de escuchar. Los (fol. 65 v.) canarios estaban completamente atónitos y les gustaba muchísimo>.*

*Bethencourt llega a tierra, se informa a través de los normandos que habían quedado en Lanzarote sobre el comportamiento de los aborígenes sometidos y, finalmente, se aloja en el castillo del Rubicón. Al día siguiente pasa a la isla de Fuerteventura, donde también es recibido con alegría y se aloja en la fortaleza de Ricorroque. En ella recibe ese mismo día la visita de los reyezuelos indígenas, a quienes convida a cenar:*

Capítulo LXXXIV fol. 67 r:

*Et tandis que led- sr. soupoit jl y auoit des / menestres que jouoient de quoy yceulx Rois / ne pouoient menger du plaisir quilz prenoiet / a ouir ces dis menestres et aussi de voir ces / hoquetons brodes...*

<Y mientras el dicho señor cenaba había unos ministriles tocando y los reyes eran incapaces de comer por el gusto que les daba oír a estos dichos ministriles y mirar los jubones bordados...>

Son éstos, pues, los dos fragmentos que nos informan de la llegada de nuevos instrumentos europeos a las islas orientales y de su práctica en un contexto bastante exótico, aunque su función no tenga nada de singular en el mundo de finales de la Edad Media. Es lógico que los nuevos colonos trajeran consigo diferentes instrumentos musicales, al igual que herramientas y aperos para labrar la tierra, porque era la única opción que tenían de acompañar sus cantos y danzas, que tan imprescindibles eran en la vida social de aquel momento en todos sus estratos, sin contar con la música instrumental propiamente dicha, que tenía múltiples funciones. Además, a principios del siglo XV, el nivel de ejecución que exigían los instrumentos era bastante bajo, por lo que los aficionados con buenas aptitudes podían tocar dos o más sin ningún problema. Si a esto añadimos que su construcción tampoco requería gran especialización, comprenderemos que viajar con instrumentos, practicarlos o construirlos no era nada insólito en aquellos momentos.

Pero, veamos cuáles son los instrumentos que para nosotros tienen mayor interés, de los que enumera el cronista y a los que añade “toda clase de instrumentos”, seguramente para no alargar la lista, enumeraciones por otra parte muy frecuentes en la literatura y en las crónicas del siglo XIV y principios de XV, y de las que se tienen múltiples ejemplos tanto en Francia (*Remède de Fortune* y *La prise d’Alexandrie de Guillaume de Machaut, Lamentacio cantorum de Aimeric de Peirac*, etc.), en la Península Ibérica (*Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, *Poema de Alfonso XI* o *Una coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz de Sevilla), como en Italia (*sonetos musicales* de Simona Prodenzani), países germánicos (*Gottes Zukunft* de Heinrich von Neustadt) o Inglaterra (*The Squyr of Love Degree*), todos ellos casi coetáneos de nuestra crónica.

## Herpes y rebebes

Junto a aerófonos y membranófonos de sonido intenso, cita la crónica dos instrumentos de cuerda de sonoridad más apagada: herpes y rebebes, que a pesar de ser propios de la música baja (aquella que se realizaba en recintos de cámaras) se pueden ver en diversas miniaturas del siglo XV interviniendo en la música callejera de los ministriles “altos”, lo cual denota ya un uso consolidado. Mencionemos, por ejemplo, la ilustración de Le Champion des Dames, anónimo borgoñón de mediados de la centuria (París Bibli. Nat. fr. 12476, fol. 109 v.) o la de otro manuscrito con la historia de Alejandro (París, Bibli. Nat. fr. 22547, fol. 245 v.). Un ejemplo más, también proveniente del norte de Francia, viene a corroborar esta práctica combinada de, precisamente, estos dos cordófonos con instrumentos “altos”. Se trata de una miniatura del Apocalipsis de los duques de Saboya (Bibl. de El Escorial, vit. 1) miniada por Jean Colombe en torno a 1490 (2ª fase), donde aparecen ambos en torno a la mandorla con Cristo, tocando junto a trompetas rectas, trompetas curvadas con colisa, chirimías, bombardas, nácaras y campana (fol. 27).



Las musas tocando diversos instrumentos: de izquierda a derecha: chirimía, arpa, doble flauta, órgano portátil, trompeta en S, rabel, flautilla y triángulo. Miniatura de Le champion des dames, anónimo borgoñón de mitad del siglo XV. París, Bibl. Nat., fr.12476, fol. 109 vº.

*Herpes o harpes*, son los términos utilizados en Francia para el arpa. El arpa fue uno de los cordófonos de mayor difusión en Europa durante el periodo medieval, quizás por su sonoridad llamativa. Las arpas medievales eran todas de pequeño formato, y por lo tanto portátiles, pues se podían tocar caminando, atadas al cuello. Aunque no sabemos a qué modelo de arpa aludía el texto de “Le Canarien”, lo cierto es que llegaron a Canarias, en aquella temprana época, cordófonos de este tipo, instrumentos que nunca faltaban en los conjuntos musicales, como lo demuestran sus múltiples citas en textos literarios franceses e hispanos y, sobre todo, su abundantísima iconografía. Rosario Álvarez y Lothar Siemens nos informan en “La Música en la Sociedad a través de la Historia” de que: “El hecho de que el arpa participara no sólo en los grupos musicales de “música baja”, sino también en ciertos conjuntos de “música alta”, es debido a las posibilidades que ofrecía para tocar rasgueando enérgicamente y rítmicamente sus cuerdas con un plectro. Las que no debían sonar se apagaban con los dedos de la otra mano por el lado contrario al rasgueo”. Atendiendo a esta información, puede que esté aquí el primer uso de un plectro en Canarias.

Junto a las arpas, se citan los rebebes, término éste aplicado al rabel. En los textos franceses, a partir del siglo XIII, aparece tanto en esta forma como en la de rubebes (del latín rubeba), como se puede comprobar en “Cleomadés de Adenet le Roi” (ca. 1285) en esta última versión, en la traducción del “Anticlaudianus” (anónimo del siglo XII) con la grafía de rebebes, en los poemas de Guillaume de Machaut y en el “Art de dictier: De musique” (siglo XIV) con las formas de rubebes y rebebes respectivamente, lo cual indica que ambos se usaban indistintamente en estas centurias, mientras que en “Le Naufrage de la Pucelle” de Jean Molinet (2ª mitad del siglo XV) aparece bajo la forma más cercana a la hispana de rebelles.

El rabel se siguió practicando a todo lo largo del siglo XV y empezó a decaer, ya bien entrado el XVI, en el ámbito culto (se mantuvo en la música popular en determinadas zonas hasta nuestros días), aunque en España se le diera a los violines el nombre de rabelillo aún en el siglo XVII, como lo señala Pedro Cerone en su “Melopeo y Maestro” de 1613. De él deriva la pochette de los maestros de baile del Barroco.

No es nada insólito, pues, que los normandos trajeran rabeles a Canarias en la época de su auge, ni que los hicieran sonar junto a los instrumentos “altos”, pues su sonido áspero y agudo se combinaba muy bien con ellos, tal y como nos lo muestra con mucha frecuencia la iconografía de la época, según ya hemos comentado. Recordemos aquí el calificativo que le aplicaba el Arcipreste de Hita en su “Libro de Buen Amor” (ca.1330, estrofa 1203): El rabé gritador con la su alta nota...

En este punto debemos recordar y remitirnos a los trabajos e investigaciones de J. J. Rey en “Los Instrumentos de Púa en España” y de Pedro Chamorro en sus artículos publicados en “Alzapúa”, que solucionan los problemas que han dado lugar a una mal catalogación y no identificación de imágenes de la bandurria, y con ellos podemos conocer el origen y evolución de la bandurria a través de la historia. Así sabemos que a este cordófono se le denominaba de manera distinta dependiendo del lugar, reino, país, región, idioma, etc. De esta manera podemos afirmar que con la conquista de Canarias por parte de los normandos, y tras aquel desembarco que tuvo lugar en mayo de 1405 en Lanzarote en el que llegaron los primeros músicos e instrumentos a las islas, fue introducida la bandurria en Canarias (en su forma medieval) junto con los “rebebes” y demás instrumentos que narran las crónicas de “Le Canarien”.

## Siglo XVI

### Factores que contribuyeron a la tradición musical de las islas en el nuevo contexto social.

Tras culminarse la conquista castellana de las Islas en 1496, los primeros veinticinco años del siglo XVI representan un periodo en el que se consolida el nuevo asentamiento poblacional y la nueva organización económica y administrativa del Archipiélago.

Puede decirse que hacia 1525 las Islas ya son un territorio cultural europeo desde todos los puntos de vista: los últimos aborígenes y sus descendientes se han tenido que adaptar a la nueva organización y las gentes inmigradas a partir de la conquista han dado paso a la primera generación de criollos, mestizos unos y de puro origen peninsular o europeo otros. A la soldadesca conquistadora se le ha añadido un vasto conjunto de trabajadores de la nueva organización económica: pastores ovejeros, posiblemente extremeños, que comparten tareas con antiguos cabreros aborígenes; agricultores de minifundio adaptados a los terrenos montañosos, traídos con sus vacas y arados del noroeste peninsular (Asturias, norte de León y oriente de Galicia, a tenor de la raza de las vacas y de la tecnología de los aperos que nos han legado); pescadores y carpinteros de ribera llegados desde Portugal y suroeste de Andalucía; artesanos de todas las especialidades que conviven con las alfareras de estirpe aborigen; un conjunto de mercaderes de sesgo más internacional conformado por españoles, flamencos, portugueses, genoveses, franceses, ingleses, etc; y los administradores y funcionarios nombrados por la Corona.

Sobre las bases de esa cultura importada de formas muy sólidas, los criollos canarios irán adaptando las diferentes aportaciones de sus lugares de procedencia a sus fiestas y costumbres sociales. Poco a poco se sustanciará un tipo de expresión popular que, si bien observa notables particularidades en cada isla, denota muchos rasgos y géneros que son comunes a todas ellas.

### La música en las fiestas públicas

La música aparece siempre presente, y de muy diversas maneras, en las celebraciones públicas que tuvieron lugar a lo largo del siglo XVI, las cuales van a tener su punto más álgido en las dos centurias siguientes, ya en pleno Barroco. Pero es cierto que, desde el Renacimiento, estas manifestaciones colectivas de regocijo van a adquirir un auge, esplendor y boato desconocidos hasta entonces, al ser promovidas por las autoridades políticas y religiosas, que pretendían conseguir la felicidad de sus súbditos y fieles por medio de la ostentación, la propaganda y la exhibición, aparte de que fueran un medio eficaz para mantener el equilibrio social y político, que ante la crisis de subsistencia, las epidemias, las desigualdades sociales y las duras condiciones de vida, se veía continuamente amenazado. Hay que añadir también la auténtica devoción que movía a los diversos estamentos de la población (en el caso de las celebraciones religiosas) a venerar de forma solemne y colectiva determinados misterios de la fe, a la Virgen o a algún santo protector de epidemias y calamidades.

Algunas descripciones de estas fiestas nos detallan el papel de los instrumentos heráldicos, en otras las menciones a la música son mucho más escuetas, pero alguna alude a la presencia de ministriles que acompañan y animan la expansión callejera popular. Por ejemplo, en las

del 26 de junio de 1516, cuando se proclama a Carlos I rey de Castilla, el Adelantado ordena: *“haser un cadahalso en la plaça Real desta villa, mui adornado con sus escudos y rey de armas, con un pendón real que se alçe, y aquel día mandan que se junten con el dicho señor adelantado... y todos los caballeros e escuderos y onbres buenos de toda esta ysla para que todos vayan a la plaça y cadahalso para que allí vean hazer el auto y sean presentes como buenos y leales criados y vasallos de sus altezas, mostrando mucho plazer, y se junten cavalleros y jueguen a las cañas y se corran toros y rieguen y barran las calles y las enparamenten, y todos los ministriles se junten e tangan por la calles y especialmente en la plaça...”* Esta última orden del Adelantado nos da pie a pensar que en La Laguna de aquella temprana fecha había diversos ministriles que tañerían flautas, chirimías, dulzainas, cornetas, bajones, sacabuches, etc., sin descartar algún rabel, “bandurria”, arpa o vihuela, instrumentos susceptibles de intervenir en manifestaciones callejeras y recintos abiertos. De su actividad no sabemos nada, pero presumiblemente debían estar al servicio de familias nobles y adineradas para amenizar sus fiestas privadas y cortejos con motivo de bodas y bautizos. Tampoco debemos descartar la opción de la existencia de artesanos con conocimientos musicales que pudieran desempeñar la función de músico circunstancialmente, como hemos visto con el grupo de aldeanos y artesanos llegados a las islas orientales con Jean de Bethencourt en 1405.

### Poesía y música cortesanas en el archipiélago hasta finales del siglo XVI.

Apenas ha llamado la atención de los estudiosos la posible existencia del cultivo de poesía y música de tipo culto en las residencias de los señores de las Islas menores, el marqués de Lanzarote y el conde de La Gomera, y más tarde en los adelantados en Tenerife. Pero hay interesantes evidencias de ello, hay algunos indicios de que los señores de las islas menores debieron mantener asimismo su corte con poetas y músicos cultos. Las endechas que se cantaron en Lanzarote a la muerte del joven Delfín del Señorío, Guillén Peraza de las Casas, acontecida poco antes de mediar el siglo XV durante una incursión a La Palma repelida a pedradas por los aborígenes de aquella isla, se montan sobre un producto poético culto, de elaboración local, que llama ya la atención por su gran calidad literaria.

En este contexto, que abarca todo el Renacimiento, hay que entender también la estrecha vinculación al marquesado de Lanzarote, durante el último cuarto del siglo XVI, de un intelectual, humanista y poeta andaluz de la talla de Gonzalo Argote de Molina, quién se casó con una de las hijas del propio marqués y residió hasta su muerte en Canarias.

De que los señores y adelantados de las Islas mantenían en sus cortes no sólo a poetas, sino también a músicos para sus conciertos, no cabe ya duda, pues esporádicamente aflora este culto ornato de su entorno en los do-



cumentos de la época. Así, por ejemplo, cuando el pirata francés Jacques de Sores, tras llevar a cabo la horrible matanza de jesuitas frente a las costas de La Palma, recaló en La Gomera (donde tal acontecimiento aún se ignoraba), es recibido y agasajado por el conde don Diego de Ayala, quien incluso el 25 de julio de 1570 invitó al francés a una cena en su casa, obsequiando el conde a sus huéspedes con un concierto, pues era hombre muy aficionado a la música y tenía en su casa servidores para este menester. Y en esta misma línea podemos encontrar algunos ejemplos más.

### **El estrecho contacto entre lo culto y lo popular. La afición a las vihuelas.**

Estas prácticas cortesanas de tipo culto se venían fundiendo en las Islas con una nueva corriente popular generada por sus nuevos pobladores criollos de cultura española. Y es que, de la misma manera que el pueblo trataba de imitar las costumbres de sus dirigentes, también las personas ilustradas que orbitaban en torno a los notables y a las instituciones asimilaban a título de intercambio los productos populares arribados con la nueva población y contribuían a la configuración de una nueva expresión musical. Por ejemplo, en el campo de los instrumentos musicales, vemos cómo ciertos cordófonos de cuerdas pulsadas como la vihuela o su congénere la guitarra se popularizan pronto, y muestran su presencia en las principales ciudades canarias ya desde comienzos del siglo XVI, al mismo tiempo que con ellos emerge también esporádicamente la profesión de “violero” o constructor de los mismos, como oficio asentado ya en las islas. Los más antiguos que hemos podido documentar en Gran Canaria son Alonso Gómez, que aparece como vecino de Las Palmas entre 1519 y 1525, si bien en el año 1508 lo encontramos como estante en Tenerife haciendo negocios, y Francisco de Torres, violero asentado en Gáldar en 1523. Y en La Laguna se habla de violeros en la tasmía de 1592, y es probable que se refiera (¿quizás entre otros?) a Francisco Gómez, que aparece citado en las datas de 1590, aunque no descartamos que hubiera constructores de instrumentos en tiempos anteriores, al igual que en Las Palmas. Este Francisco Gómez hace testamento en 1609 y le deja parte de sus herramientas a su hijo Juan, que será el que continúe el oficio. Nos preguntamos en este punto si estos Gómez de Tenerife no serían descendientes de aquel Alonso Gómez de Gran Canaria que tenía el mismo oficio y que viajaba con frecuencia a Tenerife, lo cual sería plausible dada la costumbre de la época de que los oficios se transmitieran de padres a hijos.

Ahora bien, aunque se construyeran en las islas vihuelas y guitarras, lo que sí es cierto es que sus cuerdas venían de la Península, como demuestra una relación de mercancías llegadas de Oporto en 1545, entre las que se encuentra un mazo de cuerdas de vihuelas de Granada..., o las contenidas en el inventario de mercancías que entrega Diego Hernández al sastre Pedro Hernández en 1553 para su posterior venta.

En este punto hay que dejar claro que hacemos referencia a la vihuela por ser ésta la que aparece reflejada en las fuentes documentales de las que he podido disponer, al igual que la guitarra. Pero tenemos claro que esta información afecta por igual a la bandurria, conocido el problema de las palabras e imágenes y la mala catalogación que ha sufrido a lo largo de la historia. Además de haber podido comprobar cómo en muchos lugares le asignaban el nombre de vihuela, entre otros tantos, a la bandurria. Recordemos también la consideración y tratamiento que hace de la bandurria como otro “género de vihuela” Fray Juan Bermudo en el título general y en el Capítulo XXX de “*Declaración de Instrumentos musicales*” (Osuna 1555).

Esta afición a las vihuelas, y por tanto a las bandurrias, se percibe en la documentación, sobre todo por la vía de la prohibición. Ya el 27 de junio de 1516, por ejemplo, el cabildo de la catedral de Canarias acuerda en Las Palmas: “*que de oy en adelante ningún beneficiario salga por las calles tañendo con vihuela, ni esté a sus puertas ni ventanas tañendo, so pena de medio año.*” En concordancia con esta noticia traemos a colación una de las primeras Ordenanzas de Tenerife anterior a 1540, referida a la incipiente vida ciudadana de La Laguna, en que se dice: “*Otrosí ordenamos que ninguno se osado de dar música de noche con bigüela, ni con otra cosa alguna, so pena que, si dando la dicha música fuere hallado o parado tañendo, no estando a la puerta de su casa, o diez pasos al derredor, que pierda la bigüela u otro cualquier instrumento con que tañere, y sea para el alguazil o justicia que lo tomare.*” Que esta ordenanza se hacía efectiva lo demuestra un documento de San Pedro de Daute del 30 de julio de 1520, en el cual un tal Pedro de Caves reclamaba su vihuela, ya que tras el secuestro del instrumento por parte del alcalde, éste se lo había prestado a otras personas.

Podría pensarse que la vihuela y bandurria tuvieron en Canarias en aquella época un uso meramente popular, pero no fue así. Se usaba también por personas cultas (como lo eran aquellos clérigos a los que alude el mencionado acuerdo de la catedral de Las Palmas), especialmente en reuniones domésticas, para interpretar los repertorios en cifra que se publicaban en España desde 1535 y que alcanzaron su apogeo a mediados de aquel siglo. En estos libros figuraban no sólo las canciones más en boga, fantasías y glosas de obras famosas, tanto profanas como religiosas, sino también tientos y juegos de diferencias o variaciones de aires cortesanos para danzar, como la pavana, la gallarda, etc. Por ejemplo, en el inventario de bienes que se realizó en 1572 tras el fallecimiento del licenciado Reynaldo, médico, vecino y regidor de Tenerife, figura su biblioteca, entre la que se encontraba un libro de música de vigüela que Manuel Lobo identifica con el “Libro de música para Vihuela intitulado Orphenica Lyra” (Sevilla, 1554) de Miguel de Fuenllana, aunque a juzgar por la formulación de la lacónica entrada en dicho inventario podría también tratarse de cualquiera de los tres siguientes: el “Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro” de Luis

de Milán (Valencia, 1535), el “Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas” de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547), o con más probabilidad el simplemente titulado “Libro de música de vihuela” de Diego Pisador (Salamanca, 1552). En cualquier caso, testimonios como éste nos revelan que también en las islas circularon algunos de aquellos enjundiosos repertorios en cifra para vihuela, los que se publicaron por músicos profesionales del instrumento para el solaz y lucimiento de aficionados con un cierto rango cultural. Recordemos una vez más los capítulos dedicados a la bandurria en el tratado ya mencionado de Fray Juan Bermudo.

Por tanto, cuando se habla de vihuela en las fuentes canarias, es difícil precisar de qué tipo estamos hablando, lo que debemos determinar por el contexto. Por ejemplo, en el proceso inquisitorial que se le abre en La Laguna al comerciante inglés Thomas Nichols en 1560, uno de los testigos, Catalina Morena, declaró que: “*el dicho Thomas Nicolás algunas vezes hallaba en casa desta testigo una vihuela de su hermano Juan Sebastián, e tañía e cantaba cierto cantar en su lengua...*”. Dada la baja condición social de la declarante y de que el instrumento fue utilizado con la mera función de acompañante, bien pudiera tratarse de una guitarra. Esto es una prueba más de que le asignaban el término vihuela a varios instrumentos, entre ellos la guitarra y también a la bandurria.

Merced al contacto continuo de lo culto con lo popular y de la nobleza con sus vasallos y servidores, se estaba fraguando entre la nueva población de las Islas un peculiar folklore. Por eso algunas danzas populares que aún se practican en las Islas, como la folía tradicional de Canarias, heredera de la pavana y cuya música conserva aún hoy sus esquemas modulatorios originarios del siglo XVI, mantienen una coreografía llamativamente cortesana.

(La segunda entrega de este artículo tratará de la Bandurria en Canarias desde el Barroco hasta la actualidad).

## Fuentes Documentales

### Bibliografía

ABREU GALINDO, Fray Juan: *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria*, edición De Alejandro Cioranescu, Librería Goya ; Santa Cruz de Tenerife, 1955.

ACOSTA GARCÍA, Carlos: *La música en la villa y puerto de Garachico a través del tiempo*, Ayuntamiento de la Villa y puerto de Garachico, 1992.

ÁLVAREZ ABREU, Bruno Juan: *Don Francisco Dorta Hernández y la Música de cuerdas en La Orotava*, El Día; Santa Cruz de Tenerife, 1992.

*La música de Almadi y la orquesta la Euterpe*, El Día; Santa Cruz de Tenerife, 1992.

ÁLVAREZ, Rosario: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Documentos para la Historia de Canarias VI, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias; Santa Cruz de Tenerife, 2001.

ÁLVAREZ, Rosario y SIEMENS, Lothar: *La Música en la sociedad canaria a través de la historia*, Proyecto Rals de Canarias, El Museo Canario y Cosimte; Canarias 2005.

ARENCEBIA DE TORRES, Juan: *Historia del Círculo de Amistad XII de Enero (1855-1991)*; Santa Cruz de Tenerife, 1992.

AZNAR, Eduardo y CORBELLA, Dolores: *“Le Canarien” (Transcripción Paleográfica)*, ed. facsímil Berta PICO; La Palmas, 2003.

AZNAR VALLEJO, Eduardo: *Pesquisa de Cabitos*, estudio, transcripción y notas, La Palmas GC; Cabildo Insular, 1990.

BONNET Y REVERÓN, Buenaventura: *“Las expediciones a las Canarias en el siglo XIV”*, en *Revista de Indias*, Madrid, CSIC, 1944/45.

CADAMOSTO, Luis de y CINTRA, Pedro: *Viagens*, Ministerio das Colonias; Lisboa, 1948.

CASTRO BRUNETTO, Carlos: *La Música en Tenerife después de la Sociedad Musical “Santa Cecilia” (1900-1931)*, Memoria de Licenciatura (inérita); Universidad de La Laguna, 1990.

CENTRO DE LA CULTURA POPULAR CANARIA: *La Enciclopedia Temática e Ilustrada de Canarias*, C.C.P.C; Gran Canaria y Tenerife, 1999.

CIORANESCU, Alejandro: *“Le Canarien”, Crónicas francesas de la conquista de Canarias*. (Introducción y Traducción), Aula de Cultura de Tenerife; Santa Cruz de Tenerife, 1980.

-“*Poema*” de Viana (edición crítica), Ediciones Goya; Santa Cruz de Tenerife, 1950.

-*Thomas Nichols. Mercader de azúcar, hispanista y hereje*, Instituto de Estudios Canarios; La Laguna de Tenerife, 1963.

FRUCTUOSO, Gaspar: *Las Islas Canarias (de “Saudades da Terra”)*, Universidad de La Laguna, 1964.

GAMBÍN GARCÍA, Mariano: *“Las Ordenanzas del Buen Gobierno de Bernaldino de Anaya en Gran Canaria (1520): un ejemplo de la capacidad normativa de los gobernadores”*, El Museo Canario, vol. LIX; Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

GOMES DA ZURARA, Eanes: *Crónica dos feitos de Guiné*; Lisboa, 1949.

J. NAVARRO, Domingo: *recuerdos de un noventón, memorias de lo que fue la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria al principio del siglo XIX y de los usos y costumbres de sus habitantes*, EXCMO Cabildo Insular de Gran Canaria; Las Palmas de Gran Canaria 1971. 1ª Edición de 1895.

LOBO CABRERA, Manuel: *Libros y lectores en Canarias en el siglo XVI*, Anuario de Estudios Atlánticos, vol. 28; Madrid – Las Palmas de GC, 1982.

MARTÍNEZ GALINDO, Pedro: *“Protocolos de Rodrigo Fernández (1520-1526)”*, Fontes rerum Canariarum XXVII, vol. I, Instituto de Estudios Canarios; La Laguna-Tenerife, 1988.

MAULEÓN-SANTANA, Rebeca: *101 Montunos*, Sher Music Co., P.O. Box 445; Petaluma, 1999.

MILLARES TORRES, Agustín: *Historia general de las Islas Canarias*, Edirca; La Palmas de Gran Canaria, 1977.

MORALES PADRÓN, Francisco: *Canarias: crónicas de su conquista*, Las Palmas GC / Sevilla: El Museo Canario y Ayuntamiento de Las Palmas GC; 1978.

MORENO FUENTES, Francisca: *“Las Datas de Tenerife (Libro V de datas originales)”*, Cabildo de Tenerife; Ayunta-

miento de Santa Cruz de Tenerife 1990.

PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *La Guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias*, El Museo Canario; Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

PORTO DA CRUZ, *Visconde do: Notas & comentarios para a Historia Literária da Madeira: 1º Volumen, 1º Período, 1420-1800*; Funchal, 1949.

REY, Juan José y NAVARRO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laudes españoles"*, Alianza Música, S.A.; Madrid, 1993.

RODRÍGUEZ YANES, José Miguel: *La Laguna durante el Antiguo Régimen. Desde su fundación hasta finales del siglo XVII*, vol.II en *La Laguna: 500 años de Historia*, tomo I, Cabildo de Tenerife; La Laguna, 1996.

RÚZ, Juan (El Arcipreste de Hita): *Libro de Buen Amor*, Alberto Blecuá, colección "Letras hispánicas"; Madrid: Cátedra, 1992.

RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*, tomo I, CSIC; Madrid, 1947.

SÁNCHEZ ESPINA, Julio : *Santiago Álvarez, guitarrista*, en revista *Las Artes* nº3, noviembre de 1922; Santa Cruz de Tenerife.

SERRA, Elías: *Los portugueses en Canarias*; Universidad de La Laguna, 1941.

SERRA RÁFOLS, Elías y CIORANESCU, Alejandro: "*Le Canarien*", Fontes FERUM Canariarum del Instituto de estudios Canarios; La Laguna, 1959-1964.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas*, Sociedad Filarmónica; Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

-*La folía histórica y la folía popular canaria*, El Museo Canario, vol. XXVI (1965); Las Palmas de Gran Canaria, 1965.

-*La música en Canarias*, El Museo Canario; La Palmas de Gran Canaria, 1977.

-*Las escenas musicales descritas en "Le Canarien"*, Patronato de la Casa de Colón; Madrid-Las Palmas, 1977.

TORRE, Lola de la : *La música en la catedral de Las Palmas, 1514-1600: Documentos para su estudio*, Sociedad Española de Musicología; Madrid, 1983.

TORRIANI, Leonardo: *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias, antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones*, Santa Cruz de Tenerife; GOYA, 1959.

VIANA, Antonio de: *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y apareamiento de la imagen de Candelaria*, ed, estudio y notas por A. Cioranescu, I; Santa Cruz de Tenerife, 1968.

VIERA, Isaac: *Por Fuerteventura: (pueblos y villorrios)*, [Ed. facs.] – Puerto del Rosario: Cabildo Insular de Fuerteventura, 1999.

## PRENSA

### Periódicos:

*Diario de La Laguna*, La Laguna (Tenerife).

*Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife.

*El Porvenir de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria.

*El Progreso de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife.

*La Defensa*, Las Palmas de Gran Canaria.

*La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife.

*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife.

### Revistas:

*Almogaren*, anuario del INSTITUTUM CANARIUM en Austria.  
*Alzapúa*, *Revista F.E.G.I.P.* (Federación Española de Guitarras e Instrumentos de Plectro), La Rioja.

*Las Artes*, Santa Cruz de Tenerife.

### Archivos consultados

Archivo de Música de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.

Archivo de Música del Instituto de Estudios Canarios de La Laguna (Tenerife).

Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria. (Protocolos notariales).

Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. (Protocolos notariales).

Archivo Municipal de La Laguna. (Actas capitulares)

Hemeroteca de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.

Hemeroteca del Instituto de Estudios Canarios de La Laguna (Tenerife).



## Fachada de la Iglesia de San Pablo en Valladolid: Iconografía Musical en la Parte Baja.

*Diego Martín Sánchez  
Musicólogo y Profesor de Guitarra en el  
CPM "Ángel Barja" de Astorga*

Cualquier turista que pasee por el casco histórico de Valladolid y llegue a la Plaza de San Pablo, podrá disfrutar de un bellissimo paisaje arquitectónico. La Iglesia de San Pablo, el Palacio Real, el Palacio de Pimentel y, muy próximos, el Colegio de San Gregorio y la sede del Museo Nacional de Escultura.

El presente artículo nació en uno de esos paseos turísticos por la capital pucelana. Contemplando la maravillosa fachada de la iglesia de San Pablo me sorprendió su riqueza organológica, descubrí un magnífico conjunto instrumental que puede pasar desapercibido por la grandiosidad del monumento.

### Sobre la Iglesia de San Pablo

Esta Iglesia perteneció desde sus inicios a la orden de los padres dominicos de Valladolid. Durante su construcción (1270-1620) intervinieron varios mecenas:

La reina Violante de Aragón y Hungría, esposa de Alfonso X el Sabio, el cardenal Fray Juan de Torquemada, el obispo de Palencia fray Alonso de Burgos, el cardenal Juan García Loaysa y el duque de Lerma, que concluyó la Iglesia y su fachada en los dos primeros decenios del s XVII.

Este templo también sufrió algunos desperfectos. Durante guerra de la Independencia (1808-1814) se profanaron la iglesia y el convento causando graves daños. La desamortización de 1835 derribó el convento y en su lugar se construyó un presidio. Y en el s XX la Iglesia conoció un

incendio y varias restauraciones.

En Junio de 2005 la fundación Caja Madrid y La Junta de Castilla León, a través de un convenio, iniciaron el proyecto cultural de restauración de la fachada de la Iglesia. La presentación pública y firma del convenio se llevó a cabo el día 14 Septiembre de 2004 por parte de D. Juan Vicente Herrera, presidente de la Junta de Castilla León, y D. Miguel Blesa de la Parra, presidente de Caja Madrid durante la restauración.

### Sobre la parte Baja de La Fachada

El Obispo de Palencia fray Alonso de Burgos (1415-1499) fue quien costeó entre otras obras la parte baja de la fachada. Es de estilo gótico-hispano flamenco y fue realizada por el arquitecto y escultor burgalés Simón de Colonia. Fray Alonso de Burgos, conocido con el sobrenombre de "fray Mortero" bien por nacer en el Valle de la Mortera (serranías de Burgos) o por su afición a la edificación, fue el principal benefactor de la Iglesia de San Pablo, al menos de la parte que nos interesa, la puerta y el tímpano. Descendía de familia noble y era pariente de los Obispos Pablo de Santa Mª y Alonso de Cartagena. Inició su vida religiosa en el convento dominico de San Pablo de Burgos y amplió conocimientos en San Pablo de Valladolid, donde estudió Arte y Teología. En 1449 fue nombrado prior del monasterio de Burgos y, años más tarde, de San Pablo en Valladolid, lo que le sirvió de trampolín hacia la Corte, donde realizó las labores de confesor y capellán mayor de Isabel la Católica, llegando a ejercer gran peso en la vida política castellana de la década de 1480. Fue nombrado obispo de las ciudades de Córdoba, Cuenca y finalmente de Palencia. Actuó como mecenas en cada una de las diócesis en las que se estableció y financió la construcción del Colegio de San Gregorio y la iglesia del convento de San Pablo de Valladolid, por entonces perteneciente a la diócesis de Palencia.

El arquitecto y escultor de esta parte de la fachada fue Simón de Colonia (Burgos? 1450 – Burgos 1511). Hijo del arquitecto alemán Juan de Colonia, encargado de la dirección constructiva de la Catedral de Burgos.

Simón de Colonia continuó con el oficio de su padre y en 1481 fue nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral de Burgos, provincia en la que desarrolla casi toda su actividad. Sus trabajos más destacados son:

- La Capilla de los Condestables.
- El sepulcro de Gonzalo Alonso y del arcediano Villlegas (en la Catedral).
- Sucede a Gil de Siloé en la creación de la Cartuja de Miraflores.
- El coro de la iglesia de San Esteban.
- Los planos de la iglesia de la Merced.
- Participa en el Monasterio de San Salvador de Oña.
- La iglesia de San Pedro de Arlanza (hoy en ruinas).
- La Iglesia de San Juan de Ortega.

Y en Valladolid destacan las fachadas del colegio de San Gregorio y de la iglesia de San Pablo, cuyas obras se realizaron entre 1468-1501.

## Los instrumentos musicales de la Puerta

Sobre las arquivoltas de la puerta y bajo el tímpano pueden descubrirse seis ángeles músicos y en el tímpano otros nueve. Así, este primer cuerpo ofrece representaciones de catorce instrumentistas y un cantor. Lo que supone una valiosísima fuente para el estudio de los instrumentos musicales en la época de los reyes católicos.



De izquierda a derecha, los instrumentos representados en la puerta son los siguientes:



Laúd renacentista, muy deteriorado, del que sólo se aprecian con claridad el puente y las cuerdas.



Giga.



Flauta bajo.

Ramón de Andrés, en su diccionario de instrumentos musicales, define la Giga como: "cordófono piriforme, de caja acústica y agostada hacia el cuello". Dice también: "Giga es un término impreciso, puesto que en ocasiones se refiere a la fídula, mientras que en otras es sinónimo de rabel y posiblemente de bandurria o mandora".

El musicólogo británico Ian Woodfiel en Griffiths<sup>1</sup> afirma que la vihuela es el antecedente del violón. Esto se debe a que el mismo instrumento se podía tocar con plectro, con los dedos o con arco. El tiempo, la forma de tocarlo y las respectivas modificaciones terminaron en la creación de un instrumento diferente, el violón. Algo parecido pudo ocurrirle a esta giga.

Así pues, el instrumento de la imagen -con puente y carente de cordal- tocado con plectro sería una bandurria

<sup>1</sup> Griffiths, J. *La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español*. Separata de Nassarre. Revista aragonesa de musicología. Zaragoza 1988.pg 63.

y con arco una giga (fidula, viola o rabel). Testigo de este proceso es un instrumento que sobrevive en el folclore asturiano parecido al rabel y al que se da el nombre de Bandurria.



Arpa



¿Vihuela? de 6 órdenes



El deterioro impide determinar el nombre de este Instrumento de viento.

### Narración del tímpano

La escena narrada es la Coronación de la Virgen María, que ocupa el lugar central ante la presencia de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo. El acto de la coronación está "amenizado" por nueve ángeles músicos mientras que en los laterales ejercen de testigos San Juan Evangelista con

el donante fray Alonso arrodillado y San Juan Bautista, todos ellos flanqueados por dos ángeles que portan los escudos del duque de Lerma, que hizo cambiar el escudo de fray Alonso por los suyos propios.



### Los instrumentos musicales del tímpano.



Arriba: Rota o Arpa-salterio.  
Debajo: trompeta bastarda.



Chirimías



Existen varios nombres para referirse a este instrumento. Este hecho sumado a la abundante bibliografía errada sobre él no hace más que ampliar la confusión. Según el libro o autor que se consulte, se le suele llamar “quinterne”, “quintern”, “guitterne” y otros lo llaman mandore. Este instrumento de cinco cuerdas con forma almendrada, fondo abombado, cabeza vuelta, clavijas laterales y tañido con plectro es una Bandurria Renacentista.

### La música que hacían estos instrumentos

En esta época, tiempo de los Reyes Católicos, aunque predomina el canto polifónico la música instrumental empieza a cobrar importancia dentro y fuera del canto. Además, la aceptación por parte de la Iglesia de los instrumentos, antes más o menos proscritos por su vinculación a la música profana, empieza a incrementar su uso para duplicar o suplir voces en las composiciones polifónicas y para alternar con la voz en pasajes salmódicos y versos. Un paso muy importante para la música instrumental será la edición de obras para instrumentos solistas como la vihuela, la guitarra, la vihuela de arco o violón, el arpa y los instrumentos de tecla. Destacan compositores como Tomás de Santa María, Antonio de Cabezón, Luis Venegas de Henestrosa, Luis de Narváez, Luis de Milán, Alonso Mudarra, Diego Pisador o Miguel Fuenllana. Aun así, el número de obras instrumentales escritas no es muy extenso debido a dos factores:

- 1.- La improvisación, que era una norma de la música renacentista de Italia y España.
- 2.- El intercambio de repertorio entre los distintos instrumentos.

Los géneros instrumentales compuestos tienen un marcado carácter improvisado, sobre todo en las glosas, diferencias y fantasías.

### La importancia de los dominicos de San Pablo

Desde 1276 hasta el presente, el convento de los dominicos ha dado misioneros en América y Oriente. Jugó un papel importante en la Corte, Cancillería, Inquisición y Universidad. Multiplicó la cultura local con grandes oradores y estudiosos y contribuyó al esplendor de la semana Santa con sus cofradías. Una de sus aportaciones más destacadas a la música instrumental es el tratado de fray



Arriba: Bandurria y rabel. En medio: cantor. Abajo: cítola y chirimía.

Tomás de Santa María, *Libro llamado Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas.* Valladolid 1557.



## Conclusión

Los instrumentos aquí tratados son una buena representación de los utilizados en la época. Este pequeño ensemble es reflejo del uso creciente de los instrumentos en la música religiosa.

Aunque muchos de ellos están deteriorados se puede leer su morfología perfectamente, todos aportan una información inestimable, pero; hay uno que es de especial interés para esta revista y la historia de los instrumentos de púa, me refiero a la bandurria.

Cierto es que existen dibujos de bandurrias en tratados como el de Sebastián Virdung, Martín Agrícola o Francois Merlin, incluso Bermudo hace una descripción profunda del instrumento; pero, la bandurria de este tímpano amén de ser anterior a estos tratados es una de las pocas esculturas encontradas que ofrece información en 3D sobre el instrumento de esta época y su forma de tocarlo. Es pues una aportación muy valiosa al fondo iconográfico de nuestra apreciada bandurria. Y dado que no ha sobrevivido ningún ejemplar que pueda ser copiado, espero que esta representación anime a los luthieres en la reconstrucción de una bandurria renacentista.

## Fotografía

Elena Martín Pascual

## Bibliografía

Chamorro Martínez, Pedro. *Historia de la Bandurria. Renacimiento.* Revista Alzapúa 2007.  
Griffiths, J. *La música renacentista para instrumentos so-*

*listas y el gusto musical español.* Separata de Nassarre. Revista aragonesa de musicología. Zaragoza 1988  
Martínez Peñas, Leandro "El confesor del Rey en el antiguo Régimen" Editorial Complutense, 2007  
Morate Benito. Miguel. *Guía didáctica. Música en tiempos de reyes, soldados y juglares.* Fundación Caja Madrid. 2011  
Ramón Andrés. *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la antigüedad a J.S. Bach.* Ed. Península. Barcelona 2001.  
Remnant, Mary. *Historia de los instrumentos musicales. Ediciones Robinbook.* Barcelona 2002.  
VV.AA. *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Iberautor promociones culturales, 1999.

## Internet

<http://multimedia.fundacioncajamadrid.es/patrimonio/sanpablo/>  
<http://www.youtube.com/watch?v=f4iv15B7Qx4>  
<http://www.youtube.com/watch?v=y1aj7vT-hel&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=Y6oLRMvACqQ&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=tph5NUQC5qA&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=odrcufVwm-Y&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=r6u4eyylmt8&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=6OnWGaH1NVw&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=cxYxRXk42pE&feature=related>  
[http://www.youtube.com/watch?v=xGo\\_JwZRWec&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=xGo_JwZRWec&feature=related)  
<http://sanpabloysangregorio.dominicos.es/iglesia/visita-virtual/fachada>



# Técnicas de púa

## "modernas" aplicadas a diversos instrumentos

David García Freile  
 Musicólogo y Etnomusicólogo  
[www.davidgfreile.com](http://www.davidgfreile.com)

"La técnica es muy importante". Seguramente es una de las frases que los alumnos más escuchan repetir a los profesores de instrumento durante sus estudios, sobre todo en los comienzos. Hay que estudiar bien la técnica para poder evolucionar con el instrumento, para alcanzar cierto nivel como intérprete y poder ejecutar obras cada vez más difíciles. Por ello las diferentes técnicas utilizadas en los instrumentos han sido desarrolladas por músicos que han pasado mucho tiempo estudiando, buscando soluciones a problemas que les plantea el repertorio que van a interpretar y a los que les plantea la música que quieren crear para un instrumento, entrenando movimientos, posiciones, digitaciones, colores sonoros, velocidad, dinámicas y otra serie de características que han llevado a tener preferencia por unas determinadas "formas de hacer" en lugar de otras.

A lo largo de la historia el gusto musical ha cambiado, por lo que también lo ha hecho la forma de componer música: distintos sonidos, diferentes matices, diversos efectos... que necesitan de nuevas formas de obtenerlos. Y de nuevos materiales. Lo que a continuación se presenta no quiere ser una enumeración exhaustiva de instrumentos y técnicas de púa, sino un breve repaso histórico de los instrumentos de cuerda pulsada, cuya finalidad no es otra que dar una visión general sobre las técnicas aplicadas a la púa en algunos instrumentos. Seguidamente se señalan algunas de las técnicas de púa desarrolladas

durante el s. XX, aunque muchos lectores observarán que esta afirmación puede no ser del todo acertada, ya que son técnicas comunes a los instrumentos de púa, desarrolladas durante los siglos anteriores.

### Algo de historia...

Los instrumentos de púa pertenecen a la familia de los cordófonos. Hay gran cantidad de instrumentos que son susceptibles de ser interpretados con púa, aunque en algunos no se haga habitualmente<sup>1</sup>. Este caso se va a centrar de forma concreta en los instrumentos del subgrupo que Hornbostel y Sach, en su Clasificación de instrumentos de 1914<sup>2</sup>, clasificaron como cordófonos compuestos, en los que el soporte de las cuerdas y la caja de resonancia no pueden ser separados sin destruir el instrumento. Dentro del que está el subgrupo de los laúdes, en los que el plano de las cuerdas es paralelo a la tabla sonora. Como parte de este grupo se encuentran los laúdes con mástil, en los que las cuerdas son tensadas claramente sobre un mástil; si hay yugo es puramente ornamental. Sin pretender ahondar mucho más, los instrumentos de púa correspondientes a este grupo pertenecerían a aquellos en que el mástil está fijado al resonador, sin atravesarlo, mediante una quilla. La numeración de este grupo en la clasificación es 321.32.

Si se profundiza más en la clasificación se pueden dividir en otros subgrupos, para finalmente añadir un modificador que señala la forma de pulsación. De forma concreta en aquellos pulsados bien con los dedos o un plectro. A esta familia pertenecen guitarras, laúdes, mandolinas y un largo etcétera de instrumentos no sólo de la tradición occidental, sino también de otras culturas. Pero en este caso vamos a centrarnos en la cultura europea<sup>3</sup>.

La opinión mayoritaria sostiene que los cordófonos entraron en Europa desde Asia, bien a través de la frontera con Europa como por la parte africana. No se puede precisar con exactitud en qué período ocurrió esto, pero han pasado muchísimos siglos desde entonces. Hasta el día de hoy estos instrumentos han continuado desarrollándose, a veces por caminos similares y otras diferentes, hasta hoy en día. Esto no sólo se ha dado en materiales para su elaboración, sino también en técnicas de construcción y ejecución.

Algunas representaciones europeas del Medievo nos muestran cómo instrumentos con caja y mango son pulsados con púa. Se puede observar, por ejemplo, en las

1 En ciertas ocasiones se ven acciones inusuales, como en la siguiente: en un concierto el violinista debía interpretar ciertos temas con la mandolina. Como ambos instrumentos comparten la afinación, en vez de usar la mandolina el músico tomaba el violín como si fuese tal y pulsaba las cuerdas con una púa.

2 VON HORNBOSTEL, Erich M. y SACH, Curt: Zeitschrift für Ethnologie. Berlin. 1914.

3 La cultura europea no sólo se da en el territorio conocido como Europa. Los habitantes de este continente han exportado sus costumbres y cultura, así como su música y sus instrumentos, por todo el mundo, bien sea a través de la conquista y colonización de nuevos territorios (v.g. América), bien sea por la fusión y globalización que hoy en día ocurre en nuestra "aldea".

ilustraciones de las Cantigas de Santa María, atribuidas a Alfonso X el Sabio. Algunos autores citan también instrumentos que por su designación se entienden pulsados con púa, como el Arcipreste de Hita, cuando en su Libro del Buen Amor cita la vihuela de péñola. Pero poco a poco se va pasando en algunos instrumentos de la pulsación con púa a la pulsación sólo con dedos.

A día de hoy todavía parece extraño que instrumentos con órdenes dobles, como laúdes o guiternas, fuesen pulsados con los dedos, pero la iconografía los muestra, así como los repertorios que han sobrevivido hasta hoy: el gusto polifónico imperante en el Renacimiento exigió un cambio de técnica en estos instrumentos para poder interpretar varias voces a la vez. Ello no quiere decir que instrumentos que antes eran interpretados con púa dejen de serlo: depende del repertorio, dándose una convivencia de las técnicas de púa y de dedos. En ciertas ocasiones era necesario interpretar en estos instrumentos pasajes que requerían una cierta velocidad, que la púa sí permitía mientras los dedos no. Se desarrolló por ello la técnica de la figueta, donde los dedos pulgar e índice funcionan a la manera de la púa, alternando en su pulsación para los tiempos fuertes (pulgares) y débiles (índice). De esta técnica hay dos variantes: la extranjera, donde el pulgar se coloca por dentro del índice para pulsar y la castellana, con el pulgar por fuera. Esto influye también en la colocación de la mano que pulsa: mucho más paralela a las cuerdas en la extranjera (más similar a la colocación al pulsar con púa), siendo más perpendicular en la castellana.

Con el paso por el Barroco las técnicas conviven y tanto en la pulsación con dedos como con púa alternan la ejecución melódica y polifónica, incluyéndose la armónica (desde el punto de vista del estilo musical, tomando los acordes como tales, con una función acompañante, como en el caso del bajo continuo). Poco a poco la diversificación de repertorios y la preferencia por ciertos instrumentos desarrollaron algunas técnicas sobre ellos. En el caso de la guitarra, su evolución marcó una técnica principal de ejecución con los dedos durante la época posterior, tal como venía haciéndose hasta entonces. Pero en el s. XX la popularización del instrumento debido al fácil acceso que la población tenía a él, el gusto armónico propiciado por el Romanticismo y lo fácilmente que se pueden ejecutar acordes sobre el instrumento hicieron que su popularidad fuese en aumento.

En este caso sucede al contrario que se planteaba anteriormente en los laúdes: la pulsación con dedos que se llevaba a cabo en la guitarra desde su antecesor, la guitarra o guitarra renacentista, de cuatro órdenes dobles, pasando por las guitarras barrocas y románticas, se mantuvo principalmente en la guitarra que podemos denominar "escolástica", mientras que la guitarra popular, debido a las innovaciones del s. XX, como son el mayor tamaño de la caja de resonancia, mástil más estrecho, cuerdas de acero y posterior electrificación de los instrumentos, lle-

vó en gran medida a volver a tomar la púa como elemento con el que pulsar y rasguear las cuerdas.

### Tipos de púas

Desde el s. XX y hasta el día de hoy se han fabricado muchos tipos de púa con que pulsar las cuerdas de los instrumentos. Aunque hay muchísima diversidad de materiales (metal, plásticos, polímeros, carey, hueso...) hoy en día lo más sencillo, cómodo y asequible es encontrar púas de materiales plásticos. En el mercado hay gran variedad de formas entre las que el intérprete puede elegir, pero se pueden diferenciar dos tipos principales:

- Planas: con gran variedad de formas, tamaños, durezas y materiales, su característica principal es que han de sujetarse entre los dedos pulgar e índice para pulsar con ellas.
- De anillo: mucho más restringidas en cuanto a sus diferentes características, su punto común es que poseen un anillo que las sujeta en la falange extrema del dedo en que se colocan. Pueden colocarse en cualquiera de los dedos, siendo diferentes las que se colocan en el pulgar que en el resto de dedos. Las de pulgar tienen el anillo paralelo a la púa, mientras las colocadas en el resto de los dedos tienen el anillo perpendicular.



Púas de anillo

### Técnicas de púa

El uso de los dedos y la púa o la combinación de ambas maneras propulsaron durante el s. XX el desarrollo de diferentes técnicas de pulsación. Algunas han sido y son mucho más usadas en los instrumentos con caja de resonancia (también denominados "acústicos"), mientras que otras están ligadas al desarrollo de la guitarra eléctrica, sobre todo en los estilos donde las melodías solistas necesitaron ser cada vez más veloces en su interpretación, con un gran desarrollo del virtuosismo de la guitarra solista. Esto se vio propulsado en los años '70 con los grupos de hard rock, teniendo su máximo desarrollo en las décadas de los años '80 y '90 y el desarrollo de los diversos estilos del género heavy metal.

Se repasan a continuación algunas de estas técnicas aparecidas. Estas son algunas de las más comunes y utilizadas, pero no son todas las existentes. Además, algunas de

las técnicas incluyen tanto la mano que pulsa las cuerdas como la que digita las notas. Dado que lo más normal es encontrar su denominación en inglés, se utiliza el término anglosajón para denominarlas, ya que suele ser bastante descriptivo de la técnica, aunque en otras ocasiones tiene otras analogías.

El término picking, que forma parte del nombre de cada una de estas técnicas, se traduciría por "pulsación". Como veremos a continuación, picking no sólo designa técnicas ejecutadas con la púa. También es importante no confundir el término pick (-ing) con pickup, que es como se designa a los fonocaptadores o pastillas de las guitarras eléctricas e instrumentos similares. Muchos de estos términos pueden encontrarse en diversas publicaciones formando una sola palabra o bien dos.

- **Finger picking:** pulsación con los dedos, es decir, una pulsación sin púa. Aplicado a la guitarra, sería la técnica usada habitualmente por los guitarristas clásicos. En los instrumentos de púa como la mandolina o la bandurria esta técnica no suele aplicarse debido a la tensión de las cuerdas y al sonido tan piano que produciría, siendo sólo aplicable como un efecto. Sin embargo, es muy común usarla en otros instrumentos, alternando con las posibles técnicas de púa, como en la guitarra o el laúd medieval.
- **Híbrid picking:** pulsación mezclada, que conjuga tanto la pulsación con los dedos como con la púa. Se lleva a cabo de dos maneras: si se opta por una púa tradicional, esta se sujeta entre el pulgar y el índice, con lo que se logra un gran énfasis en las notas producidas sobre las cuerdas graves, quedando los otros tres dedos libres para pulsar las cuerdas más agudas. El meñique es utilizado habitualmente. Si se opta por una púa de anillo, esta se coloca en el dedo pulgar y los otros dedos pulsan las cuerdas agudas, aunque el meñique no suele usarse. Esta técnica es aplicada sobre todo en la guitarra y se hizo muy popular a comienzos del s. XX en los Estados Unidos, gracias al desarrollo de los métodos de grabación y la popularidad de los intérpretes que los crearon. También en el banjo, donde además de la púa en el pulgar se colocan otras en los dedos índice y medio, al menos. Hay varios estilos de híbrid picking, algunos de los cuales toman el nombre de estos artistas:

o *Chicken picking:* muchas veces se identifica totalmente con el híbrid picking, siendo usados ambos términos como equivalentes. Esta técnica se usa con asiduidad en el country, sobre todo en la guitarra, mientras que otro de los instrumentos más tradicionales del estilo, como es la mandolina, no la usa por la razón ya expuesta. Su nombre parece provenir de la forma que adquiere la mano si

se sujeta una púa entre los dedos pulgar e índice (similar a la pata de un pollo). Consiste en alternar la pulsación de las notas entre la púa y los dedos, sobre todo el primero que queda sin púa. Por ello muchos intérpretes, para poder utilizar el dedo índice como primer dedo sin púa, recurren a colocar en su pulgar una púa de anillo. La mano que pulsa el diapason basa sus esquemas melódicos en formas de acorde entre las que se intercalan notas de aproximación y de las escalas relacionadas con la tonalidad utilizada.

- o *Cotten picking:* muchas veces denominado por error "cotton" picking, la primera en utilizar esta técnica fue Elizabeth "Libba" Cotten, usándola como marca definitoria de su estilo al tocar blues. Era zurda, pero utilizaba en sus interpretaciones una guitarra con afinación estándar para diestros. Por ello, al estar las cuerdas invertidas, las notas agudas las pulsaba con el pulgar mientras las graves eran pulsadas por el resto de dedos. Empezó a tocar música y a componer con el banjo de su hermano. Por la afinación del banjo de 5 cuerdas, donde la 5ª es una cuerda con función de bordón, además en un registro agudo, al trasladar sus composiciones a la guitarra su estilo es claramente reconocible por la sonoridad resultante.
- o *Travis picking:* debe su nombre al guitarrista Merle Travis, cuya técnica consistía en alternar una línea de bajo con una melodía sincopada en las cuerdas agudas. Por ello es una forma de acompañamiento muy interesante y rítmica. La línea de bajo la lleva el pulgar, que si utiliza una púa de anillo la hace destacar bastante.

Estos estilos pueden ser interpretados bien mediante finger picking o híbrid picking, sobre todo usando una púa de anillo en el pulgar, como se ha señalado. Pero no es posible hacerlo mediante la siguiente técnica, que usa únicamente la púa para pulsar. Por ello, las técnicas anteriores tienen una función de servir y desarrollar un acompañamiento para la voz del intérprete, que solía cantar mientras tocaba la guitarra. Las siguientes técnicas se basan en la ejecución solista, principalmente de la guitarra eléctrica, por lo que desarrollan líneas melódicas. Si bien es cierto que muchos guitarristas y bajistas usan la púa para realizar técnicas de rasgueo de acordes en los acompañamientos, no se entrará a analizarlas.

- **Flat picking:** técnicas solamente de púa. Se pusieron de moda con la irrupción del hard-rock en los años 60-70 para tener un gran desarrollo durante los 80-90 con el heavy metal. Estas técnicas dieron lugar al denominado shredding, consistente en tocar melodías a velocidades vertiginosas haciendo un verdadero alarde de virtuosismo. Sin embargo, aunque llevadas al extremo a finales del s. XX, estas

técnicas han sido utilizadas en los instrumentos de púa de forma histórica con total asiduidad, como se podrá comprobar. Su adaptación a la guitarra eléctrica se debió al desarrollo del instrumento, que tuvo lugar en las décadas finales del s. XX, tanto en su construcción, que favorecía estas técnicas, como en el uso de los efectos y la amplificación.

- o *Alternate picking: pulsación alterna con la púa. Es decir, se alterna siempre, sin ninguna excepción, el movimiento abajo – arriba de la púa, sin importar que la melodía se desplace hacia las cuerdas agudas o graves ni los acentos. El intérprete ha de ejecutar las notas acentuadas independientemente de la dirección en que pulse la púa, acentuando en el sitio correcto, por lo que es necesario independizar la acentuación del golpe hacia abajo de la púa.*
- o *Economy picking: pulsación económica, es decir, la que menos movimientos utiliza, evitando todos aquellos que puedan resultar superfluos. Aprovecha la dirección de la pulsación anterior, favoreciendo el paso de cuerdas más graves a otras más agudas con pulsación hacia abajo y viceversa, utilizando en los lugares donde no hay cambio de cuerdas la alternancia en la pulsación. Una variante de esta técnica es la manouche, utilizada en el estilo del gipsy jazz o jazz manouche. La salvedad que siempre que hay un cambio de cuerda el primer ataque de la púa se realiza hacia abajo. Ello se debe en gran medida al uso de tresillos en este estilo musical y a la digitación de las notas, en las que se pulsan tres notas, habitualmente como un tresillo o bien sólo una por cuerda.*
- o *Sweep picking: pulsación de barrido. Se asocia a la idea de "barrer" con una pasada las cuerdas necesarias en un solo golpe con la púa. Es decir, de forma similar a como se haría un rasgueo. Sin embargo, no es tal, ya que cada nota debe ser definida, formando todas ellas una idea melódica. Es una técnica complicada ya que si no se ejecuta correctamente dará como resultado un rasgueo si el ataque no es correcto. Por ello el intérprete apaga las notas una vez han sonado relajando el dedo que pulsa el diapasón. Esta técnica, basada en acordes en gran medida, tiene una gran dificultad al empezar a practicarla por la gran coordinación que debe haber entre la mano de la púa y la que digita.*
- o *String skipping: aunque no es una técnica de púa en sí, usa una mezcla de las antes expuestas para conseguir su efecto. Consiste en realizar una melodía con porciones de escalas o un arpeggio con saltos entre cuerdas no adyacentes, sobre todo aprovechando las cuerdas al aire en numerosas ocasiones, aunque no siempre. Con ello se consigue un efecto de sonido de arpa al mantenerse sonan-*

*do las cuerdas al aire mientras suenan las notas siguientes de la escala. Esta técnica, usada en otros instrumentos como la guitarra barroca y la tiorba, recibe el nombre de campanellas, que se ven facilitadas por las afinaciones reentrantes, donde las notas producidas por las cuerdas del instrumento no están ordenadas de aguda a grave, sino que algunos órdenes están octavados y/o corresponden a octavas distintas. De esta manera, las escalas producidas se pueden interpretar mucho más rápidamente que si se digitan varias notas en la misma cuerda una a continuación de otra, además de la sonoridad que se adquiere.*

Aunque estas técnicas, como se han mencionado anteriormente, han sido aplicadas y dadas a conocer en gran medida a su uso en la guitarra eléctrica se puede apreciar cómo también lo han sido en otros instrumentos de púa, siendo susceptibles de ser aplicadas, con mayor o menor dificultad, en otros instrumentos. También es una buena oportunidad para aquellos que ya las dominan en bandurrias, laúdes y mandolinas para adentrarse en el mundo de la guitarra interpretada con púa. Sin ninguna duda, la aplicación de estas técnicas, sobre todo las referentes al flat picking, ejecutadas a altas velocidades y con limpieza, son necesarias para el desarrollo virtuosístico. Así que ¡a practicar!

# La cítola.

## Un instrumento de plectro de la Edad Media

Francisco Javier García Ruiz

Instrumentista de púa e integrante del Grupo SEMA  
franciscgarciar Ruiz@gmail.com

### Identificación del instrumento

El estudio de los instrumentos medievales se encuentra con dos dificultades de partida. Por un lado, la falta de instrumentos reales que hubieran podido llegar hasta nuestros días subsistiendo a todo tipo de catástrofes y desastres acontecidos durante ocho siglos. Por otro lado la dificultad para asociar los nombres que aparecen en la literatura con las representaciones iconográficas de la época.

Esta asociación entre el nombre y el instrumento representado se pudo establecer gracias a los trabajos musicológicos de Pepe Rey, quien publicó un estudio en 1975 basado en las fuentes de la iconografía musical<sup>1</sup>. Como explica Pepe Rey, un pintor anónimo del s XIII, plasmó en el *Retablo de la vida de San Millán*, la narración que hizo Gonzalo de Berceo (c. 1234) de la *Vida de San Millán de la Cogolla*. En esta obra se hace referencia a la *cítola*, término que en la época se usaba indistintamente con el de *cítara*. El pintor incluyó la imagen del instrumento en su retablo, que se conserva en el Museo Provincial de Logroño, quedando así relacionada la imagen con el nombre<sup>2</sup>. En cuanto a la conservación de instrumentos originales

de la época, ha llegado hasta nosotros un ejemplar que se conserva entre los tesoros medievales del Museo Británico .



Figura 1. La cítola del Museo Británico. © Trustees of the British Museum

Se trata de una cítola que se puede fechar entre 1300 y 1330. Si ha podido resistir el paso del tiempo ha sido gracias a que se adaptó para ser tocada como un violín en el siglo XVI y a su relación con la reina Isabel I de Inglaterra, que se la regaló a su favorito Robert Dudley, conde de Leicester. Destaca también por la riqueza de su decoración, todo el cuerpo del instrumento, construido en una sola pieza de madera excavada, está tallado con figuras vegetales, escenas pastorales, dragones, cazadores y las figuras de Cupido y Venus. Este magnífico ejemplar fue objeto de un exhaustivo estudio en 2008<sup>3</sup>

### Otros estudios sobre la cítola

En el libro *Los instrumentos de púa en España*<sup>4</sup>, Pepe Rey aporta interesantes conclusiones sobre la cítola, referencias literarias y dibujos descriptivos de su morfología. También desmiente algunas ideas equivocadas de investigaciones anteriores sobre los orígenes de este instrumento.

En la Edad Media la construcción de instrumentos musicales no estaba estandarizada pero se pueden encontrar ciertos rasgos comunes en todas las representaciones que nos permiten definir el instrumento a pesar de las diferencias en tamaño, ornamentación y número de cuerdas.

Así pues, como rasgos identificativos de la cítola (Fig. 2), podemos observar que tiene los hombros angulados; el fondo y la tapa no son paralelos sino que la caja se va estrechando hacia la parte inferior, esta característica es apreciable en las representaciones tridimensionales de la escultura y en el instrumento original conservado; el clavijero tiene forma de hoz y está rematado con alguna figura tallada; las cuerdas están sujetas en el extremo inferior del instrumento; el puente es móvil, generalmente de dos pies, apoyado sobre la tapa; el plectro es alargado, en el caso de la representación pictórica del retablo de San Millán se ve el plectro atado con un cordel al mástil de la

1 Rey Marcos, Juan José. "Un instrumento punteado del siglo XIII en España. Estudio de iconografía musical. Parte I", *Música y Arte*. Año I, número 2, septiembre 1975, pp. 35-40. Parte II, *Música y Arte*. Año I, número 3, octubre 1975, pp. 46-52. Parte III, *Música y Arte*. Año I, número 4, noviembre 1975, pp. 34-36.

2 Esta publicación está accesible en el sitio web de Pepe Rey <http://www.veterodoxia.es/instrumentos/citola>. (consultado el 27/11/2011 a las 17:03).

3 Kevin, Phillip et al. "A musical instrument fit for a queen: the metamorphosis of a Medieval citole", *The British Museum Technical Research Bulletin*. Volumen 2, 2008, pp. 13-28. Disponible en formato PDF en la url: <http://www.britishmuseum.org/pdf/BMTRB%20Kevin.pdf> (consultado el 6/12/2011 a las 22:50)

4 Rey, Juan José y Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Alianza. Madrid. 1993, p. 35..

cítola; el número de cuerdas varía entre tres y cinco, en algunos casos se trata claramente de órdenes dobles; el mástil tiene un refuerzo con un espacio para el dedo pulgar.



Figura 2. Cítola. Cantiga 10. Manuscrito de las Cantigas de Santa María. Real Biblioteca de El Escorial.

Pepe Rey añade que la cítola fue el principal instrumento utilizado por los juglares gallegos y que tuvo su esplendor en el siglo XIII.

Otro autor que ha estudiado la cítola es Lawrence Wright. A él se debe un artículo en el que trata el problema de la confusión de los nombres, que llevó a que, durante un tiempo, se llamara *gittern* a la cítola<sup>5</sup>. También se debe a este autor el apartado dedicado a la *citole* en el diccionario de instrumentos musicales *New Grove*<sup>6</sup> donde encontramos una amplia información sobre la cítola en Europa, así como una descripción detallada de la estructura y la historia del instrumento.

Por su parte, Paul Butler es el creador del *Proyecto Cítola*<sup>7</sup>, publicación electrónica para Internet, que ofrece una enorme cantidad de información, unas 450 imágenes y algunos vídeos. Allí podemos ver todo el proceso de construcción de una cítola excavada en una pieza de madera.

### La reconstrucción

En 1990 el Grupo SEMA se propuso ampliar sus recursos instrumentales con la incorporación de varios instrumentos adecuados para la interpretación de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio (Fig. 3). El proyecto culminaría diez años después con la grabación de un doble CD<sup>8</sup>.



Figura 3. Cítola. Cantiga 150. Manuscrito de las Cantigas de Santa María. Real Biblioteca de El Escorial.

Uno de estos instrumentos fue una cítola. Para construirla se siguieron las directrices aportadas por las investigaciones de Pepe Rey, entonces director del Grupo SEMA.

El luthier encargado de la reconstrucción fue Jesús Reolid<sup>9</sup>. El instrumento fue diseñado y construido a partir de la información iconográfica y de las conclusiones aportadas por las investigaciones musicológicas.

Las principales fuentes iconográficas utilizadas fueron las miniaturas del manuscrito de las Cantigas de Santa María que se conserva en la Real Biblioteca de El Escorial, fechado hacia 1261 (Fig. 4) y también las representaciones escultóricas que se encuentran en diversas portadas de las catedrales de Burgos, León, Burgo de Osma y la Colegiata de Toro, entre otras.



Figura 4. Cítolas. Detalle del Prólogo. Manuscrito de las Cantigas de Santa María. Real Biblioteca de El Escorial.

El tamaño del instrumento, tomando como referencia la estatura aproximada de los personajes, es de 77cm. con un tiro de 47 cm. Se construyó en una sola pieza excavada en madera de Abedul (*Betula pendula*). Las paredes y el fondo de la caja de resonancia tienen un grosor aproximado de 4 mm.

5 Wright, Laurence, "The Medieval Gittern and Citole: A case of mistaken identity" Galpin Society Journal. 1977.

6 Wright, Laurence, "Citole", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie. Macmillan. Londres. 1984. pp. 374-79.

7 Butler, Paul. *The Citole Project* <http://www.crab.rutgers.edu/~pbutler/citole.html> (consultado el 25/10/2011 a las 09:45)

8 Grupo SEMA. *Las Cantigas de Alfonso X El Sabio*. Audio CD. 2 discos. Discos Oblicuos. 2000. Disponible en <http://www.amazon.com/Las-Cantigas-Alfonso-El-Sabio/dp/B00004W1NA> (consultado el 8/12/2011 a las 20:53)

9 Jesús Reolid: <http://ret007ei.eresmas.net/reolid/index.htm>

La tapa es de Pino abeto (*Picea abies*) y no es paralela al fondo sino que la caja es más ancha en la parte más cercana al mástil. El grosor de la tapa oscila entre 2 mm. y 2,5 mm. y tiene una roseta central. También tiene adornos con trabajos de taracea con incrustaciones de maderas de Palo santo (*Bursera graveolens*) y Arce (*Acer pseudoplatanus*).



Figura 5. Cítola construida en 1991 por Jesús Reolid. (Fotografías del autor)

El clavijero está rematado con una cabeza de león tallada en la misma pieza de madera del cuerpo del instrumento. Tiene ocho cuerdas de metal agrupadas en cuatro órdenes dobles.

El puente es móvil apoyado sobre la tapa y las cuerdas se sujetan en la base del instrumento. El diapasón, el puente y las clavijas están contruidos en madera de Palo santo. Tiene siete trastes de tripa atados al diapasón.

La afinación se decidió en base al repertorio que habría de interpretarse. De acuerdo con la estética medieval, es propio de esta música utilizar la técnica del acompañamiento de las melodías con un bordón. Es un

estilo característico de instrumentos como la gaita, la zanfona y el rabel, que también cuentan con abundantes representaciones en la iconografía musical de la época.

Por esta razón se eligió una afinación abierta, coincidiendo así con las propuestas de afinación de la mayoría de los intérpretes<sup>10</sup>

Encontramos que muchas de las melodías de Las Cantigas de Alfonso X el Sabio están en modos de Re y

<sup>10</sup> Como por ejemplo José Luis Pastor, Pío, en su artículo "Reflexiones y propuestas sobre los instrumentos medievales de cuerda pulsada", *Hispanica Lyra*. Revista de la Sociedad de la Vihuela. Número 8, noviembre 2008, p. 26.

de Sol, por tanto una afinación que tenga un Sol y un Re con las cuerdas al aire, permite tocar muchas de ellas con el acompañamiento de bordón. Si además podemos cambiar la afinación de la cuerda Sol a La, el número de piezas se amplía considerablemente, incluso es posible la alternancia de dos bordones pisando el La en la cuerda Sol, como en el siguiente ejemplo.

### Cantiga 100 *Santa Maria, Strela do dia*

Alfonso X el Sabio  
Adapt.: Francisco J. García Ruiz

The image shows a musical score for the Cithara. It consists of two systems of notation. Each system has a guitar tablature line at the top and a standard musical notation line below it. The first system ends with a double bar line and the word 'Fine'. The second system ends with a double bar line and the marking 'D.C. al Fine'. The tablature uses numbers 0-5 to indicate fret positions, and the standard notation shows a melody with a constant bass accompaniment.

Figura 6. Cantiga 100. (Elaboración propia)

Si afinamos la primera cuerda en Sol, tendremos un Re, como nota más aguda, en el traste 7, obteniendo así una extensión suficiente para gran parte del repertorio. La tesitura sería:  $D_3 - D_5$  según el sistema de numeración de las octavas de la *Acoustical Society of America Octave Designation System*.



Así pues, la afinación que finalmente se decidió fue:

$$D_3 - G_3 - D_4 - G_4$$



### Conclusión

Las cítolas que aparecen en pinturas y esculturas están tocadas con un plectro, generalmente en forma de lapicero y, como afirma Pepe Rey, seguramente se trata del cañón de una pluma de ave. En algunos casos se puede ver cómo el plectro se sujeta entre los dedos índice y medio.

Llama la atención la forma en la que los personajes sujetan la cítola, muy diferente a la práctica usual en la actualidad. En la mayoría de los casos, los juglares medievales no apoyan el instrumento sobre la pierna, como la guitarra, sino que la sujetan con el antebrazo derecho, accediendo a las cuerdas desde abajo.

Podemos afirmar que la cítola es un importante antecesor de los actuales instrumentos de plectro y es, sin duda, uno de los instrumentos apropiados para la interpretación del repertorio de la música medieval española.

### Referencias

Butler, Paul. *The Cithole Project* <http://www.crab.rutgers.edu/~pbutler/cithole.html> (consultado el 25/10/2011 a las 09:45)

Grupo SEMA. *Las Cantigas de Alfonso X El Sabio*. Audio CD. 2 discos. Discos Oblicuos. 2000. Disponible en <http://www.amazon.com/Las-Cantigas-Alfonso-El-Sabio/dp/B00004W1NA> (consultado el 8/12/2011 a las 20:53)

Kevin, Phillip et al. "A musical instrument fit for a queen: the metamorphosis of a Medieval cithole", *The British Museum Technical Research Bulletin*. Volumen 2, 2008, pp. 13-28. Disponible en formato PDF en la url: <http://www.britishmuseum.org/pdf/BMTRB%202%20Kevin.pdf> (consultado el 6/12/2011 a las 22:50)

Pastor, José Luis, "Reflexiones y propuestas sobre los instrumentos medievales de cuerda pulsada", *Hispanica*



*Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*. Número 8, noviembre 2008, p. 26.

Rey Marcos, Juan José. "Un instrumento punteado del siglo XIII en España. Estudio de iconografía musical. Parte I", *Música y Arte*. Año I, número 2, septiembre 1975, pp. 35-40. Parte II, *Música y Arte*. Año I, número 3, octubre 1975, pp. 46-52. Parte III, *Música y Arte*. Año I, número 4, noviembre 1975, pp. 34-36.

Rey Marcos, Juan José y Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Alianza. Madrid. 1993, p. 35.

Rey Marcos, Juan José <http://www.veterodoxia.es/instrumentos/citola>. (consultado el 27/11/2011 a las 17:03)

Wright, Laurence, 'The Medieval Gittern and Citole: A case of mistaken identity' *Galpin Society Journal*. 1977.

Wright, Laurence, "Citole", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie. Macmillan. Londres. 1984, pp. 374-79.

# LA ILUSTRACION Ibérica

SEMANARIO CIENTÍFICO, LITERARIO Y ARTÍSTICO

Año XV

Barcelona, 27 de noviembre de 1897

Núm. 778

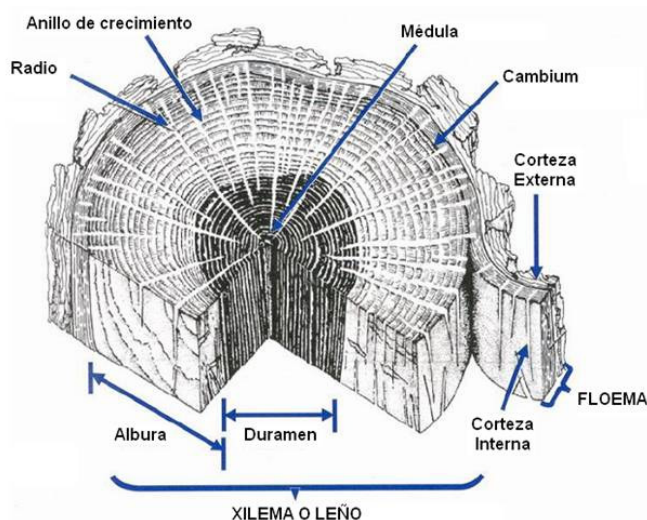


TOCADORA DE BANDURRIA

© Biblioteca Nacional de España



(Células traqueidas con sus membranas o punteaduras)



# “Madera, materia...”

Roberto Jardón Rico - Luthier  
www.jardonrico.com

Madera, materia, materia prima. La primera materia que se pudo transformar para crear artefactos, objetos que adquieren en las manos del hombre un propósito distinto de su fin natural, desde ser armas hasta dar cobijo. La madera es un material que nos atrae por su irregularidad, por su apariencia orgánica, su textura, su tacto y su sensación de temperatura en nuestras manos. Hablamos de maderas “nobles” y generalmente asociamos la madera al lujo en las herramientas, los muebles y hasta en el interior de los coches. Pero, ¿qué nos interesa de la madera, en especial a los músicos de instrumentos de cuerda? Hagamos un recorrido por aquellas cuestiones acerca de la madera que tienen implicaciones en el sonido que, con algo de suerte, se convertirá en música.

La madera es el esqueleto de un ser vivo. El tallo, o el tronco de un árbol, se puede visualizar como un enorme haz de tubos paralelos, como si sujetásemos un puñado de pajitas. Esa estructura vascular está compuesta por largas células tubulares que transportan los nutrientes y los demás fluidos del metabolismo del árbol entre el suelo y las hojas, donde se produce la fotosíntesis. Las células, dependiendo de su ubicación forman estructuras con distintas funciones: de soporte o “arquitectónicas”, de transporte, etc.

En un corte transversal podemos distinguir varias zonas: el corazón o duramen, la albura, el cambium y la corteza. El duramen es la parte central del tronco. Sus células, que carecen de protoplasma y no transportan savia están muertas. Sin embargo, sus paredes de celulosa están reforzadas con lignina y también acumulan pigmentos, resinas y otras sustancias que hacen del corazón la parte más resistente del tronco, tanto a nivel estructural, como frente al ataque de insectos y a las infecciones de hongos y bacterias. Tradicionalmente se considera la parte más valiosa del árbol. Entre el duramen y la corteza, existe una zona más reciente, la albura. Está compuesta por células vivas que transportan savia y es menos resistente que el duramen y más propensa a la degradación producida por microorganismos e insectos. En la parte externa de la albura está la fábrica del tronco, una capa de células embrionarias llamada el cambium. Esta fina capa produce cada año un anillo o capa de albura por su parte interna (en las latitudes en que hay estaciones diferenciadas) y por su parte externa va produciendo el floema que transporta azúcares de la fotosíntesis desde las hojas hasta las raíces y la corteza, cuya función es proteger al árbol de las agresiones del entorno.

A nivel celular, a grandes rasgos, podríamos distinguir las células traqueidas, conductoras de savia, que tienen forma de largos tubos y que se comunican entre sí a través

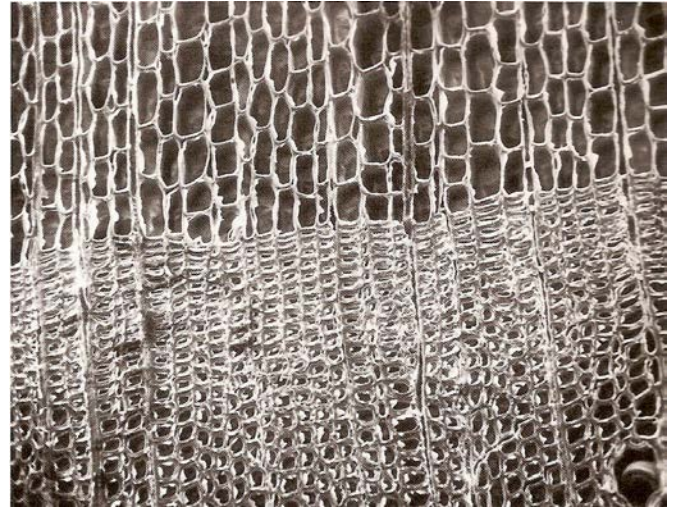
de unas membranas llamadas punteaduras. Las traqueidas constituyen el 90% del tejido de las coníferas y van cambiando de función a medida que se mueren y la albura se convierte en duramen. Otro tipo importante de células son las parénquimas que forman los radios medulares, unas estructuras de transporte de extractos como la lignina, que irradian desde el eje del tronco hacia el perímetro. Las células de los árboles cuya madera se utiliza para hacer instrumentos musicales está compuesta por tres tipos de sustancias, que tienen forma de largas cadenas moleculares llamadas polímeros: la celulosa, la hemicelulosa y la lignina, y otros componentes secundarios como taninos, gomas, pigmentos y resinas. Cuando vemos un corte transversal de un árbol, y sobre todo en especies pertenecientes a las coníferas, como el pino o el abeto, podemos observar una serie de anillos concéntricos. Cada anillo representa el crecimiento del árbol en un año, lo que implica que si los contamos, sabríamos con precisión la edad del árbol. Los anillos más recientes en el tiempo son los más cercanos al cambium, al lado de la corteza donde se edifican. La parte más clara del anillo está compuesta por células traqueidas que tienen una función de transporte y son como tubos abiertos, dando lugar a un tejido esponjoso, que crece en la primavera y al principio del verano cuando las horas de radiación solar y las precipitaciones son más favorables al desarrollo del árbol. Al final del verano y en el otoño, el metabolismo del árbol se va ralentizando hasta entrar en una especie de letargo, en el cual las traqueidas crecen casi cerradas y su función, al ser un tejido más comprimido, es más estructural que de transporte. Esto convierte a la madera de abeto en algo parecido a un material “composite”, ya que al reunir las características de dos tejidos de distinta densidad (uno con función de refuerzo y el otro de cohesión) resulta un material con cualidades superiores a las de los dos tejidos que lo forman. La madera que se usa en instrumentos musicales debe ser resistente y a la vez ligera. Resistente para tener una rigidez alta y ligera para que sea fácil de poner en vibración. La alternancia de un tejido celular más esponjoso, de vasos abiertos y un tejido celular denso o comprimido, de vasos casi cerrados, hace de la madera un material heterogéneo que responde de manera distinta a la deformación dependiendo del plano en que ésta se aplique. De esta forma podemos decir que la madera es un material anisótropo, en el que las propiedades mecánicas son distintas en los distintos planos y la resistencia es máxima cuando las fibras están colocadas perpendicularmente a la presión. Por ese motivo en el abeto de las tapas sólo se usan cortes radiales. En un corte radial las partes duras de los anillos están colocadas “de canto” y la presión de las cuerdas a través del puente es perpendicular a ellas. En la madera de especies frondosas, como el arce, el sicomoro o el cerezo, al contrario que en las coníferas, la diferencia entre el tejido del crecimiento tardío y del crecimiento temprano no es tan grande, sus densidades son más parecidas y eso hace que esta madera sea más isotrópica, que tenga características mecánicas más parecidas en los distintos

planos de deformación. Esto también justifica que pueda serrarse en cortes tangenciales además de los radiales, ya que la diferencia de comportamiento mecánico no es tan significativa como en las coníferas. La parte dura de los anillos es casi insignificante. Cuando ponemos a vibrar la caja de un instrumento de cuerda, queremos que se comporte como un material elástico que se pueda deformar y luego volver a su estado original, moviendo las moléculas de aire que tocan su superficie y por consiguiente produciendo sonido. La mejor madera será la que tiene unas propiedades mecánicas que hacen que sea más eficiente desde un punto de vista vibratorio, la que es capaz de convertir en sonido la mayor cantidad de la energía que recibe de las cuerdas.

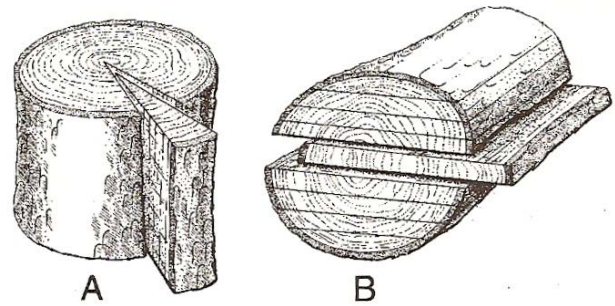
En este breve recorrido por los temas que nos interesan acerca de la madera de los instrumentos de cuerda podemos hablar de varias cualidades objetivas de su comportamiento mecánico, aunque no exista un consenso claro entre los artesanos, que tradicionalmente suelen elegir la madera atendiendo a rasgos visuales. Las cualidades que suelen considerarse importantes son la elasticidad, medida por el módulo de Young, la amortiguación o la capacidad que tiene un material en disipar la energía vibratoria, convirtiéndola en el calor producido por la fricción interna del material, la velocidad de transmisión del sonido y la densidad. Todos estos parámetros están relacionados entre sí con distinto grado de implicación.

Hablemos un poco de la densidad, que es un parámetro en el que no existe demasiado consenso. Cada cierto tiempo aparecen en la prensa explicaciones unilaterales que pretenden dar cuenta del éxito de, por ejemplo, los instrumentos de arco de la familia del violín en la época dorada cremonesa. Una de estas teorías es la que relaciona las virtudes de los instrumentos de esa escuela con el hecho de que creciese durante la “pequeña edad de hielo” o el mínimo de Maunder, un periodo de baja actividad solar entre los años 1645 y 1715 en que las temperaturas bajaron considerablemente en Europa, produciendo madera más densa y con anillos más estrechos al disminuir el crecimiento temprano por la menor radiación solar. El problema fundamental de esta hipótesis es que no explica porqué los instrumentos del resto de las escuelas de construcción son tan inferiores a los italianos de la época cremonesa, a pesar de usar también madera de “la pequeña edad de hielo”, y tampoco tiene presente la enorme variabilidad que presenta la madera de distintas regiones de Europa, con distintos tipos de suelo, orientación respecto al sol, altitud, etc., que debería, en algunos casos, producir madera parecida en términos estructurales a la del mínimo de Maunder. Además esta hipótesis da por supuesto que la madera más densa es mejor, y en eso tampoco hay consenso ni entre los artesanos ni entre los investigadores. En un reciente artículo, muy influyente, Terry M. Borman y Berend C. Stoel, tras examinar una muestra de madera de instrumentos antiguos y modernos, nos hacen ver que la diferencia entre ambos no es tanto la distinta densidad como el diferencial entre la densidad de la parte clara de los anillos y la oscura, es decir entre el crecimiento temprano, más esponjoso y el tardío, en que los vasos están más cerrados y el material más comprimido. El resultado de su investigación es que este diferencial es menor en los instrumentos clásicos que en los modernos, pero no explican las causas. Otras hipótesis que

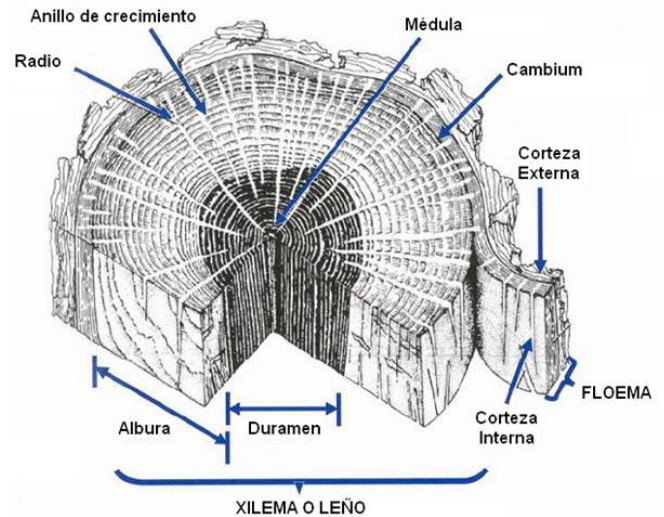
pretenden explicar el éxito acústico de los instrumentos antiguos, partiendo de que la madera que usaban es esencialmente distinta de la que se usa hoy, son las de las alteraciones inducidas por el hombre. Una, es la teoría de la flotación, que básicamente dice que al bajar los troncos por los cauces fluviales, la madera se impregnaba con bacterias y hongos que se alimentan de parte de la estructura celular, la hemicelulosa de las punteaduras de las paredes de las células traqueidas, produciendo una pérdida de densidad pero no de elasticidad. La hemicelulosa es la sustancia más higroscópica que compone la madera y su desaparición hace, por tanto, que ésta sea más estable a las variaciones de humedad, que también es algo deseable. La flotación fue, en un principio, sólo un medio de transporte, para pasar luego a ser premeditada, buscando la degradación de algunos tejidos de manera que el rendimiento acústico pudiese mejorar. Otras técnicas, más agresivas, son la cocción en agua, el tostado en un horno, la exposición a gases para fomentar la oxidación como el monóxido de carbono, el amoníaco, ácidos, o el uso de agentes químicos como el bórax que aunque pudiesen tener como objetivo proteger la madera del ataque de la fauna xilófaga (hongos, bacterias, insectos...) a la larga pueden también alterar su rendimiento acústico. La cuestión del tratamiento de la madera ha suscitado siempre mucha polémica. Los defensores de tratar la madera creen que deben intentar copiar las características vibratorias de la madera de los instrumentos más cotizados, que ha sufrido una evolución en que la hemicelulosa se ha degradado por oxidación y la celulosa se va "cristalizando", dando lugar a un tejido más resonante. La práctica de intentar envejecer la madera nunca ha disfrutado de buena prensa entre los artesanos y muchos la desarrollan en silencio. Los detractores de tratar la madera creen que el efecto del paso del tiempo no se puede copiar y que los instrumentos hechos hoy sonarán dentro de tres siglos tal como hoy suenan los antiguos, claro que esto supondría poder demostrar que los instrumentos antiguos suenan mejor que los nuevos y eso aún no ha habido pruebas ciegas que lo hayan zanjado. Además, sin duda, dar tanta importancia a la madera, resta mérito a los logros acumulativos del diseño y también a la destreza que distingue la obra de los distintos artesanos, a pesar de compartir la misma madera y la misma maduración en el tiempo. La cuestión, como vemos, empieza a complicarse mucho y nos devuelve al principio de todo ello: a la percepción estética de esos sonidos que llamamos música, dónde el juez de lo objetivo acaba siendo subjetivo...



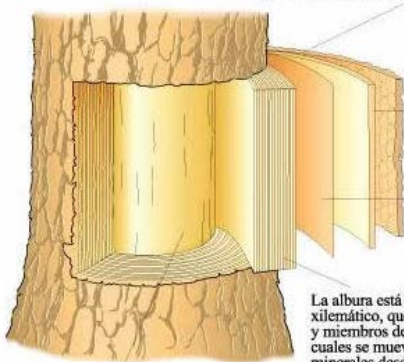
(Las dos partes del anillo, el crecimiento temprano de vasos abiertos y el tardío en que las células traqueidas aquí seccionadas aparecen casi cerradas)



(A es el corte radial en que los anillos de crecimiento son perpendiculares al plano de la tapa y su colocación ofrece la mayor resistencia. Indicado para el abeto y otras coníferas. B es el corte tangencial que sólo pueden tener las especies de madera frondosa que es más isotrópica y su deformación es más parecida en todos los planos)



El corcho es un tejido muerto que protege los tejidos interiores de la desecación, del daño mecánico y de los insectos y otros herbívoros. El corcho, el cambio suberoso y el floema juntos constituyen la corteza del tronco.

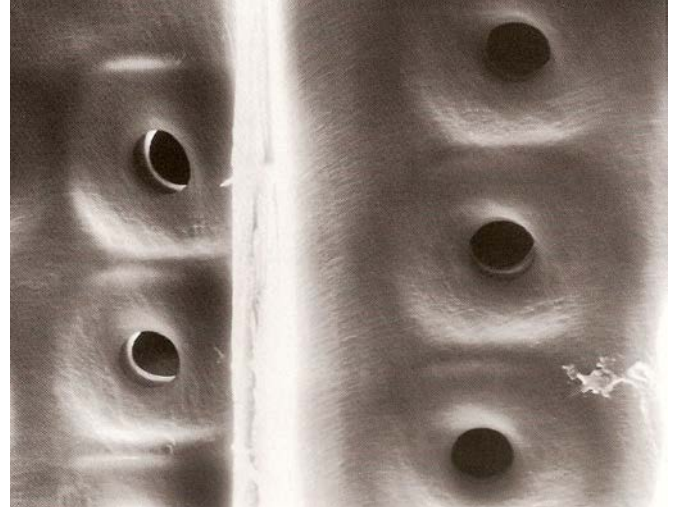
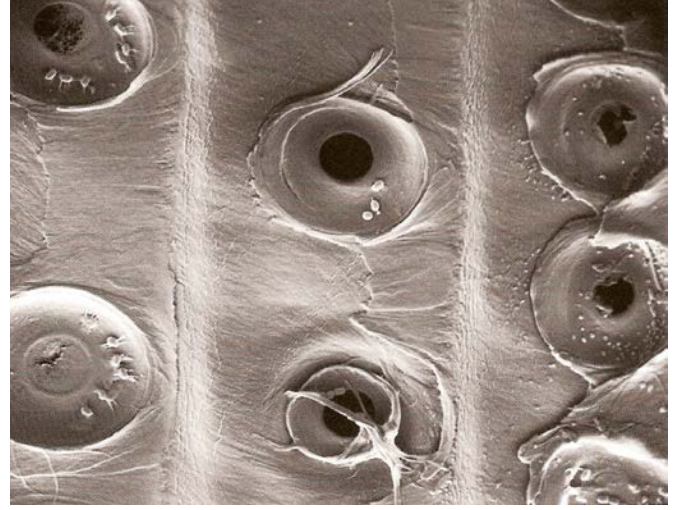
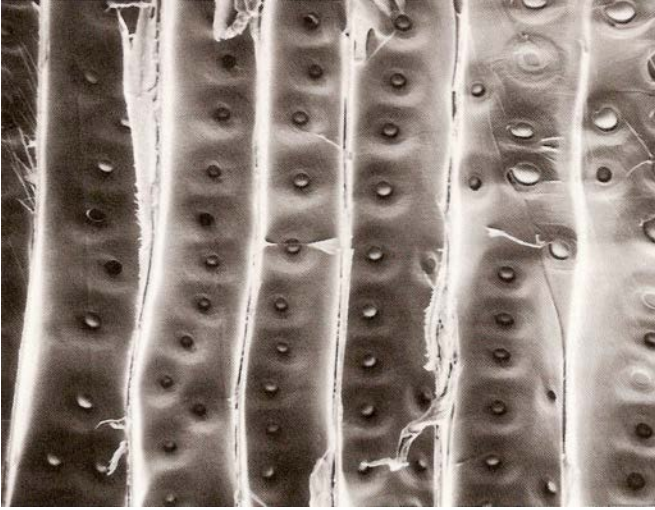


El floema conduce los azúcares producidos por fotosíntesis a las raíces y a otras partes vivientes no fotosintéticas de la planta.

El cambio vascular produce xilema secundario y floema secundario.

La albura está constituida por tejido xilemático, que contiene las traqueidas y miembros del vaso, a través de los cuales se mueven el agua y los minerales desde el suelo a las hojas y a otras partes vivientes del árbol. Cuando mueren las células parenquimáticas vivas del xilema, la albura se transforma en duramen.

El duramen, compuesto enteramente de células muertas, es la columna central de soporte del árbol adulto.



(Serie de fotografías de microscopio electrónico de barrido en que se aprecia cómo las bacterias van degradando las membranas de las punteaduras hasta dejarlas limpias, con lo cual la madera pierde densidad sin cambiar de manera significativa su rigidez. Karl Roy "The Violon, It's History and Making" 2006

# Leo Brouwer,

## escribe y dedica una sonata para Bandurria a Pedro Chamorro.

### La redacción

El Estreno absoluto será este año en el 43 Festival Internacional de Plectro de La Rioja del 27 de agosto al 1 de septiembre de 2012. [www.plectrorioja.com](http://www.plectrorioja.com)

El gran maestro Leo Brouwer, el compositor más interpretado en el mundo actual (según la SGAE), figura mundial en la composición musical del siglo XX y XXI de indiscutible reconocimiento internacional y fundamental maestro creador para la Guitarra contemporánea, ha escrito una grandiosa y bellísima obra para Bandurria que ha dedicado al bandurrista y profesor español Pedro Chamorro. Se trata de una obra para Bandurria sola, aunque Brouwer anuncia que creará más adelante "otro paisaje sobre lo escrito para Bandurria que incluirá una orquesta de arco". Su duración aproximada es de 20 minutos tal y como está escrita para Bandurria. Se trata por tanto de una obra que en el futuro será polivalente, es decir, SONATA para Bandurria o Concierto para Bandurria y orquesta. Su título general es SONATA y consta de tres movimientos:

- I. El Ritmo de las Luces y las Sombras.
- II. Nocturnal.
- III. Introducción y Toccata



De izquierda a derecha. Los maestros Pedro Chamorro y Leo Brouwer.

Durante la estancia en Madrid de Leo Brouwer para recibir el X Premio SGAE de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria 2010, el maestro aprovechó para asistir a uno de los ensayos de la Orquesta de Plectro "Roberto Grandío" de Madrid que dirige Pedro Chamorro. Pudo así comprobar y ser testigo de las posibilidades musicales de la Bandurria en su mayor magnitud posible y también de la labor que se está haciendo en la actualidad en la especialidad de Instrumentos de Púa, ya que de esta agrupación musical forman parte algunos de los mejores alumnos y profesores de conservatorios en los que se imparte esta enseñanza.

La idea de componer una obra era ya latente en el maestro y su asistencia al citado ensayo le hizo un efecto sorprendente y sirvió para que se implicara aún más en el proyecto de escribir para un instrumento nuevo para él: la Bandurria. Tras su regreso a Cuba mantuvo correspondencia con el maestro Chamorro para pedirle información más concreta y precisa del instrumento. En posteriores viajes a España mantuvieron reuniones en las que el maestro cubano demostró haber analizado a fondo todas las partituras didácticas que Pedro le había entregado (20 Pequeños Preludios, Fantasías, etc.). El deseo creativo del maestro Brouwer no se hizo esperar mucho tiempo y la obra fue culminada en La Habana el 24 de Julio de 2011.



El maestro Leo Brouwer junto a los componentes de la "Orquesta Roberto Grandío" en uno de sus ensayos.

En este nuevo trabajo las destrezas técnicas de la Bandurria conviven con las destrezas compositivas propias del autor, convirtiéndose en un discurso idiomático y tímbrico verdaderamente fresco e innovador. Como él mismo dice: -en mi "bandurria imaginaria" se recogen elementos esenciales de la música popular, la música académica y de la misma vanguardia, que sirven para dar contraste a grandes tensiones. El movimiento, la tensión, con su consecuente reposo, la relajación. Esta "ley de contrarios" - día-noche, hombre-mujer, ying-yang, tiempo de amar-tiempo de odiar, existe en todas las circunstancias del hombre.-

Estos apreciados contrastes y contrarios a los que se refiere el maestro, se cumplen ampliamente de nuevo en su reciente SONATA y en los sugerentes títulos de los tres movimientos: El ritmo de las luces y las sombras; Nocturnal; Introducción y Toccata.

El estreno absoluto será este año en el 43 Festival Internacional de Plectro de La Rioja del 27 de agosto al 1 de septiembre de 2012.



Estela funeraria de la niña Lutatia. S. II D.C. En esta imagen aparece la niña Lutatia Severa tocando la pandura. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Fotografía: Diego Martín



# EGMYO 2011.

## La Rioja European Guitar and Mandolin Youth Orchestra 2011

*Carlos Blanco Ruiz*  
Musicólogo y Profesor de guitarra en el CPM de La Rioja  
[www.carlosblancoruiz.com](http://www.carlosblancoruiz.com)

La Joven Orquesta Europea de Mandolinas y Guitarras (EGMYO) es un proyecto iniciado en 1998 bajo la tutela de la BDZ<sup>1</sup> (Bund Deutscher Zupfmusiker) o Federación Alemana de Plectro, si bien el concepto puede haber surgido<sup>2</sup> de la Clases Máster organizadas por la Sociedad Artística Riojana en los Festivales de Plectro de La Rioja entre 1994 y el año 2000. En ellos, un grupo de profesores de diferentes nacionalidades europeas ofrecían clases durante una semana a jóvenes con estudios avanzados de plectro (bandurria, mandolina, guitarra) conformando un repertorio camerístico y orquestal que luego ofrecían en conciertos enmarcados en el citado Festival.

Actualmente el repertorio es exclusivamente orquestal y los jóvenes participantes son escogidos entre los solicitantes de los más diversos países europeos y se reúnen durante 10 días, cada año en un país diferente, coordinados por la EGMA (European Guitar and Mandolin Association). El anfitrión del pasado año 2011 fue la Asociación Cultural ConTrastes-Rioja, coordinados por quien firma este artículo y con el apoyo económico del Gobierno de La Rioja, los Ayuntamientos de Logroño, Calahorra y Haro, la

FEGIP, el Conservatorio Profesional de Música de La Rioja e Ibercaja Obra Social. El encuentro se celebró del 22 de Abril al 1 de Mayo de 2011.

### La logística

El alojamiento y manutención de los participantes se centralizó en la ciudad de Logroño, en la Residencia de Estudiantes Francisco Jordán - Salvatorianos, dadas sus posibilidades de espacio (alojamiento, comedores, salas de ensayo para orquesta y salas para ensayos por cuerdas), su ubicación cercana al centro histórico de la ciudad... y por supuesto su precio.

Quizá el mayor problema con el que se ha encontrado ConTrastes ha sido el presupuestario puesto que los apoyos económicos prometidos en su día por los responsables regionales se vieron seriamente afectados por la "dichosa crisis" lo que obligó a los organizadores a replantear el evento de una manera mucho más modesta pero siempre digna.

### Los participantes

Los músicos elegidos este año fueron 49 jóvenes de 10 países europeos -Alemania (9), Grecia (4), Italia (8), Croacia (6), Portugal (1), Escocia (1), Suiza (1), España (15), Rusia (3) y Bielorrusia (1)-. Los instrumentos: bandurria, mandolina, bandurria tenor, mandola, mandolncello, guitarra, guitarra bajo y contrabajo, a los que se añadió para la obra "Kali" un cuarteto de cuerda formado por músicos riojanos<sup>3</sup>.

Los tutores, por su parte, fueron: Mari Fe Pavón (España/Luxemburgo), mandolina 1ª; Alla Tolkacheva (Rusia), mandolina 2ª; Ugo Orlandi (Italia), mandola y mandolncello; Carlos Blanco Ruiz (España), guitarra y contrabajo. Todos ellos bajo la coordinación y el buen hacer del director alemán Oliver Kälberer.

### Programa de conciertos

Durante los primeros días se llevó a cabo la preparación del siguiente repertorio, de alta dificultad y en su mayor parte de autores contemporáneos, pero con un claro tinte español:

*Carlos Blanco Ruiz (1970-): Fireworks. Obertura para la EGMYO 2011 (estreno).*

*Joaquín Turina (1882-1949): La oración del torero*

*Pedro Chamorro (1961-): Villarejo Suite*

*Oliver Kälberer (1964-): Kali-Closing the Circle, para orquesta de plectro y cuarteto de cuerda.*

*Yasuo Kuwahara (1946-2003): Within the fence, in Haro*

*Takashi Kubota (1942-): Tanzsuite nº 2*

*Salvador Ruiz de Luna (1908-1978): Zapateado del Si,*

*homenaje a Sarasate*

### Desarrollo de los ensayos

Una de las situaciones más fantásticas de este encuentro es el momento en que todos los músicos de tan diferentes

<sup>1</sup> <http://www.bdz-online.de/>

<sup>2</sup> Blanco Ruiz, C., Historia del Festival de Plectro de La Rioja. Una referencia internacional, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2011, p.269

<sup>3</sup> Elena Medrano (violín), Leyre Laliena Martínez (violín), Alejandra Garzón (viola), Irene de Celis (cello)



Ensayo general de la EGYO 2011 en Logroño.

orígenes, escuelas, estéticas e intereses, comienzan a interpretar juntos el programa de concierto. La torre de babel idiomática se centraliza en el inglés en los ensayos, pero es realmente el sentido musical el que unifica a este grupo. La mayor parte de las veces es la propia música la que provoca esa unidad, ese vivir al unísono una forma de expresar sentimientos que traspasa fronteras. Evidentemente no todo es tan sencillo. Es preciso realizar el trabajo desde el detalle hacia el conjunto:

Una primera labor es el estudio individual antes del encuentro o incluso en los descansos de éste que hacen que cada músico cumpla su labor de “dar las notas” correctamente.

En un segundo nivel están los ensayos por cuerdas (group rehearsals) que consiguen unificar las técnicas, articulaciones y fraseos de tan diversos componentes bajo la supervisión del tutor correspondiente. El trabajo de cada tutor no es simplemente técnico. A veces es más importante saber hacer comprender al grupo que son eso, un grupo que forma parte de otro más grande -la orquesta- y que deben trabajar individualmente pensando en el conjunto total.

Y existe un plano superior en los ensayos orquestales. Bajo la mano del director se le da forma definitiva a un planteamiento musical general. Todo ello con la imprescindible colaboración del equipo de tutores que asesoran técnica y musicalmente al director -la aportación estética de Marifé Pavón para la interpretación más “española” posible con el director fue una buena muestra de ello-. Y, por supuesto, conseguir la complicidad para crear un buen ambiente que hace que todo funcione como una gran maquinaria bien engrasada... y en eso Oliver Kälberer ha demostrado ser un gran maestro.

Los horarios de ensayo, pese a su apariencia maratónica -de 9:30 a 13:30h y de 15:00 a 20:00h con pequeños descansos- no mermaron en ningún momento la ilusión y las ganas de tocar de los músicos a quienes podías ver en cualquier rincón superando determinados pasajes “rebeldes” o incluso cantando con compañeros de otros países las canciones del momento.

## Los conciertos

Se llevaron a cabo tres conciertos, cada uno de un carácter muy diferente. En ello influye por un lado el momento

de la semana -entre el primero y el tercero pasan 4 días, lo que supone una maduración importante en un encuentro de tan solo 10 días- y por otro, el lugar de actuación. Así, el primer concierto, el día 27 de abril en el Auditorium del Ayuntamiento de Logroño, estuvo “cuajado” de nervios, tensiones que se hacían mayores a medida que se acercaba el momento de salir a escena. El público acudió con una buena entrada y los aplausos hicieron que poco a poco la orquesta “entrara” en calor. El repertorio, in crescendo, ayudó a ello, y el final apoteósico de Tansuite nº 2 de Kubota es una buena rúbrica del mismo. El refuerzo en la percusión de Marifé Pavón (tamtam), Miguel Ubis (caja, platos, bombo) y quien suscribe (platos, castañuelas, cortina) da el toque de color y la potencia precisa a la orquesta.

En el segundo, celebrado el día 29 de abril en el Teatro Bretón de Haro, la orquesta jugaba con ventaja: un día de ensayos extra para “pulir” todos aquellos detalles que en el concierto inaugural se vio que necesitaban de más trabajo. Y el resultado mejoró notablemente, con una orquesta más empastada, menos errores en las difícilísimas entradas de los pasajes comprometidos y, sobre todo, una sensación de superación técnica que permitió a los músicos centrarse en la interpretación bajo la espléndida dirección de Kälberer.

El último concierto, al día siguiente, en el coqueto -y bien acondicionado acústicamente- Teatro Ideal de Calahorra fue el broche de oro esperado: con una aceptable entrada de público y con la referencia de los dos conciertos previos, la orquesta demostró una calidad técnica y musical que pocas orquestas europeas pueden conseguir -y menos en diez días-. Ello permitió que el concierto se grabara con un gran despliegue técnico empleando para ello, además del tiempo del concierto, la mañana para tomas alternativas. La grabación se ha podido realizar gracias al apoyo económico de la FEGIP y está actualmente en proceso de producción.

El regusto general de los conciertos (una de las metas de estos encuentros) fue excelente, si bien en el último es cuando los músicos pueden a la vez disfrutar y transmitir al público todo aquello que el repertorio les ofrece.

## Actividades paralelas

Pese al escaso tiempo libre disponible por los participantes, en el encuentro se valoran especialmente las posibilidades de intercambio cultural, de conocimiento patrimonial y de relaciones humanas. En este sentido ConTrastes, dada la situación económica sobrevenida -que incluso hizo peligrar en algún momento de su gestación la EGYO- tuvo que recortar alguna visita turística prevista.

Sin embargo, el calendario dispuso de varios momentos complementarios. El primero de ellos se produjo en la conferencia bilingüe que ofreció quien firma estas líneas sobre la Historia del Festival de Plectro de La Rioja. Una conferencia llena de fotografía, audios y videos del Festival decano de España y que asombró a quienes no conocían su repercusión internacional y que hizo sonreír a quienes lo han vivido y aparecían en algunas fotografías o videos.

Por supuesto, se hizo una visita turística a la ciudad de Logroño en la cual los colaboradores de ConTrastes -esas personas desinteresadas que hacen posible cualquier evento de este tipo- ejercieron de guías turísticas mostrando lo más histórico, representativo y atrayente de la capital riojana. Igualmente se celebró una recepción oficial por parte del alcalde de la ciudad, Tomás Santos. Y no podemos dejar de citar en este punto las inevitables visitas a la calle Laurel, en grupos heterogéneos e improvisados que dan pie a una segura fiesta posterior.

Como colofón a la estancia, a los conciertos y a la convivencia fantástica que disfrutamos, se celebró en Calahorra una cena de despedida -o de hasta pronto- en la cual se entregaron los correspondientes certificados de asistencia y regalos entre organizadores y responsables técnicos y musicales.

### Recepción y repercusión

Uno de los puntos más importantes en la logística de una actividad como ésta es la de difusión, de manera que se consiga llegar al posible público que acude a los conciertos y se refleje en prensa lo ocurrido para posteriores referencias hemerográficas. Para ello se realizó una extensa cartelería, se acudió a la prensa escrita, la radio e incluso la televisión local mediante los contactos habituales.

Se ha extendido a Facebook para crear un Grupo<sup>4</sup> que ya desde antes del encuentro nos ha servido para intercambiar impresiones, sugerencias e irnos conociendo, y que, tras la EGMYO 2011, ha sido el punto de puesta en común de las cientos de fotos de todos los participantes. Toda una nueva manera muy práctica de mantener lazos activos.

Si bien uno de los momentos de máxima repercusión internacional ha estado en el artículo<sup>5</sup> redactado por el presidente de la EGMA, Ruediger Grambow, para la revista de plectro *Concertino*, con frases valorando el “reto de adquirir una valiosa experiencia musical al mismo tiempo que se establecen contactos personales y se mantienen los víncu-

los amistosos ya formados” y destacando que “ConTrastes-Rioja ha sido un anfitrión excelente consiguiendo superar todas las dificultades con resultado de una reunión en la que todos los jóvenes se sintieron integrados y felices”. Cierra el artículo con un contundente: “Hay que destacar que, si bien el encuentro se centra en la obra musical, la relación personal que consiguieron los anfitriones españoles con su comportamiento permitió un intercambio social e intercultural de mayores dimensiones<sup>6</sup>”.

### Conclusión

Desde ConTrastes-Rioja debemos constatar que la experiencia es única. Si bien teníamos la experiencia de la organización de dos ediciones del Festival de Plectro y de numerosas actividades a lo largo del año, la EGMYO, bajo la atenta supervisión de la EGMA, ha supuesto un punto de inflexión. El trabajo con escasos recursos económicos ha hecho que la imaginación trabaje para que no se apreciaran apenas las carencias pecuniarias y que fuera el potencial del encuentro el que rigiera estos días: la música como elemento unificador de culturas, más allá de las fronteras y los prejuicios.

La mayor recompensa que encontramos es la satisfacción del trabajo bien hecho, el reconocimiento de esa labor de un equipo y, sobre todo, el gran recuerdo de 10 días en común que los participantes siempre llevarán con ellos, uniendo las palabras EGMYO, Música, La Rioja y Amistad. La EGMYO 2012 ya está convocada para Croacia. Desde aquí animamos a participar en este enriquecedor encuentro a todos los jóvenes que deseen disfrutar con la música de plectro como elemento en común.

4 <http://www.facebook.com/groups/201561113204000/>

5 Grambow, R., EGMYO 2011. En *La Rioja*, con Pasión, en *Concertino* nº 3/ Agosto 2011, BDZ, EGMA, Hamburgo, 2011

6 Traducción de Ana Pascual Soares



Concierto de la EGMYO 2011 en el teatro Ideal de Calahorra.

Tienda especializada en Guitarra Clásica y Flamenca de Concierto.

# GUIARRAS DE LUTHIER

La mayor exposición de  
guitarra española de Madrid.



Extensa selección de guitarras de concierto y de estudio  
de los más prestigiosos Luthiers de España.  
Amplia oferta de instrumentos de púa y de época.

Partituras, CDs y accesorios.  
Salas individuales de pruebas, taller de reparaciones y ajustes.  
Clases de guitarra clásica, flamenca e instrumentos de púa.

Doctor Mata, 1, 28012, Madrid - +34 91 468 19 54 - [www.guitarrasdeluthier.com](http://www.guitarrasdeluthier.com)



# Prudencio Sáez

SINCE 1963

## Guisama, S.L.

TORRENT - VALENCIA  
SPAIN  
GUITARRAS, BANDURRIAS Y LAÚDES.

[www.guisama.com](http://www.guisama.com)

Vicente Carrillo

Casa fundada en 1.836

Constructor de Guitarras e Instrumentos de Plectro



c/ Daoiz y Velarde, 4  
16239 Casasimarro  
Cuenca (Spain)

Tel. +34 967487045  
Fax +34 967487051

<http://www.vicentecarrillo.com>  
email [luthier@vicentecarrillo.com](mailto:luthier@vicentecarrillo.com)



La Expresión  
del **Arte**



**Alhambra**  
GUITARRAS

Duquesa de Almodóvar, 17  
Phone: +34 965 530 011 Fax: +34 966 516 302  
e-mail: [info@alhambra.es](mailto:info@alhambra.es) · [www.alhambra.es](http://www.alhambra.es)  
E-03830 MURO DE ALCOY · ALICANTE · ESPAÑA

## ESTUDIO DE GRABACIÓN

Porque nos gusta hacer amigos, nos esforzamos, día a día, para ofrecer la tecnología más avanzada en sistemas de grabación de sonido, así como la mayor entrega personal en nuestro trabajo.



[www.estudioskikos.com](http://www.estudioskikos.com)

C/ Silveria Fañanás, 45 Bajos  
50011 Zaragoza (ESPAÑA)   
Tlfn. 976 31 15 15  
616 00 79 83

Email: [kikos@estudioskikos.com](mailto:kikos@estudioskikos.com)



Las mejores instalaciones...

- \* Producciones Musicales
- \* Sello discográfico
- \* Diseño Gráfico
- \* Composiciones Musicales
- \* Cuñas Publicitarias
- \* Música publicitaria
- \* Duplicación de CD
- \* Maquetas
- \* Play Backs
- \* Grabación y Montaje de Video-Clips
- \* Actores, Locutores, Músicos.

Y lo más sorprendente:  
¡ NUESTROS PRECIOS !

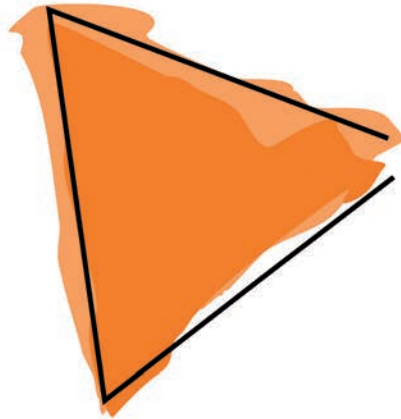
*Sin ir  
mas lejos*

Un estudio de grabación con equipamiento y dimensiones para satisfacer sus máximas exigencias. Donde es posible grabar, una banda de 40 músicos o una coral de 70 componentes.

Dispone de un salón-bar de más de 100 m2 donde podrá descansar o esperar cómodamente su turno de actuación.

Con sello discográfico propio para editar cualquier tipo de producción en distintos formatos: CD, DVD, etc.

Y la colaboración de una cuidada selección de profesionales.



**mun**  
**do**  
**plectro**  
**.com**

Tu tienda de Plectro  
en Internet

Instrumentos  
Cuerdas  
Partituras  
Métodos  
Estudios  
Discos  
Púas  
Accesorios

[www.mundoplectro.com](http://www.mundoplectro.com)  
[info@mundoplectro.com](mailto:info@mundoplectro.com)



Daniel GIL DE AVALLE  
"GUITARRERO- LUTHIER"

**MAESTRO ARTESANO**

FINALISTA PREMIOS NACIONALES ARTESANÍA 2011  
EXPOSICIÓN PERMANENTE EN EL MUSEO DE LA MEMORIA DE ANDALUCÍA

Plaza del Realejo 15  
18009 Granada  
(+34) 958221610  
[www.gildeavalle.com](http://www.gildeavalle.com)



Tel.: 0049-40/5203397 ✧ Fax -40/5207824 ✧ [www.trekel.de](http://www.trekel.de) ✧ [info@trekel.de](mailto:info@trekel.de)

## Haus der Musik Trekel

LA CASA DE MÚSICA TREKEL

¡Contacte con nosotros!  
Por teléfono, fax o E-mail.  
¡Encantados de atenderle!

Hablamos estos idiomas: Alemán, Inglés, Francés y Polaco



La música de plectro-  
es asunto nuestro

Más de 30.000  
artículos para  
guitarra y mandolina  
en nuestra tienda  
de internet.

Sus proveedores competentes:

- ✓ de un amplísimo repertorio y rápida provisión de partituras
- ✓ de una amplia gama de instrumentos de calidad a precios asequibles
- ✓ de todo tipo de accesorios
- ✓ de una amplia discografía sobre Orquestas de Plectro, Guitarra y Mandolina

Willerstwiete 17 ✧ 22415 Hamburgo ✧ Apdo.- 620428 ✧ D- 22404 Hamburgo

Ángel Benito Aguado  
Artesano - Luthier

CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS Y  
LAÚDES SOLO PARA CONCIERTO

Guitarras especiales para los estudios de  
Conservatorio:  
Grados Elemental, Profesional y Superior.

Copias de guitarras románticas francesas:  
Petit Jean L'Ainé (Paris, ca.1800)  
Coffe-Goguette (Mirecourt, ca.1850)  
René Lacote (Paris, c.a. 1850)

<http://www.angelbenitoaguado.com>  
[guitarras@angelbenitoaguado.com](mailto:guitarras@angelbenitoaguado.com)

**MONTELEÓN, 14**  
**28004 MADRID**  
**TFNO. 91 446 18 90**

**Las cuerdas más  
sonoras y cómodas**

**BANDURRIA y LAÚD**

*Solista*

Mayor comodidad  
y calidad de sonido

*Concierto*

Toda la comodidad y calidad,  
pero con 5ª y 6ª de nylon



*Royal Classics*

Cuerdas para Guitarra

- Basspak
- Treblepak (Carbono & Titanio)

Cuerdas para Guitarra bajo

La Boutique de la Guitarra  
Nailkit / Kit de Mantenimiento  
Soportes / Apoyapié / Micros  
Metronomos / Publicaciones

[www.royalclassics.com](http://www.royalclassics.com)





ARTESANOS DE LA GUITARRA

*Tomás Leal*

CASASIMARRO - CUENCA

- INSTRUMENTO TRADICIONAL
- CONCIERTO
- ESTUDIO
- REPRODUCCIÓN
- RESTAURACIONES
- REPARACIÓN
- AMPLIFICACIÓN

Casasimarro®  
*Garantía  
de calidad*

Visítanos en nuestro **NUEVO TALLER**



Avenida del Convento, 2 (Pol. Ind.)  
CASASIMARRO (Cuenca)  
967 48 77 29 - 636 778 459

[www.tomasleal.com](http://www.tomasleal.com)

## Foro FEGIP

[www.fegip.es/foro\\_fegip](http://www.fegip.es/foro_fegip)

Espacio público de debate, consulta e información.



## Los instrumentos de Plectro

[www.instrumentosdeplectro.es](http://www.instrumentosdeplectro.es)

Información sobre toda la familia de instrumentos de plectro.

## Revista Alzapúa

[www.revistaalzapua.es](http://www.revistaalzapua.es)

Versión electrónica de la edición impresa de la revista.

## Radio FEGIP

<http://sc4.radiointernet.es/start/fegip>

La emisora de radio de la FEGIP que emite música de plectro 24h por internet.

## Web de la FEGIP

[www.fegip.es](http://www.fegip.es)



Todo lo relacionado con la FEGIP y el mundo del plectro en general. Noticias, novedades, festivales, enlaces, etc.





[www.fegip.es](http://www.fegip.es)