

# ALZAPÚA

Federación  
Española de  
Guitarra e  
Instrumentos de  
Plectro

Revista F.E.G.I.P.





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

C/ Espadañal, 1-4ºC  
26300 Nájera (La Rioja)  
[www.fegip.es](http://www.fegip.es)  
[fegip@fegip.es](mailto: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, maquetación, montaje y edición de portada: Carlos Blanco Ruiz

Portada: Bandurria Barroca de 5 órdenes de la escuela catalana

Propiedad de Carlos Bernal

Luthier: Alexander Hopkins

Impresión: Pixartprinting SpA

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.



## EDITORIAL

Dr. Pedro Chamorro

## ASAMBLEAS

*XIX Asamblea General de la FEGIP.  
Alcalá de Henares. 21 y 22 de Mayo de 2016*  
Víctor Morés

## FLAMENCO

*Guitarra ¿Española?*  
Pablo San Nicasio Ramos  
*Puntadas Históricas. Ramírez y el flamenco*  
Amalia Ramírez

## PEDAGOGÍA

*La especialidad Instrumentos de Púa en el  
Conservatorio Profesional de Música "Guitarrista  
José Tomás" de Alicante*  
Maryla Díaz Rodríguez

## CRÍTICA - EDICIONES

*Recensión sobre el libro de Ismael Ramos: Ángel  
Barrios y Granada. La estela de una época*  
Dr. Casimiro López  
*Métodos de Bandurria. Estudio de 26 publicaciones  
impresas entre 1860 y 1904*  
Diego Martín Sánchez

## NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

*Primeras menciones a la Bandurria*  
José Manuel Velasco Martín  
*Época Fortea*  
José María y Fernando López Osa  
*Instrucciones para luthiers desde la mitología  
griega. La Lira desde el mito hasta su  
reconstrucción moderna 25 siglos después*  
Francisco Javier García Ruiz y Teresa C. Rodríguez García  
*El tres cubano como intérprete. Aportes técnicos  
musicales del tres cubano de 1920 al 1987*  
Jorge Alberto Quevedo Domingues  
*Algunas dudas respecto a las teorías imperantes  
sobre los instrumentos monóxilos*  
Javier Martínez

## FESTIVALES

*Orquesta Efímera de Guitarras José Tomás. Una  
propuesta original del Festival Internacional de  
Guitarra José Tomás - Villa de Petrer*  
Pepe Payá  
*25 años del Memorial Tárrega-Fortea*  
Laura Martínez de Lagos Espinosa  
*45 Festival Internacional de Plectro de la Rioja*  
Carlos Blanco Ruiz

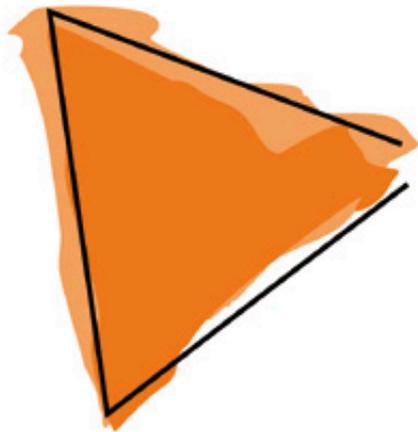
## CURSOS

*II Curso de verano. Concuerta*  
Maryla Díaz, Fernando Jarque y Esther Sanmir

## INTERNACIONAL

*EGMYO Alemania - Luxemburgo 2016*  
Cecilia Fernández Espinar

## DOCUMENTOS



**mundo**  
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)

*Vicente Carrillo*

Casa fundada en 1.836

Constructor de Guitarras e Instrumentos de Plectro



c/ Daolz 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)





## EDITORIAL

Celebramos el 20 aniversario de la fundación de la FEGIP, es un orgullo para todos nosotros estar organizados socialmente, por primera vez en la historia, durante tantos años. La idea de su fundación es un cúmulo de intenciones que se venían “rumiando” desde tiempos inmemoriales durante las celebraciones de los primeros Festivales Internacionales de Plectro en La Rioja, con personajes tan ilustres como: Manuel y Roberto Grandío, Pedro Santolaya, José Luis Rouret, etc. El impulso final fue el planteamiento o requerimiento de la EGMA (European Guitar and Mandolin Association), gran asociación de Federaciones de distintos países de Europa, para que en España se constituyera otra Federación de Plectro y Guitarra.

Fue en 1997 cuando en un café madrileño denominado “Isadora Duncan”, situado en la Calle Divino Pastor nº 20. Nos reunimos Carlos Usillos (bandurrista aficionado y productor en RTVE), Ángel Benito (Constructor de Guitarras y bandurrias) y yo (Pedro Chamorro) para hacer un boceto de estatutos e inventarnos unas posibles siglas: FEGIP (Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro), que se aprobaron en una asamblea constituyente celebrada en Logroño a los pocos meses y donde también se eligió al primer Presidente (me siento orgulloso que me votaran) y su Junta Directiva. Este fue el inicio de nuestra Federación.

Recuerdo que los primeros debates en el café “Isadora Duncan” fueron, en primer lugar, si la Federación se debía constituir sólo con profesionales, con aficionados o con los dos colectivos juntos. La decisión fue convocar a la

asamblea a todos, para que juntos, profesionales y aficionados lucharan por mantener la dignidad de nuestros instrumentos, preferentemente desde los conservatorios, mantener el ánimo de celebración de los distintos Festivales de nuestra geografía y motivar a las distintas agrupaciones españolas, algunas más que centenarias. En segundo lugar nos planteamos si las preocupaciones y objetivos de la Guitarra clásica y la Guitarra flamenca debían constituir parte de nuestra organización, algo que se ratificó inmediatamente en la primera asamblea, coincidiendo –por desgracia- con la muerte del gran guitarrista Narciso Yepes, al que nombramos por unanimidad, Socio de Honor.

Los retos principales se han conseguido, pues en la actualidad existen 16 conservatorios en España que imparten la especialidad de Instrumentos de Púa, algo que evidentemente es esencial para el futuro a corto, medio y largo plazo de nuestros instrumentos. La comunicación entre nosotros es bastante sobresaliente, gracias a nuestra revista y al valiosísimo actual Presidente Antonio Cerrajería, que no escatima en dedicar todo el tiempo posible en comunicar los distintos eventos, conciertos y actuaciones de todos los socios y no socios de nuestra querida FEGIP.

Os animo a todos a seguir luchando por el reconocimiento y dignidad de nuestros instrumentos desde esta plataforma indispensable que nos sirve de comunicación, reivindicación y entendimiento; además, con la madurez y experiencia que nos han dado estos maravillosos 20 años de existencia. Felicidades para todos los componentes de esta gran organización: nuestra querida FEGIP.



## XIX ASAMBLEA GENERAL DE LA FEGIP

**ALCALÁ DE HENARES  
21 Y 22 DE MAYO DE 2016**



Los días 21 y 22 de mayo de 2016 se celebró en Alcalá de Henares la XIX Asamblea General Ordinaria de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro.

Hacia ya algunos años que nuestra orquesta no podía asistir a esta fiesta del plectro en nuestro país. Por ese motivo la Junta Directiva de la FEGIP nos invitó a hacer una pequeña crónica del evento.

Afortunadamente, hay cosas que no cambian. Y no sólo no cambian, sino que además parecen venir de muy lejos. Suponía que todo sería muy diferente tras años de ausencia. Sin embargo, volvió a ocurrir, como tantas otras veces. Una vez más volvió a apoderarse de mí esa sensación del diletante que se cuela en un lugar que debería estar reservado a profesionales de difícil acceso y que en la mesa, a la hora de la cena, comparten contigo sus ilusiones y proyectos, junto con otros "frikis" como tú que acabas de conocer y parece que conozcas desde niños. Esa sensación me ha perseguido siempre.

Y llegado a este punto no puedo resistirme a explicar mi pequeña historia en el mundo del plectro.

Corría el año 1979, y nuestro profesor, Don Andrés Ángel Sánchez García, que había formado con nosotros un cuarteto de educandos, nos dijo que se celebraba en Logroño el XIII Festival Internacional de Música de Plectro, y que nos animáramos a participar. En nuestra ignorancia adolescente, nos faltó tiempo para solicitarle que nos inscribiera. Quizás por la escasez de solicitudes procedentes de Catalunya, o tal vez por la esperanza de descubrir nuevos valores, nuestra solicitud fue aceptada. Sin embargo, mis tres colegas se desdijeron a última hora. Eso no impidió que emprendiera yo solo, ni corto ni perezoso, mi viaje hacia Logroño. Tenía que dar la cara. Allí me recibieron D. Pedro Santolaya, como si estuviese saludando a una primera figura; D. José Luis Rouret, que añadió al agasajo algún reproche por la ilusión que le había hecho creer que el plectro se expandía por nuestra geografía; y Don Rafael Navarro, zaragozano



por D. Manuel Grandío y llevaba en portada la fotografía de un niño: Roberto Grandío. Y seguí escuchando cosas que en aquel momento eran nuevas para mí, pero que durante años he oído repetir una y otra vez. Hablaban de un joven bandurrista llamado Pedro Chamorro que parecía encarnar las esperanzas de futuro recién truncadas. Conocí a un tal Antonio Navarro que decía estar ilusionado en llegar a ser algún día director de orquesta titulado, en homenaje a su malogrado maestro. Hablaban de construir buenos instrumentos, de introducir el plectro en los conservatorios... Utopías que casi cuarenta años más tarde ya no lo son. Aunque finalmente no participamos en el Festival, los programas de mano ya habían sido confeccionados incluyendo nuestros nombres en la relación de participantes. Gracias a eso, al releer aquel documento, veo el mío mezclado con los nombres de otros que sí que han contribuido a llevar el plectro a los niveles actuales: Pedro Chamorro, Julián Carriazo, Antonio Cerrajería, Isabel Abarzuza, Caridad Simón, o Manuel Gómez, a quien un guiño del destino llevó, hace ahora ya unos años, a dirigir una escuela de música a cien metros de donde ensaya Laud’Ars. Ese guiño del destino se ha materializado y nos ha hecho beneficiarios del antiguo sueño: un director de orquesta titulado dirigiendo una orquesta de plectro.

que años atrás había participado en la Rondalla del Centro Aragonés de Barcelona de la que yo procedía y que me “apadrinó” en mi estancia en Logroño.

Para mí, en mi historia personal, fue en esos días cuando ocurrió el nacimiento de la FEGIP. Entré en un mundo que desconocía por completo. Hablaban de una gran desgracia: un padre y un hijo que estaban renovando el mundo de nuestros instrumentos, habían fallecido repentinamente hacía unos meses. Recordé entonces un método de bandurria que me había enseñado mi profesor, y que con una cariñosa dedicatoria estaba firmado



Al llegar al hotel, bienvenida con la eterna amplia sonrisa de Isabel Abarzuza, el saludo afectuoso de Antonio Cerrajería y la ayuda en los trámites de los que se adivina que pronto serán nuestros grandes amigos, Santi, Ángel, Mercedes...los compañeros de la Orquesta de Pulso y Púa Maestro Bernardo Martínez que, en un tiempo récord, han sido capaces de organizar un evento de estas características.

A partir de aquí, lo que para nosotros es como el "Port Aventura" del plectro: exposición de instrumentos de los mejores constructores: José Luis Gil, Vicente Carrillo, Prudencio Sáez, Guitarras Ramírez, Demian Reolid o José Antonio Lagunar; de instrumentos antiguos y únicos cedidos por Francisco Javier García Ruiz, Guitarras Ramírez, Demian Reolid o Diego Martín; y cuerdas, partituras, métodos y todo tipo de utensilios que puedan facilitar la ejecución musical, facilitados por MundoPlectro.

En la Asamblea, la Junta Directiva de la Federación dio cuenta de las gestiones realizadas durante el año, las económicas (haciendo equilibrios con exiguos presupuestos), de difusión, (con la revista Alzapúa, la página web y Facebook), de investigación, (editando los trabajos de alumnos de conservatorios), y el eterno "picar piedra" cerca de los mismos para conseguir la implantación de nuestros instrumentos.

Dos conferencias pusieron el toque erudito: "Técnicas de interpretación de los instrumentos de púa en la música antigua" a cargo del Dr. D. Francisco Javier García,

e "Historia de los instrumentos de púa en Europa" por el Dr. D. Pedro Chamorro.

El domingo empezó con un agradable paseo cultural por la ciudad cervantina, con la campechana compañía de nuestros nuevos amigos, con Ángel Arranz a la cabeza.

Dos conciertos representaron con bastante exactitud, en mi opinión, el espectro del plectro actual en nuestro país. La Orquesta de Pulso y Púa Maestro Bernardo Martínez, por la que me sentí representado, eran los aficionados con inquietudes y ganas de innovar y nos ofrecieron una muestra de su última grabación: "Pulso, plectro y rock and Roll", con la que demostraron lo que muchos ya sabemos, que la amistad y el buen rollo también ayudan en la sonoridad. La Orquesta Elemental de Plectro y Guitarras del CPM "Arturo Soria" de Madrid dirigida por Caridad Simón, hace realidad aquello que da sentido al trabajo de la Federación, la formación de los futuros músicos en los conservatorios. Y la Orquesta de Plectro y Guitarras del CPM "Arturo Soria" de Madrid dirigida por Pedro Chamorro, que representa la realidad ya consolidada del plectro profesional. Aquí vi realizado el sueño de los Maestros Grandío.

Y del concierto, a la estación, tras agradecer y felicitar a nuestros nuevos amigos y a los antiguos por el cariñoso trato recibido. Sólo quedaba, finalmente, despedirnos hasta la próxima edición que, según nos avanzaron, se celebrará en Campo de Criptana.



## GITARRA ¿ESPAÑOLA?

Quién diría que a estas alturas, en pleno siglo XXI, un españolito de a pie se iba a poner a reivindicar al instrumento más genuinamente nacional, a aquello que más nos lleva identificando de otras culturas musicales e ilustrando con atino buena parte de nuestra manera de hacer música. La guitarra. Clásica y flamenca. Estas cosas reivindicativas a día de hoy están entre lo absurdo y lo políticamente incorrecto.

Instrumento de origen milenario, en la piel de toro toma una importancia sensiblemente mayor que en otras regiones y, desde hace la friolera de cuatro siglos, se adjetiva con el "española" al lado, no vaya a ser que haya quien se confunda. Esta ni se enchufa ni se pinta de colorines. Es tal cual es.

De aquí partió su auge al Mundo, sus cambios organológicos más decisivos y buena parte del repertorio que hoy día recorre salas de conciertos de todo el globo. Pero aquí, hoy, como si nada. Suele pasar en tierras donde el vilipendio de lo propio es deporte patrio y ensalzar la mediocridad ajena moneda común.

La guitarra, sí, la que tienen casi todas nuestras familias escondida en un armario, es sin duda en España donde menos en cuenta se le tiene. Si comparamos su trato con todos los países desarrollados que programan música instrumental.

Aquí, ya sea en Madrid, Barcelona, Sevilla o Valencia, por decir cuatro capitales, no se pasa del

trato equitativo del instrumento en su cobertura pedagógica con respecto a los demás. Mientras que si nos vamos a la programación de los teatros, hablamos definitivamente de un lugar irrisorio. Vean los carteles de los grandes espacios escénicos a ver cuántos recitales de piano, violín o música de cámara se dan al año. Si encuentran algo igual o mejor para la guitarra avísenme que yo también vivo de ella.

La guitarra no vende. La guitarra sola, el recital del concertista de toda la vida, es poco menos que la reunión de cuatro amigos del intérprete agrupados al calor de un amor romántico (este sí) por un mismo instrumento. No es de extrañar, por tanto, el exilio artístico de gran parte de nuestros guitarristas, a la par que nuestras instituciones culturales no potencian una disciplina que, dicho sea de paso, se encuentra en un momento dulce en sus aspectos creativos, técnicos y humanos. En los tiempos que corren y a esos niveles, pero solo en esos, cualquier tiempo pasado fue peor para la guitarra.

España es, en efecto, a día de hoy una potencia de primer orden en el panorama de la *bajañí*. Parece obligado que así sea pero, dado que muchos otros países han tomado una gran iniciativa en su difusión y enseñanza, es muy meritorio que, para el caso que se les hace aquí, nuestros guitarristas se codeen y en algunos casos superen a los más altos nombres propios del concertismo mundial.



*Paco de Lucía, fue uno de los blancos de los guitarristas clásicos tras sus soberbias interpretaciones de temas de Falla o Rodrigo, ambos autores clásicos”*

Hablo de la guitarra clásica.

En la flamenca directamente el Mundo hace rifas por llevarse a nuestro tocaores.

Si en vez de guitarristas estuviéramos hablando de tenistas, pilotos, cocineros o *triumfitos* españoles, este artículo sobraba.

Hago la distinción de clásica y flamenca porque lo que quizá no todo el mundo sepa es de la bifurcación en dos disciplinas de la guitarra española.

Sobre bases no del todo firmes y supuestos bastante endebles, nuestros aspirantes a guitarristas deben elegir entre meterse en un conservatorio a aprender el repertorio histórico español y extranjero, o batirse el cobre (el monetario sobre todo) para aprender a tocar los palos flamencos, sin cobertura legal alguna. O casi.

Es decir, la guitarra clásica es la culturalmente “correcta” mientras que la flamenca, por el contrario, es la “hermana pobre”.

Son dos caras de la misma moneda con una historia de amor-odio que no ayuda ni mucho menos a superar lo que desde fuera ya se les pone difícil. La unión haría la fuerza.

Y la culpa quizá, ha venido de los propios guitarristas. Hasta no hace mucho, la atmósfera entre clásicos y flamencos españoles era de todo

menos pura. Se respiraba bastante mal en medio de las críticas de Andrés Segovia o Narciso Yepes, consumados maestros clásicos, hacia los flamencos. Con las consiguientes réplicas (aún hoy bastante frecuentes) de los guitarristas flamencos. Todas en un tono que parece de todo menos culto.

Y no se crean que hablamos de discusiones elevadas. No exagero al afirmar que en el fondo de todo se peleaban por afirmar quién tocaba mejor. Y claro, lo que empieza con una nota acaba con insultos y metiendo a todos en el mismo saco. Creando bandos. Todos con algo de razón, pero insensateces que para lo único que sirvieron a la postre fue para dividir a dos sectores musicales hermanos, con más cosas en común que en contra y con muchísimas necesidades de intercambio.

Sería imposible resumir en un artículo los detalles de esa dicotomía rival que nuestra guitarra vivió durante la segunda mitad del siglo XX, pero queda apuntada porque les aseguro que es un tema interesante. Con connotaciones sociológicas, musicales y hasta políticas.

El tiempo, no obstante, ha sido más benévolo con los que sufrieron las primeras críticas, los flamencos. Hoy mucho más valorados que los clásicos, con mayor caché y, aunque todavía exiguas, más oportunidades en las carteleras de los festivales musicales.

Llama la atención este enfrentamiento relativamente reciente, si tenemos en cuenta que la convivencia siempre había sido buena decenios atrás. Payos y gitanos guitarristas, clásicos y flamencos, todos habían bebido mutuamente de sus fuentes y se habían intercambiado con agrado material musical que hoy, por cierto, forma un repertorio no siempre bien valorado ni ejecutado.

Ramón Montoya, Miquel Llobet, Francisco Tárrega, Julián Arcas, el Murciano, Daniel Fortea, Paco de Lucena... y tantos otros tocaores de toda disciplina y academia, se conocían, dialogaban y fijaban en el de enfrente. Todos entablaban amistades con la única ambición de crecer en lo artístico. Algo que dio sus frutos en los extraordinarios guitarristas que llegaron después.

Hoy día, con nuestros conservatorios abarrotados de chicos y chicas que se dejan muchas horas de su juventud en el estudio de la guitarra clásica, todavía se cuentan con los dedos de una mano (en Madrid sobrarían cuatro) los centros oficiales que imparten guitarra flamenca. Algo que quizá se deba a la reticencia con tufillo a orgullo de muchas autoridades musicales, provenientes de la época en que, como decimos, el academicismo escapaba como de la peste de cualquier cuarto de cabales flamencos.

Mandatarios que, sin duda, llevan en su pecado la penitencia de la pérdida de un alumnado potencial con importantísimas posibilidades laborales.

No es una cuestión menor ésta. Si algún avispado promotor cultural, concejal, consejero o ministro del ramo de nuestro país se diese una vuelta por el extranjero, siguiendo a nuestros guitarristas flamencos más internacionales se daría cuenta del prestigio que tienen más allá de los Pirineos. Los más importantes y acrisolados auditorios de todo el Mundo se llenan y se rinden ante el talento de nuestros guitarristas y, lo que es más importante, se esfuerzan por ficharlos para dar clase en sus conservatorios.

El caso más sangrante nos llegó hace algunos lustros. La ciudad holandesa de Rotterdam se adjudicaba el honor de acoger la primera cátedra permanente de guitarra flamenca. *Manda...* que diría alguno. En Holanda, además de barrios rojos, canales y “coffee shops” también tienen luces para saber lo que es culturalmente rentable. Para allá que se llevaron a nuestro Paco Peña a impartir flamenco en su conservatorio.

Hoy, sólo Córdoba y Murcia tienen un Conservatorio Superior de Música donde la guitarra flamenca está contemplada a efectos legales como una licenciatura, de igual a igual que la clásica. Y aunque en otras regiones están las bases y los reglamentos administrativos bien listos desde hace años, todavía no hay más ciudades que se animen a hacer un hueco en sus aulas a una música que, sin duda alguna, lo merece. Madrid la primera.



*El guitarrista sevillano José María Gallardo del Rey representa la perfecta simbiosis y convivencia estética y musical entre el sonido y filosofía clásicas con la filosofía y la creatividad sobre la base tradicional flamenca*

El tiempo no parece poner todavía a los flamencos y clásicos juntos en las aulas de los conservatorios. Se va aún demasiado lento a nivel administrativo, por cierto, con gobernantes de toda ideología.

Sin embargo, ya son muchos profesores los que ven en la conjunción de ambas disciplinas una mayor formación guitarrística para nuestros chavales, algo que sin duda redundará en sus posibilidades a largo plazo. Quizá en tiempos de crisis sea cuando más agradezcan saber tocar “por todos los palos”.

No sería descabellado abogar por la creación de un nuevo concepto de guitarra en los currículos educativos. Algo que, sin duda, acabaría de un plumazo con toda la contradicción, el enfrentamiento y el vacío académico que padecemos. La creación de una especialidad que englobase el repertorio clásico y el flamenco.

Es una cuestión de patriotismo, pero del color ideológico que da la cultura, es decir, el de la libertad de creación. También si me apuran, es una cuestión de picardía y hasta de egoísmo sibarita. Si algunos fuesen algo más avispados no habría tanta crisis. No lo quieren ver. Ganaríamos todos, sobre todo la guitarra. Española.



## PUNTADAS HISTÓRICAS. RAMÍREZ Y EL FLAMENCO



*José Ramírez III, su mujer Ángeles García y la hermana de ésta, Teresa García.*

El romance de los guitarreros Ramírez y el flamenco data, hasta donde alcanza mi memoria familiar, de mi bisabuelo José Ramírez I, cuando los guitarristas flamencos de su época, a finales de 1800, le pidieron que hiciera una guitarra con la suficiente potencia como para expresarse en los tablaos flamencos y cafés cantantes, que tan de moda se estaban poniendo por aquél entonces. Y es que las guitarras flamencas de aquellos tiempos eran pequeñas, adecuadas para cumplir con la sentencia que reza: “Para escuchar auténtico flamenco, los que caben debajo de un paraguas”, reuniones que normalmente estaban compuestas, a la sazón, por un guitarrista, dos cantaores y dos aficionados, aunque en ocasiones se permitía que hubiera dos guitarristas y hasta tres aficionados. Pero las voces de aquellas guitarras no estaban hechas para auditorios de mayor tamaño, donde

resultaba imposible oír las junto a las palmas, el baile y el cante de un cuadro flamenco. Y así fue como mi bisabuelo creó la guitarra de Tablao, que en la actualidad hemos vuelto a construir utilizando unas técnicas más precisas, y que nos está sorprendiendo por su brillo y potencia. De hecho su belleza y sus características sonoras, tan flamencas, fue lo que enamoró a Miguel Ángel Cortés, quien con tanto embrujo y talento está tocando su guitarra de Tablao y con la que está tan encariñado, para nuestro goce y disfrute.

Hay que añadir, no obstante, que existe una versión clásica de la guitarra de Tablao, como la que fue utilizada por Agustín Barrios Mangoré.

Pero sigamos con la versión flamenca de esta guitarra de Tablao, que fue retomada por el hermano pequeño y discípulo de José, Manuel Ramírez, para seguirla desarrollando hasta crear el instrumento que constituye la base de la guitarra flamenca moderna, con muy pocas modificaciones en relación a la original. Tras su muerte, sus oficiales continuaron utilizando las plantillas de Manuel, incluso cuando más tarde se independizaron. Estamos hablando nada menos que de grandes guitarreros como Modesto Borreguero, Domingo Estesos y Santos Hernández, siendo este último quien, aunque muy tímidamente, aportó algunos pequeños cambios sobre la plantilla de su maestro Manuel.

De mis antepasados, antes de mi padre, es lo más que recuerdo en estos momentos que pueda contar aquí.

Sin embargo, de mi padre, José Ramírez III, y de su pasión por el flamenco, tengo mucho, pero



*José Ramírez III, y Ángeles García a la derecha*

mucho que contar. Podría empezar diciendo que el flamenco fue para él lo que podría describir como uno de esos amores decimonónicos, intensos y, por supuesto nocturnos, que le proporcionó muchas satisfacciones y que siempre estuvo anclado en lo más hondo de su corazón. Me consta que las fiestas flamencas que promovió gozaron de buena fama, por su generosidad y espléndida disposición, pues no ponía límites en el gasto ni en el tiempo requeridos para disfrutar de una buena noche con su amanecer inevitable en compañía de guitarristas, cantaoras, cantaores y palmeros, que hacían magia con el tiempo y encendían las almas hasta la rendición. Y es que, como él mismo cuenta en su libro<sup>1</sup>, *“He sido, y sigo siendo, un aficionado al flamenco, lo cual parece fácil, pero en el fondo supone bastantes años de dedicación para lograr entender algo de lo que este arte encierra y poder ostentar ese impreciso título de “aficionado” que los flamencos conceden difícilmente”*.

Recuerdo un día -tendría yo siete años- en que a las ocho de la mañana salía yo con mi uniforme del colegio y mi cartera para coger el autocar que venía a buscarme y, al pasar por el salón, encontré a mi padre junto con otros tres caballeros, todos muy serios, trajeados y sin corbata, sentados con solemne dignidad, y mi padre al verme me dijo: “hija Amalia, haznos un café”. Yo, que nunca en mi corta vida había hecho un café, y que además no quería perder el autocar del cole, le dije que sí, y me fui corriendo escaleras abajo. Supongo, y no sin razón, que esa mañana en la que llegó a casa antes de que yo me fuera al colegio, estaría allí tras disfrutar de una de sus memorables fiestas flamencas. Con los años aprendí a ver como algo natural que mi padre estaba hecho de retazos de noche, y que el inabarcable mundo flamenco estaba entre sus debilidades (o fortalezas, según se mire) favoritas.

Apreciaba el talento de los artistas hasta el punto de llegar a dar un trato muy especial a los

<sup>1</sup> RAMÍREZ MARTÍNEZ, José: *En torno a la guitarra*, Madrid, Ediciones casa Ramírez, 2015, p. 159



*José Ramírez III, y Ángeles García a la izquierda. A la derecha, Víctor Monge “Serranito”*



*Cuadro flamenco*

flamencos, con guitarras de primera que hizo llamar “guitarras para profesional”, y que vendía a precios que estaban por debajo de su costo de construcción, sabiendo que los flamencos no disponían, por lo general, del dinero suficiente para permitirse comprar una de sus guitarras. Finalmente, tuvimos que renunciar a continuar con su venta a semejantes precios, por razones que son fáciles de comprender.

Las fiestas flamencas eran bastante frecuentes en casa y, como siempre, nuestro querido amigo Serranito estaba involucrado en su organización, trayendo a los artistas favoritos de mi padre.



*Con Víctor Monge "Serranito"*



*Casilda Varela entre José Ramírez, y Ángeles García*



*José Ramírez y Ángeles García en el centro*



*Serranito tocando en una fiesta flamenca en casa de los Ramírez*



*Casilda Varela junto a José Ramírez y Ángeles García*

Mi hermano y yo, siendo aún unos niños, nos quedábamos hasta cuando el sueño podía con nosotros, igual que mi madre que, aunque resistía un poco más, nació para vivir de día y levantarse temprano. Algo que acabó haciendo que se rindiera, dejando que mi padre disfrutara de su pasión flamenca mientras ella se iba a dormir tranquilamente.

Una fiesta memorable fue una de las que organizaron en la bodega de nuestra casa entrados los años setenta. Entre otros artistas flamencos acudieron los hermanos Reyes, el Faíco, el Moro, Enrique Morente y, por supuesto, Serranito. La fiesta transcurrió de forma fluida, dejando que cada cosa encajara naturalmente en su momento y lugar. Comimos, bebimos, charlamos, oímos a

los cantaores y a los guitarristas y disfrutamos con el extraordinario bailaor que era el Faíco, un hombre encantador que levantó el ambiente y lo mantuvo bien encendido a lo largo de toda la noche, con una energía que parecía inagotable. Y llegó el alba, y como si un mago hubiera entrado en escena, se hizo el silencio en torno al maestro Morente, que hasta ese momento se había limitado a disfrutar como uno más, reservándose -como todos sabíamos- para el momento culminante de la fiesta. Y empezó a cantar, como él cantaba, de esa manera suya que entraba directamente por las venas buscando el corazón. Mientras un respeto reverencial invadía el lugar, dejando suspendido el tiempo, los pensamientos, las frases a medio decir. Entonces sorprendí al Faíco llorando como un niño, en silencio, escuchando al maestro cantar.

Puedo contar que mi padre tuvo amistad con el gran Sabicas, quien casi siempre tocó una Ramírez, así como con tantos otros grandes artistas flamencos que pasaron por su vida. Yo era muy pequeña, y las cosas que puedo contar de aquellos tiempos, en muchos casos -en mis archivos mentales- carecen de nombre, de lugar, incluso de fecha. Mi padre, de vez en cuando, nos llevaba a mi madre, a mi hermano y a mí a algún tablao flamenco, y luego en ocasiones pedía que un guitarrista en concreto, al terminar su actuación, se reuniera con nosotros en una habitación apartada y tocara sólo para nosotros. Y así fue como conocí



*Sabicas*



*Raúl Mannola*

al jovencísimo Manolo Sanlúcar, que aun siendo yo tan niña, me hechizó con su arte, en aquella habitación de un tablao cuyo nombre no alcanzo a recordar, pero a él nunca supe ni quise olvidarlo. De hecho, Manolo iba muy a menudo por la tienda a esperar a mi padre y a probar guitarras. Y lo cierto es que siempre tocó una Ramírez que, desgraciadamente, muchos años después le robaron, y fue un gran golpe para él y para todos nosotros. Bueno, Manolo fue alguien muy querido por mi padre, y las veces que me he encontrado con él me ha recibido con mucho cariño.

Mi padre sentía también una gran admiración por



*José Luis Montón*



*Miguel Ángel Cortés*

Paco de Lucía. Recuerdo una noche en que vino a cenar a casa, con Casilda Varela, cuando aún eran novios, y estuvo tocando para nosotros. Fue una noche especial, fantástica. Años más tarde mi madre y yo fuimos invitados a su boda en Amsterdam, en 1977. Y mucho tiempo después, un amigo común -de Paco y nuestro- me contó que Paco le envió en un par de ocasiones a nuestra tienda con el encargo de escoger y comprar sendas guitarras para él. Al parecer, siendo Paco aún un niño, su padre y mi abuelo, José Ramírez II, tuvieron un cruce de palabras de esos que no dejan



*Paco de Lucía*

buenos posos, lo que generó una enemistad entre ambos patriarcas que, como todo en esta vida, tuvo sus repercusiones para los que vinieron detrás. Pero igual que mi padre admiraba el arte de Paco, a su vez Paco admiraba el arte de mi padre, el guitarrista y el guitarrero una vez más buscando ese punto de unión que a ambos satisface, aunque a veces hay amores complicados también en este arte de crear música y en el de crear el instrumento para darle expresión.

Y quien ocupó un lugar muy especial en el corazón de mi padre fue Víctor Monge, Serranito. El padre de Víctor y el mío eran amigos, y por su amistad el padre de Víctor le pidió al mío que, a su muerte, se hiciera cargo del muchacho. Y poco tiempo después así sucedió, de tal suerte que el padre de Víctor murió, y mi padre cumplió con su promesa

siendo así un padre para Víctor, y Víctor un hijo para él. Y con los años, fueron compadres de andanzas nocturnas.

Es sabido que estos tres grandes guitarristas, Víctor, Paco y Manolo, aunque bebieron de fuentes anteriores, de guitarristas solistas como Sabicas, Manuel Escudero, el Niño Ricardo, entre otros, hicieron historia al revolucionar el arte flamenco, siendo Víctor Monge, Serranito, el pionero entre los tres, pues abrió el camino en los años sesenta creando un estilo diferente que sentó las bases del nuevo concepto.

Un día Víctor probó una guitarra clásica, de las que utilizaba Andrés Segovia y se quedó encantado con su potencia, sonoridad y tacto, y le dijo a mi padre que esa era la guitarra que él necesitaba para su forma de tocar. Así que esa fue la primera guitarra que mi padre “aflamencó”, y fue para Serranito, que aún la conserva como un tesoro mientras escribo estas palabras.

Mis recuerdos de Serranito se remontan a la edad de siete años más o menos, cuando quedé fascinada con él ya que le veía como un ser extraordinario y luminoso, quizá adelantándome en el tiempo a lo que más tarde el mundo entero reconocería en su arte y talento y, por supuesto, en su originalidad. Y ahora,

muchos años después, ha conseguido también conquistar los corazones de mis sobrinos, Cristina y José Enrique, que han tenido la buena fortuna de conocerle y disfrutar de su compañía en muchas ocasiones. Bueno, es parte de la familia, así que no es de extrañar que haya estado y siga estando en nuestra vida a lo largo ya de tres generaciones Ramírez.

Por todo lo dicho, es evidente que en casa Ramírez hemos tenido siempre un vínculo muy especial con el flamenco, y seguimos en ello. Así que hemos hecho la reedición de la guitarra de Tablao ya mencionada, la guitarra “Serranito”, ya sea la aflamencada profesional o la línea especial de estudio que lleva su nombre, y otras guitarras flamencas de profesional que actualmente tocan amigos nuestros, como Miguel Angel Cortés, José Luis Montón y Raúl Mannola.



## LA ESPECIALIDAD DE INSTRUMENTOS DE PÚA EN EL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA “GUITARRISTA JOSÉ TOMÁS” DE ALICANTE

El Conservatorio Profesional de Música Guitarrista José Tomás de Alicante, abre sus puertas a la especialidad de Instrumentos de Púa en el curso escolar 2015-2016, gracias a muchos años de gestión y trabajo por parte de representantes de la Federación Alicantina de Instrumentos de Púa, junto al equipo directivo del conservatorio y, en especial, a su director Ángel Casero, se logra un sueño sin precedentes para los Instrumentos de Púa, siendo el primer conservatorio público de la Comunidad Valenciana en ofrecer dicha especialidad.

El 18 de Diciembre del 2015 son efectuados los exámenes para acceder al conservatorio en las Enseñanzas Profesionales, se hace previamente un llamamiento por parte de la Federación de Instrumentos de Púa de Alicante a sus miembros y a todos aquellos músicos, alumnos y profesores que pertenecen a diferentes orquestas, rondallas y escuelas de música interesadas en reglar sus

estudios y obtener una preparación profesional.

El objetivo general de los primeros alumnos presentados a estos exámenes del conservatorio es, en su gran mayoría, alcanzar una preparación que les permita transmitir a sus educandos todos los recursos sonoros y técnicos del Instrumento, así como el conocimiento de un repertorio amplio y el dominio de otras asignaturas más teóricas que enriquezcan, junto a la interpretación del instrumento, la visión como músico y docente.

En Enero de 2016 se da inicio al curso con diez plazas ofertadas y cubiertas, gracias a la participación activa en el centro de estos estudiantes de Instrumentos de Púa y las ganas por parte de la dirección del centro para que la especialidad siguiese creciendo, se optó por solicitar la ampliación de la especialidad para el curso 2016-2017, dicha petición fue concedida

por la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Valenciana y en estos momentos se cuenta con 15 plazas cubiertas dentro de la especialidad de Instrumentos de Púa, cursando Enseñanzas Profesionales, todos los alumnos con edades muy dispares que, a pesar de sus responsabilidades, porque en su gran mayoría hablamos de padres de familia y de trabajadores, hay que destacar sus enormes ganas de hacer, su dedicación y amor por el instrumento.

Como profesora de la especialidad de Instrumentos de Púa en este conservatorio, teniendo en cuenta las características que marcan las diferencias a otros conservatorios donde se imparten las enseñanzas profesionales debido al perfil y la edad de los alumnos que en estos momentos están cursando la especialidad, para llevar a cabo la programación de Instrumentos de Púa intento tener presente que el futuro intérprete que queremos formar consista en: aprender a leer correctamente la partitura; penetrar a través de la lectura en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, desarrollar al propio tiempo la destreza necesaria en el manejo de los Instrumentos de Púa para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresivamente significativo y poder transmitir de manera persuasiva, convincente, la emoción de orden estético que en el espíritu del intérprete despierta la obra musical en la partitura.

Para alcanzar estos objetivos, el alumno debe llegar a desarrollar las capacidades específicas que le permitan alcanzar el máximo dominio de las posibilidades de todo orden que le brinda el instrumento, posibilidades que se hallan reflejadas en la literatura que nos han legado los compositores a lo largo de los siglos, toda una suma de repertorios que, por lo demás, no cesan de incrementarse. Al desarrollo de esa habilidad, a la plena posesión de esa destreza en el manejo del instrumento, es a lo que llamamos técnica. El pleno dominio para afrontar los problemas de ejecución que plantea el repertorio del instrumento es desde luego una tarea prioritaria para el alumno, tarea que además absorbe un tiempo considerable dentro del total de horas dedicadas a su formación musical global. De todas maneras, ha de tenerse muy en cuenta que el trabajo técnico, representado por esas horas dedicadas a la práctica intensiva del instrumento, deben estar siempre indisolublemente unidas en la mente del alumno a la realidad musical a la que se trata de dar cauce, soslayando constantemente el peligro de que queden reducidas a una mera ejercitación gimnástica.

En este sentido, es necesario, por no decir imprescindible, que se aprenda a valorar la importancia de la memoria, el desarrollo de esa esencial facultad es importante en su formación como mero ejecutante y, más aún, como intérprete, incluso si en su práctica profesional como instrumentista de orquesta, grupo de cámara, etc. no tiene necesidad absoluta de tocar sin ayuda de

*Ángel Benito Aguado*  
*Artesano - Luthier*

CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS  
PARA CONCIERTO

*Guitarras especiales para los estudios de Conservatorio:  
Grados Elemental, Profesional y Superior  
y para Orquestas de Pulso y Púa*

*¡¡ TODOS LOS PRECIOS !!*

*Copias de guitarras románticas francesas:  
Petit Jean L'Ainé (Paris, ca.1800)  
Coffe-Gouquette (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**

la parte escrita. No es éste el lugar de abordar en toda su extensión la importancia de la función de la memoria en el desarrollo de las capacidades del alumno, pero sí de señalar que, al margen de esa básica memoria subconsciente constituida por la inmensa y complejísima red de acciones reflejas, de automatismos, sin los cuales la ejecución instrumental sería simplemente impensable, sólo está sabido aquello que se puede recordar en todo momento; la memorización es un excelente auxiliar en el estudio, por cuanto, entre otras ventajas, puede suponer un considerable ahorro de tiempo y permite desentenderse en un cierto momento de la partitura para centrar toda la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y en una realización musical y expresivamente válida; la memoria juega un papel de primordial importancia en la comprensión unitaria global de una obra, ya que, al desarrollarse ésta en el tiempo sólo la memoria permite reconstituir la coherencia y la unidad de su devenir.

La formación y el desarrollo de la sensibilidad musical constituyen un proceso continuo, alimentado básicamente por el conocimiento cada vez más amplio y profundo de la literatura musical en general y la de los Instrumentos de Púa en particular. A ese desarrollo de la sensibilidad contribuyen también naturalmente los estudios de otras disciplinas teórico-prácticas, así como los conocimientos de orden histórico que permitirán al alumno situarse en la perspectiva adecuada para que sus interpretaciones sean estilísticamente correctas.

El trabajo sobre esas otras disciplinas, que para el alumno puede considerarse complementarias, pero no por ello menos imprescindibles, conduce a una comprensión plena de la música como lenguaje, como medio de comunicación que, en tanto que se articula y se constituye a través de una sintaxis, de unos principios estructurales que, si bien pueden ser aprendidos por el intérprete a través de la vía intuitiva en las etapas de formación, no cobran todo su valor más que cuando son plena y conscientemente asimilados e incorporados al bagaje cultural y profesional del alumno.

Todo ello nos lleva a considerar la formación del instrumentista como un frente interdisciplinar de considerable amplitud y que supone un largo proceso formativo en el que juegan un importantísimo papel, por una parte, el cultivo de las facultades puramente físicas y psicomotrices y por otra, la progresiva maduración personal, emocional y cultural del futuro intérprete donde pongo todo mi esfuerzo como docente.

Comentarios de algunos alumnos que en la actualidad están cursando la especialidad de Instrumentos de Púa en el CPM "Guitarrista José Tomás" de Alicante:

**Cristóbal Rentero Cordero**, 1 E.P: *El poder estudiar Instrumentos de Púa en Alicante de una*

*manera reglada, supone para mí el descubrir un nuevo punto de vista sobre el tratamiento e interpretación de cada uno de ellos. Me brinda la posibilidad de adquirir nuevas técnicas y sonidos con los que poder experimentar día a día en mi profesión y, además, añadir nuevos retos con los que ir mejorando como músico.*

**Jaume Gosalbez Lloret**, 2 E.P: *La posibilidad de estudiar púa de una manera oficial en el conservatorio me permite satisfacer aspectos fundamentales en mi vida como músico, formarme de manera correcta. Muchos de nosotros nos hemos auto-educado y también auto-maleducado, sin más pretensión que el amor y el disfrute de la música. Puede que bastante peculiar, pero no por ello menos respetable que otros. El estudio de la especialidad permitirá ganar calidad en la formación de futuros músicos. La normalización de estos instrumentos dentro del conservatorio es un primer paso para ganarnos como músico el mismo respeto que cualquier otro instrumentista. El hecho de mejorar la pedagogía, ampliar su impacto social y repertorio, es importante que los futuros aficionados o alumnos dispuestos a formarse en el instrumento tengan la posibilidad de seguir un camino menos tortuoso del que hemos seguido muchos. Me siento muy afortunado de poder tener la oportunidad que siempre había soñado.*

**Juan José Jordá Micó**, 2 E.P: *En mi caso desde muy temprana edad me encandilaron los Instrumentos de Plectro. Aprendí de manera autodidacta pero siempre sentí la necesidad de recibir una instrucción reglada. Ahora tengo esta gran oportunidad y quisiera poder estar a la altura. Para mí es importante poder, al fin, adquirir de manera más rigurosa una técnica más depurada, más completa y amplia que la adquirida por una afición. Es una lástima que habiendo tantas agrupaciones en la provincia de Alicante, no se haga un mayor esfuerzo institucional por preservar una tradición de estos instrumentos y llevarlos a los más jóvenes apoyando desde los conservatorios con las enseñanzas elementales y las instituciones locales que tienen la fortuna de contar con agrupaciones de estos instrumentos.*

**Ricardo Padilla**, 2 E.P: *El Conservatorio para mí es la oportunidad de aprender, a una edad tardía en mi caso, me devuelve la ilusión y la confianza de seguir un camino correcto en mi formación y una nueva visión fantástica de la música que creía inaccesible y reservado a otros instrumentos. Un gran esfuerzo que estoy encantado de hacer y disfrutando en saber que no le llegará igual de tarde a nuestros hijos.*

**Juan Francisco Pérez Lopera**, 4 E.P: *Para mí que ya tenía mi carrera como guitarrista, ha sido una gran decisión el entrar al conservatorio a cursar la especialidad, poder perfeccionar la técnica, puesto que estábamos muy perdidos con todo el mundo sonoro y técnico que nos brindan estos instrumentos, y personalmente, ahora que voy viendo buenos resultados*

# INSTRUMENTOS DE PÚA EN ALICANTE

y cambios con el instrumento, estoy súper animado a seguir trabajando duro, vale la pena, es precioso.

**Miguel Ángel Gonsálbez Lloret** 4 E.P: La implantación de los Instrumentos de Púa en Alicante me ha abierto toda una carrera profesional, la oportunidad de formarme con la bandurria, la mandolina, como en las demás materias que se imparten en el conservatorio y tener la misma formación que otros instrumentistas, poder valorar y reconocer el esfuerzo diario realizado y llegar a ser un buen músico.

**Andrés G. Sirvent Segura**, 3 E.P: Para mí, está siendo una magnífica oportunidad de conseguir una validez académica oficial sobre una larga trayectoria personal en esta especialidad. Esta experiencia personal me lleva a retroceder en el tiempo años atrás cuando se comenzó a forjar en Alicante, con una extensa tradición histórica en los instrumentos de púa, y tras un largo camino lleno de dificultades, creo, que esto no ha hecho más que comenzar su andadura. Habría que apostar más fuerte por parte de los conservatorios de la Comunitat Valenciana, para que se implantara el grado elemental, todos sabemos que es el futuro para consolidar y garantizar nuestra especialidad.

**Manuel Jesús Hernández Marín**, 2 E.P: Durante 8 años he sido el presidente de la Federación Alicantina de Plectro "Mar y Montaña", durante ese periodo

de tiempo la federación ha cumplido y desarrollado diversos proyectos, entre ellos Festivales, mantener la orquesta de la federación, intercambios con otras orquestas del resto de España y, en especial, el gran proyecto de implantar la especialidad de los instrumentos de plectro en el conservatorio de Alicante. Durante ese tiempo acompañé y apoyé al Sr. Jaime Alvaro (titulado superior de Instrumentos de Plectro) en las negociaciones, trámites y gestiones necesarias para la implantación de la especialidad de Instrumentos de Púa en el conservatorio de Alicante. También he de decir que sin la inestimable ayuda de Ángel Casero, director del Conservatorio Profesional de Música "Guitarrista José Tomás", no hubiera sido posible la implantación de la especialidad. No cabe duda de que la mayor adversidad con la que nos encontramos, fueron las falsas promesas y esperanzas que nos daban desde Consellería para este gran proyecto, que se iban frustrando según pasaban los años. Finalmente tras un arduo peregrinar por los despachos de las instituciones, conseguimos ver este gran sueño hecho realidad.

En cuanto a mi experiencia personal, he de decir que estoy muy orgulloso de formar parte de los pioneros de la especialidad en el conservatorio de Alicante, contento con el trato y el recibimiento que hemos tenido por parte de los profesores y estoy seguro de que esto servirá para el reconocimiento de un instrumento tan importante como es la "BANDURRIA" en la cultura y en la tradición Española.



**Fruendencio Lloret**  
SINCE 1963

**Guisama, S.L.**  
TORRENT - VALENCIA  
SPAIN  
GUITARRAS, BANDURRIAS Y LAÚDES.  
[www.guisama.com](http://www.guisama.com)



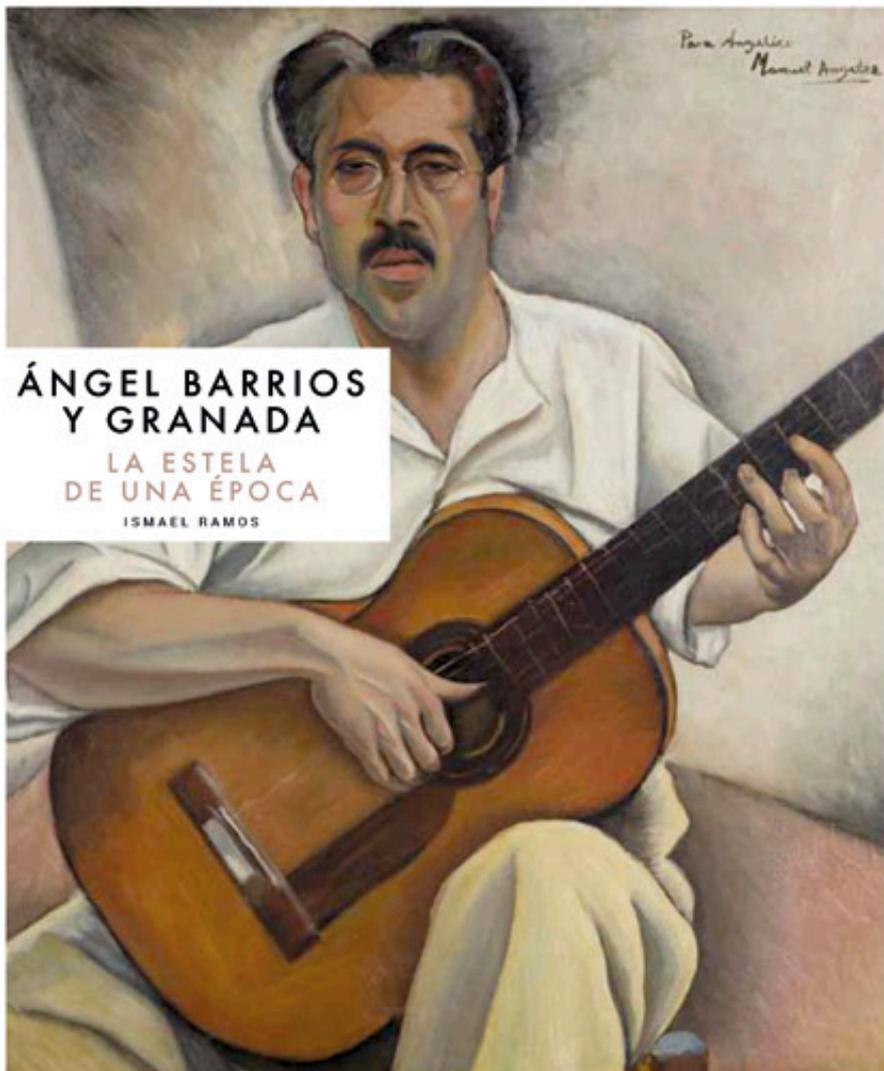
## RECENSIÓN SOBRE EL LIBRO DE ISMAEL RAMOS: ÁNGEL BARRIOS Y GRANADA. LA ESTELA DE UNA ÉPOCA

El período comprendido entre la Restauración (1875) y la Guerra Civil (1936), poco más de 6 décadas, se ha llamado la Edad de Plata de la cultura española. Comprende la Generación del 98, el noventismo y la Generación del 27. En Granada, sin embargo, esa Edad de Plata fue más tardía, la cultura brilla con más fulgor el primer tercio del siglo XX. Es la época de García Lorca, de Manuel Ángeles Ortiz, de Manuel de Falla y de Ángel Barrios. Es la Granada de la segunda etapa del Centro Artístico, del Liceo, de las fiestas del Corpus, precedente de los que hoy son los Festivales de Música y Danza y del Concurso del Cante Jondo. En todos ellos, más o menos activamente, jugó un papel fundamental Ángel Barrios.

Había nacido el músico granadino a primeros del año 1882, de modo que su juventud coincide y contribuye él, en gran modo, a la “Edad de Plata” de la ciudad de los cármes. La influencia de su padre, Antonio Barrios Tamayo, fue determinante en la formación del joven Ángel. No era Antonio Barrios un simple comerciante y tabernero. Iniciado en la logia *Numancia n° 202* y afiliado después a la logia *Los Numantinos n° 283*, debió establecer fraternal relación con significados artesanos, periodistas y con personalidades

como Rubio Linares y Rubio López, presidentes y secretario del Liceo Artístico y Literario, con Blas J. Zambrano, joven prometedor, que sería el padre de la filósofa María Zambrano. Era Antonio Barrios un artesano ilustrado, quizás sería mejor calificarlo como artista; era más que un pintor aficionado y era también buen guitarrista y profundo conocedor del flamenco.

Se ha dicho que “el niño es el padre del hombre”. La infancia y la adolescencia de nuestro músico, el ambiente en el que se educó, las personalidades artísticas y literarias con las que estuvo en contacto fueron decisivas para su educación y posterior proyección. “El Polinario” no sólo fue la residencia de la familia Barrios y el establecimiento del negocio familiar, comercio y taberna que regentaba el padre de nuestro músico en la Alhambra. Fue un espacio de sociabilidad al que concurría la élite de la cultura de la Granada de la época, que trabó profunda amistad con Antonio Barrios y que influyó en la adolescencia y en la juventud de Ángel. Allí acudían pintores como Manuel Ángeles Ortiz y Santiago Rusiñol o músicos como Albéniz, Turina, Conrado del Campo y Falla.



ISMAEL RAMOS: *Ángel Barrios y Granada. Estela de una época.* Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, la Universidad de Granada y el Centro de Estudios Andaluces, 2016; 281 págs.

El libro de Ismael Ramos con cuyo título encabezo este artículo es más que una biografía de Ángel Barrios es también y, sobre todo, un exhaustivo estudio de su producción musical, muy rica ésta, y de varias facetas del artista, porque Barrios, profundo conocedor e intérprete como guitarrista del Cante Jondo, compuso *Danzas de Arte Gitano*, zarzuelas como *Seguidilla Gitana* y óperas como *El Avapiés*. Preparó también mucha y buena música para teatro como la que hizo para *La Lola se va a los puertos*, de los hermanos Machado.

Estudia Ismael Ramos la actividad llevada a cabo por Ángel Barrios en el Centro Artístico del que sería nombrado socio de honor, en la dirección del Conservatorio, al frente de la primera cátedra de música de nuestra universidad, como académico de Bellas Artes y como teniente de alcalde y concejal de cultura durante la Dictadura de Primo de Rivera. Amigo de García Lorca y Manuel de Falla, fue Barrios con ellos un auténtico dinamizador de la vida cultural de Granada. Se preocupó también de la preservación del patrimonio monumental de nuestra ciudad con especial atención al Albayzín.

Durante la Guerra Civil hubo de adaptarse Ángel Barrios a las circunstancias, con trabajadores de la Fábrica de Pólvoras de El Fargue, constituyó una banda de música. Fundó también la Orquesta Granadina de Falange Española. En octubre de 1939 se instaló en Madrid donde continuó su actividad musical, dejando al morir, en diciembre de 1964, medio centenar de composiciones musicales inéditas.

El libro, primorosamente editado, es producto de parte de la brillante tesis doctoral defendida en la Universidad de Granada en julio pasado. Merecía Ángel Barrios esta sobresaliente tesis. Ha sabido el Dr. Ramos profundizar en la vida y en la extensa producción del músico granadino, andaluz y español. Fue importante la aportación de Ángel Barrios a la música y a la danza española.

No dudo en calificar el trabajo del doctor Ismael Ramos como excelente, porque hasta en la redacción se ha esmerado. Sorprende gratamente las numerosas fotografías e ilustraciones, muchas de éstas en color. Quizás se eche en falta un CD, en una carpeta en la solapa del libro, con alguna música representativa de Ángel Barrios.



## MÉTODOS DE BANDURRIA.

### ESTUDIO DE 26 PUBLICACIONES IMPRESAS ENTRE 1860 Y 1904.

#### RESUMEN

El presente estudio es fruto de una recopilación efectuada durante años. La búsqueda del material se ha realizado de forma exhaustiva en bibliotecas públicas y fondos privados. No descarto la existencia de otros métodos en bibliotecas y archivos fuera de mi alcance, aunque estoy convencido de que este trabajo reúne los métodos de bandurria más representativos de la segunda mitad del s. XIX.

#### DESCRIPCIÓN, ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE LOS 26 MÉTODOS.

**AUTOR DESCONOCIDO:** *Método moderno y fácil para aprender a tocar la Guitarra, Octavilla y Bandurria por cifra, con púa y sin maestro.* Madrid. Ed. E. Abad y Gil. 1860<sup>1</sup>. 35 páginas.



Pretencioso método que promete enseñar varios instrumentos a la vez sin necesidad de maestro. Recuerda al libro de Andrés de Sotos<sup>2</sup> en el

1 Fechado con dudas en 1860 por la Biblioteca Nacional de España.

2 SOTOS, Andrés: *Arte para aprender con facilidad y sin maestro á templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes ó cuerdas, y también la de cuatro ó seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y también el tiple. Demuéstrase con grande claridad la formación de los 12 puntos naturales, y*

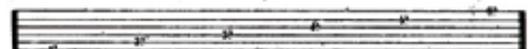
sentido de que el título de ambos métodos invita a aprender simultáneamente varios instrumentos y ninguno de ellos cumple su cometido.

Recurre a la tablatura en cifra sin notación rítmica alguna y afina la guitarra por cuartas, como si de una bandurria se tratara<sup>3</sup> (obviando la 3ª central entre segundo y tercer orden).



El autor ha optado por una tablatura similar a la empleada para vihuela por Luis Milán. Destina la línea inferior a la primera cuerda y la superior a la sexta.

Las seis líneas rectas, significan las cuerdas y se figuran del modo siguiente:



12 b. *mollados con láminas y principalmente se pone una tabla que por ella se puede cifrar cualquiera tono, tocarle y cantarle por doce modos distintos sacado de las mejores obras y maestros; dispuesto, recopilado y aumentado por Andrés de Sotos.* Madrid. Imprenta López y Compañía. 1764.

3 Este tipo de guitarra, con afinación de bandurria, se llamaba guitarra de punteado. Se utilizaba "a sólo" o en orquesta (con bandurrias), donde ejecutaba las partes de acompañamiento o bajo. Cfr: ASTROMJ POSAYOC, C: *Breve método para tocar por música bandurria, laúd, octavilla, guitarra de doce cuerdas y citara de seis órdenes.* Madrid. Ed. J. Campo y Castro. 1890. Pp. 2 y 3.

# MÉTODOS DE BANDURRIA

Contiene escalas, ejercicios breves y un repertorio basado en música de marcado carácter popular: seguidillas, habanera, polkas, vales, schotisch, himno de Riego, gallegada, pasodoble, fandango, boleros, jotas y malagueña. Piezas que sólo requieren en su ejecución técnicas de trémolo y alzapúa.

En sí, no es un método válido para la guitarra actual. La ausencia de rítmica escrita dificulta su utilización en nuestros días, salvo que se haga un trabajo previo de transcripción.

Su valor radica en ser el primer método del siglo XIX que muestra interés por la bandurria.

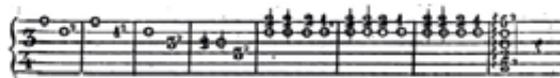
JORGE RUBIO, Matías de: *Método de Bandurria por Cifra*. Madrid. Ed. El autor. 1862. 32 páginas.



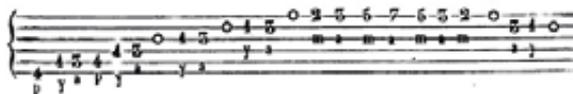
En 1862 Matías de Jorge Rubio publicó dos métodos de Bandurria. Éste por cifra y otro en música. En un principio cabría pensar que se trata de dos versiones del mismo método, aunque a simple vista ya se percibe que ambos métodos difieren mucho el uno del otro.

En este método el autor añade a la tablatura cifrada un sistema rítmico de su invención. Utiliza un sistema de rayas verticales, puntos y números para escribir la duración que ha de dársele a cada cifra. En este sistema se representa la redonda con un nº 4 de menor tamaño sobre la cifra, la blanca con un 2 en pequeño sobre la cifra, la negra con la cifra sin modificar, la corchea con la cifra atravesada verticalmente por una raya. Las semicorcheas, fusas y semifusas atravesadas sucesivamente por dos, tres y cuatro rayas verticales. Los tresillos y seisillos se indican enmarcando las cifras con una llave o cadena de puntos. Y una línea horizontal implica la repetición rítmica de una determinada

duración. Para representar los silencios, el autor mantiene los mismos signos utilizados en música. Veamos algunos ejemplos:



Que yo sepa, éste es el primer método en cifra que digita la mano izquierda. Para ello emplea las letras **y** (índice)<sup>4</sup>, **m** (medio), **a** (anular) y **p** (pequeño). Esto permite deducir que Matías de Jorge Rubio utilizaba una digitación cromática en la bandurria, es decir, un dedo por cada traste.



Este sistema cifrado, aunque algo más elaborado, es el mismo que utilizó el autor dos años antes en: *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta Corte*. Madrid 1860.

M. de Jorge Rubio incluye un compendio de ejercicios y ejemplos musicales extraídos de la música popular de la época. Selecciona un repertorio basado en marchas, vales, habaneras, polkas, schotisch y música de moda como el Sitio de Zaragoza.

Y por último, para evitar el elevado gasto de primas, Jorge Rubio hace una sugerencia: propone afinar la bandurria un punto bajo.

JORGE RUBIO, Matías de: *Novísimo método de Bandurria dedicado a los aficionados*. Madrid. Ed. A. Manjarrés. 1862. 46 páginas.

Matías de Jorge Rubio se describe así mismo como profesor de música, violín y guitarra<sup>5</sup>. Se sabe de él que tocaba la viola en la Sociedad de profesores<sup>6</sup> (orquesta fundada y dirigida por F. Asenjo Barbieri en 1866). Fue profesor de guitarra y bandurria en el Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos en Madrid; y vivió en la Calle Salitre nº 11, 2ª izquierda de la misma ciudad.

4 Advierte el autor que escribe la inicial de la palabra índice con “y” para no crear confusión con el nº 1.

5 JORGE RUBIO, Matías: *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta Corte*. Madrid 1860.

6 *Almanaque musical de teatros*. Madrid. Imp. J.A. García. 1867.



Declara el autor que ésta es la primera obra escrita en música para Bandurria<sup>7</sup> y está destinada a que los aprendices encuentren en él grandes ventajas.

Todo el método está concebido en posición cromática y contiene:

- Reseña histórica de la bandurria basada en las teorías del historiador François Joseph Fétis (1784-1871), que centra sus orígenes en el laúd árabe, traído por los moros a España. (concepción actualmente descartada).
- Conceptos y reglas generales para tocar la bandurria.
- Diferentes escalas y acordes.
- Escalas en terceras, sextas, octavas y con ligados.
- Mecanismos de ligados ascendentes y descendentes.
- Explicación de las cinco posiciones que Matías de Jorge Rubio utiliza (todas ellas cromáticas).
- 12 lecciones fáciles (la nº 12 es el brindis de la ópera Lucrecia Borgia, de Gaetano Donizetti)
- 8 lecciones de arpeggios.
- Ejercicios de trémolo, el cual explica como una consecuencia de la técnica de alzapúa. Adviértase de que el trémolo que propone es medido.
- 12 estudios (el nº 12 es el famoso tema con variaciones).
- Y una sugerencia al final del método: afinar la bandurria un punto baja para no romper las primas.

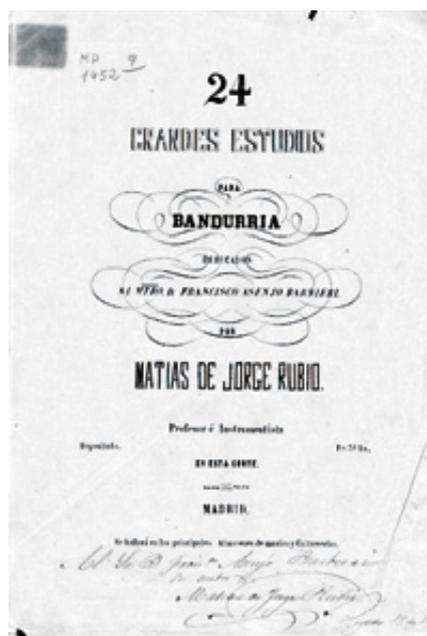
En mi opinión éste es un método muy valioso. Contiene ejercicios y estudios de todos los

7 Página IV del método.

niveles susceptibles de ser programados hoy en día en enseñanzas elementales (las seis primeras lecciones fáciles); profesionales (las seis últimas lecciones fáciles, los ejercicios de arpeggios y los ocho primeros estudios) y enseñanzas superiores (estudios 9, 10, 11 y 12).

JORGE RUBIO, Matías de: *24 Grandes estudios para Bandurria*. 19 Agosto de 1865<sup>8</sup>. Madrid. Ed. Matías de Jorge Rubio. 32 páginas.

24 estudios dedicados al también bandurrista el Maestro Fco. Asenjo Barbieri.<sup>9</sup>



Obra muy conocida gracias a la reedición realizada por la editorial "Opus Cero" en 2005 y revisada por el Dr. D. Pedro Chamorro, de cuyo prólogo extraigo las siguientes líneas:

"Es una obra pedagógica de enorme transcendencia para el estudio de la bandurria, donde podemos emplear destrezas técnicas propias y características de los siglos XVIII y XIX, tal y como se utilizó en esa época en la mandolina.

... En la edición original de "24 Grandes Estudios" aparecen muy pocas indicaciones de digitación y signos de púa (estudio 8º: compases 31, 39, 40, 41 y 51; estudios 17º y 22º). Para su correcta interpretación acudiremos al paralelismo de otros instrumentos de plectro del s.

8 En la Biblioteca Nacional se guardan 2 ejemplares. Uno está fechado en 1865 y otro con dudas en 1869. Observando la grafía de ambos ejemplares se deduce que los métodos se firmaron el 19 de Agosto de 1865.

9 Puede ampliarse esta información en: MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: "Francisco Asenjo Barbieri. *El maestro Bandurria*" en *Alzapúa*, número 20 (2014) pp. 39-44.

XIX y buscaremos en ellos el origen y el empleo de los patrones o técnicas de arpeggios utilizadas desde los siglos XVII y XVIII por importantísimos tratadistas de cuatro y seis cuerdas (órdenes) como: Gabriele Leone, Giovanni Battista Gervasio, Pietro Denis y Giovanni Fouchetti, entre otros muchos. Observaremos que este tipo de escritura requiere de las mismas destrezas técnicas con el plectro en la mandolina que en la bandurria de Matías de Jorge Rubio.

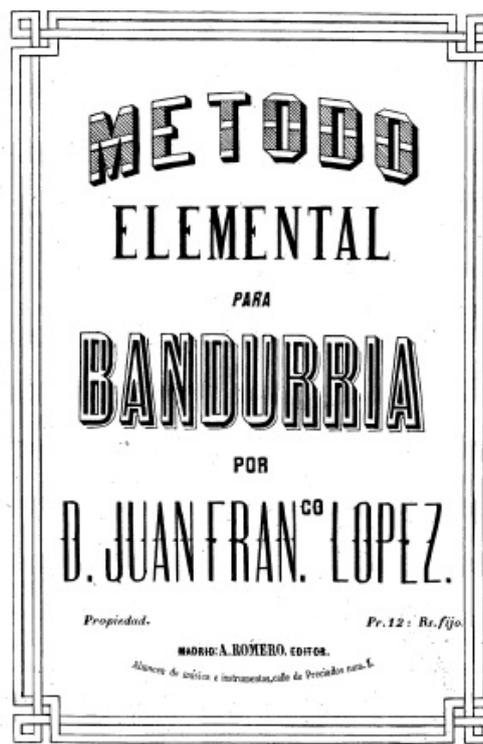
### ... Propuesta de estudio:

Los estudios estarán destinados a la práctica del alzapúa 2:1 y 2:2, contrapúa 2:2, doble cuerda, desliz sobre dos cuerdas y un adelantado a su tiempo estudio del trémolo-staccato. Quiero resaltar sobre todo la utilización en la bandurria de la técnica de apoyado, imprescindible para la realización de los arpeggios utilizados en el siglo XVIII y XIX y que con toda certeza era la manera con la que se interpretaban estos estudios.”

Matías de Jorge Rubio es un polifacético músico que está todavía por estudiar. Otras obras suyas como compositor, arreglista y editor son<sup>10</sup>:

- *Nuevo método breve y completo de solfeo dedicado a los aficionados a la guitarra y bandurria.* Madrid.1870.
- Método fácil de Guitarra dedicado a los aficionados.
- *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta Corte.* Madrid 1860. En el que incluye apartados para aprender el rasgueo y ejercicios para tocar la guitarra con púa.
- Varias piezas autografiadas para guitarra sola: seguidillas, bolero, fandango, rondeña, habanera, jota brillante y “la Guasona”.
- Adaptaciones para guitarra sola de obras famosas de otros autores como: Pan y Toros de F. Asenjo Barbieri.
- Varias obras para bandurria y guitarra: boleras jaleadas y lisas, bailes “jitanos” (sic) o de Triana y serenata de la Ópera D. Juan de Mozart.
- Numerosas obras en cifra para guitarra.

LÓPEZ, Juan Francisco: *Método elemental para bandurria.* Madrid. Ed. Antonio Romero. 1872. 20 páginas.



El autor de este método propone una curiosa y nada útil afinación de la bandurria. Afina todas las cuerdas del instrumento una 4ª justa más grave. Esto es:



Propone una disposición cromática de la mano izquierda y contiene:

- Ejercicios con ligados ascendentes y descendentes.
- 12 ejercicios preliminares.
- 5 ejercicios en doble cuerda.
- 13 estudios para medir bien el compás con diferentes figuras rítmicas.
- Un pequeño repertorio de tres piezas: Schotisch, Vals y Rigodón.

Actualmente este método no es válido salvo que todo su contenido sea transportando una cuarta ascendente. Dada su extraña y nada común afinación, no me explico cómo pudo ser reeditado en 1885.

<sup>10</sup> *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra* Op. Cit. p.32.

CAMPO Y CASTRO, José: *Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria o cítara de seis órdenes*. Madrid. 1872. Reimpreso en 1890. 40 páginas.

Método publicado bajo el pseudónimo “Mr. Jocaste Posayoc”. José Campo y Castro fue profesor de música, instrumentista y editor.

Al comienzo del método describe:

- Las partes de estos instrumentos, su encordadura, su colocación, el empleo de la mano derecha, el uso de la mano izquierda, el modo de templar, el significado de algunas palabras, la cifra y su explicación. Entre los datos mencionados cabe señalar:
  - El encordado de la guitarra doble<sup>11</sup>, bandurria y octavilla lo hace en tripa. La cítara con cuerda de alambre (dobles, triples o cuádruples cuerdas por orden). La guitarra se toca con banquito en pierna izquierda, el resto de instrumentos sobre el muslo derecho. Toca todos en posición cromática.
  - Afina la guitarra doble por cuartas, sin tercera de por medio. No da ninguna altura fija, sólo pide empezar a afinar por las sextas sin que estas cojan mucha tensión (1/2 vuelta como mucho).
  - La tablatura en cifra no da información alguna de la duración de los sonidos.

El método contiene:

- Escalas cromáticas en una sola cuerda, escalas en dos cuerdas (por terceras).
- Ejercicios de trémolo (realmente de Alzapúa, pues el autor confunde ambos conceptos).
- Ejercicios de ligados ascendentes de dos y tres sonidos. Ligados descendentes de hasta cuatro sonidos y ligados combinados.
- Ejercicios de arrastre.
- Repertorio de la parte recreativa:
  - Marcha real.
  - Seguidillas.
  - Cachucha.
  - Himno de Garibaldi.
  - El olé.
  - El Mutilla.
  - Himno de Chueca.
  - Himno de Riego.
  - Himno de Espartero.
  - Sol de Sevilla (habanera).
  - La Paloma (habanera).
  - Marcha de los civiles.
  - Vals de Strauss.
  - Vals de la Barcarola de la Vispera.

- Polca de Barba Azul.
  - Malagueña.
  - Muñeira.
  - La jota.
  - Rondeña.
  - Fandango.
  - No me olvides (schotichs).
  - Célebre polca ejecutada en el circo Price.
- Consejos para la afinación de bandurrias con las guitarras y octavillas. Donde sugiere que para afinar a tono con el piano, y para que la bandurria no rompa tantas cuerdas, sea afinada un punto bajo.

DAMAS, Tomás: *La bandurria sonora, el nuevo laúd lira y la octavilla: Método sencillo y progresivo. Música para tocar estos populares instrumentos con menor dificultad y más brillantez que anteriormente; según el nuevo sistema del guitarrista español*. Madrid. 1873. 23 páginas.



Tomás Damas (1825-1890) fue concertista de guitarra, compositor y profesor honorario del Conservatorio de Madrid. De él se tienen pocos datos biográficos, se sabe que era de origen castellano y poco más... Su retrato aparece en la litografía de su: *Método Completo y Progresivo de Guitarra*.

En el método *La bandurria sonora, el nuevo laúd lira y la octavilla...* propone una extraña afinación

11 Con órdenes dobles salvo en 1ª y 6ª

# MÉTODOS DE BANDURRIA

en estos instrumentos<sup>12</sup>. Se aventura a afinarlos con las mismas proporciones que una guitarra y leer las partituras (ya transportadas) como si de una guitarra se tratase. La afinación resultante final es:



Esta forma de afinar y leer sólo es válida para guitarristas que quieren tocar la bandurria; pero, a la larga no fue útil, como ha demostrado la historia olvidándose de este método.



DAMAS, Tomás: *La bandurria sonora, el nuevo laúd lira y la octavilla: Método sencillo y progresivo por cifra compasada para tocar estos populares instrumentos con menor dificultad y más brillantes que anteriormente; según el nuevo sistema del guitarrista español*. Madrid. Ed. Damas y Compañía. 1873. 24 páginas.



<sup>12</sup> Para ello afirma que el tiro de la bandurria ha de ser un poquito más grande, de modo que la caja y el mástil se junten en el traste 8.

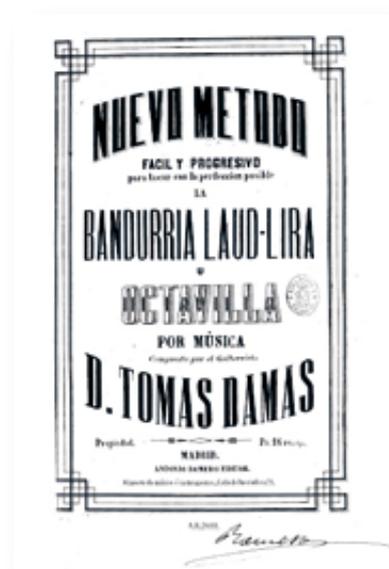
Se trata del mismo método que el anterior; pero en cifra.

Como pedagogo, Damas dedicó parte de sus esfuerzos a los aficionados, adaptando música popular a la guitarra y publicando algunas partituras también en cifra. Aparte de estos métodos de Bandurria aquí citados también publicó:

- Un centenar de obras y arreglos para guitarra.
- *Nuevo método de guitarra por cifra compasada al alcance de todas las inteligencias*.
- *Método de solfeo con acompañamiento de guitarra*.
- Método o nuevos principios elementales para guitarra dedicado a la juventud.
- Método completo de guitarra.

Es interesante saber que a Tomás Damas se le concede el mérito de ser el primer guitarrista en utilizar y aconsejar el apoyado.

DAMAS, Tomás: *Nuevo método fácil y progresivo para tocar con la perfección posible la bandurria, laúd lira y octavilla por música*. Madrid. Ed. Antonio Romero. 1875. 24 páginas.



Método del que se realizó reimpresión en 1914, en Madrid, Por: Casa Dotesio. Éste sí que fue un método acertado. De hecho es muy interesante.

Tomás Damas, como buen y honrado guitarrista, declara en el prólogo de este método tener pocos conocimientos de Bandurria. Y según nos sigue contando, fueron los aficionados a la bandurria quienes le convencieron para publicarlo.

Este tratado:

- Aconseja afinar la bandurria un punto baja (Igual que Matías de Jorge Rubio).

- Da directrices sobre el manejo de la púa (aconseja concha o búfalo). Para tocar *ff* dejar menos pico y en *pp* más pico, dejando la púa suelta.
- Requiere una digitación cromática.
- Incluye ejercicios a púa directa.
- Contiene ejercicios de ligados ascendentes y descendentes.
- Emplea el arrastre en cambios de posición.
- Utiliza los ejercicios de alzapúa como base del redoble (trémolo).

Cuando una pieza requiere técnica de alzapúa lo indica escribiendo “alzapúa” o pone el siguiente dibujo de una púa inclinada.



- Es el primer método que muestra preocupación por la inclinación de la púa. Así aconseja: *Creo conveniente para estos ejercicios -refiriéndose al alzapúa- ladear un poco la púa en esta forma hiriendo las cuerdas con la parte de la púa que mira hacia la tarraja o boca del instrumento.*

No tengo claro a qué tipo de inclinación se refiere ¿Se estará refiriendo a poner la púa en 45° con respecto a las cuerdas?

- Aconseja para el trémolo -siempre medido- colocar la púa en la siguiente posición ¿Se estará refiriendo a situar la púa perpendicular a la tapa y paralela a las cuerdas? Juzgue el lector.



- Posición de la púa en trémolo o “púa nº 2”.
- Realiza ejercicios en dobles cuerdas.
- Usa cejillas, poco habituales en la bandurria por su mucha tensión pero muy utilizadas en el “nuevo laúd” y en la octavilla.



- En púa directa también aconseja la “púa nº 2”:
- Contiene seis estudios de nivel:

Estudio 1: En tresillos y con ligados ascendentes.

Estudio 2: Alzapúa.

Estudio 3: De acordes y trémolo staccato (medido).

Estudio 4: Desliz.

Estudio 5: Estudio polifónico.

Estudio 6: Harpeado (sic) con acompañamiento de guitarra<sup>13</sup>. Trabaja también el trémolo-staccato lento<sup>14</sup>.

1877.- PEÑALBA Y BAÑARES, Manuel: *Cuaderno de guitarra y bandurria por cifra por el sistema moderno*. Logroño. Ed. Federico Sanz. 1877. 76 páginas.



Rudimentario método en dos partes, la primera dedicada a la guitarra y la segunda (a partir de la página 49 a la bandurria). En este método las cifras se escriben por encima de las rayas y sin notación rítmica. Su contenido es popular (vales, polcas, schotisch, jotas, etc). No aporta gran cosa.

<sup>13</sup> Baldomero Cateura llama arpeado a la técnica de tocar las cuerdas con los dedos de la mano derecha, sin púa. Aunque no tengo claro si ambos autores se refieren a lo mismo.

<sup>14</sup> Me atrevería a decir que por influencia del trémolo guitarrístico.

# MÉTODOS DE BANDURRIA

PERA NEVOT, Manuel. *Método de Laúd y bandurria*. Madrid. Ed. Zozaya. 1880. Reedición de 1916 por UME.<sup>15</sup>



Manuel Pera Nevot (18??- 1926). No me ha sido posible acceder al método original, aunque sí lo he hecho a la reedición de 1916.

El método contiene:

- Prólogo: con erróneas notas históricas que sitúan el origen del laúd (bandurria tenor) en el laúd árabe.
- Explicaciones sobre: las partes del instrumento, encordadura, colocación, el manejo de la púa (picado, trémolo, alzapúa y contra-púa), el modo de afinar y las posiciones (cinco).
- Ejercicios: escalas cromáticas, lecciones en primera posición, lecciones de trémolo (medido), ligados, escalas rápidas, apoyaturas, trinos, trémolo, trémolo-staccato, arrastre, sextas y octavas.
- Escalas, acordes y arpeggios por tonalidades.
- Repertorio:
  - El chaleco blanco (pasodoble) de F. Chueca.
  - De Madrid a París (terceto de las cigarreras) de Chueca y Valverde.
  - El chaleco blanco (seguidillas de las lavanderas) de F. Chueca.
  - Alborada gallega de Pascual Veiga.
  - Moraima (capricho característico) de G. Espinosa.
  - Fantasía Morisca de R. Chapí.
  - A la Pilarica (Jota aragonesa) de Manuel Pera.

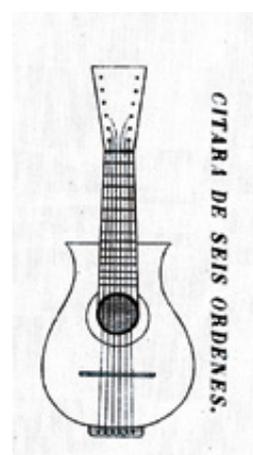
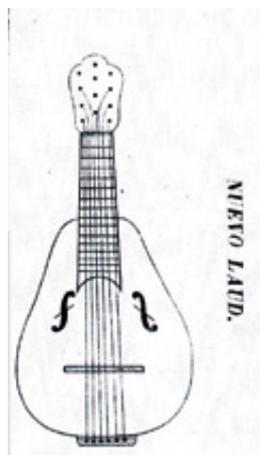
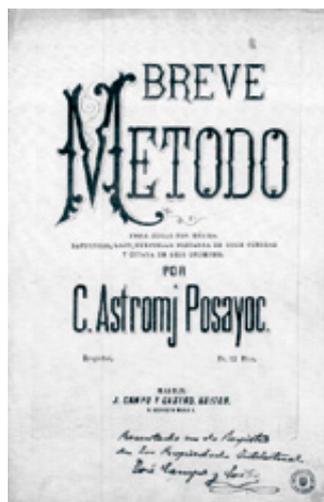
Este método no hace distinción en el uso de bandurria o el laúd. Para el autor, a pesar de diferenciar ambos instrumentos en el prólogo, la interpretación en uno y otro es igual.

<sup>15</sup> Imagen extraída de: [http://www.museodelestudiante.com/Partituras\\_y\\_Cancioneros/MetodoDeLaudYBandurria\(I\).htm](http://www.museodelestudiante.com/Partituras_y_Cancioneros/MetodoDeLaudYBandurria(I).htm)

La catalogación de este Museo es la única fuente que nos da información acerca del año de publicación de este método. Fecha que considero incorrecta; pues el método incluye dos piezas de "El chaleco Blanco", zarzuela de F. Chueca estrenada en 1890. Así pues, la fecha de publicación de este método ha de ser como mínimo de 1890.

Pedagógicamente hablando son interesantes los ejercicios de trémolo, trémolo-staccato, arrastre y alguna pieza incluida en el repertorio, en especial la escrita por el propio Manuel Pera.

CAMPO Y CASTRO, José: *Breve método para tocar por música bandurria, laúd, octavilla, guitarra de doce cuerdas y cítara de seis órdenes*. Madrid. Ed. J. Campo y Castro. (s.a.)1890?<sup>16</sup> 40 páginas.



<sup>16</sup> Con esa fecha aparecía en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Actualmente, la nueva catalogación no aporta datos de fecha. A mi parecer la publicación en 1890 tiene mucho sentido, pues coincide con la reedición de su método en cifra, método con estructura y contenidos similares.

Obra escrita bajo el pseudónimo de C. ASTROMJ POSAYOC.

Contenido:

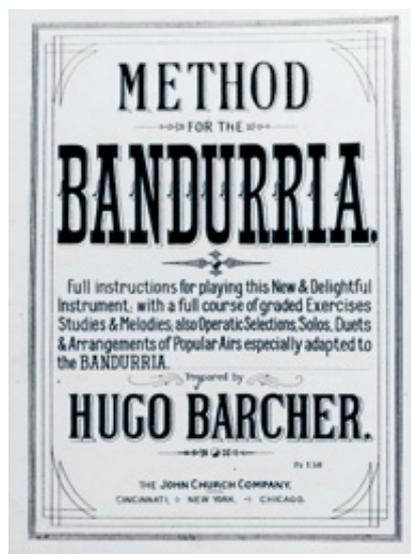
- Dibujos y descripciones de: la bandurria, nuevo laúd, octavilla, cítara de seis órdenes y guitarra de punteado (sin dibujo). Dice de ellos que son instrumentos de “a sólo”, de orquesta y también pueden oírse acompañados de guitarra o piano.
- 37 lecciones con:
  - Explicaciones: de las cuerdas, de la colocación, de la púa (que aconseja sujetar con tres dedos: pulgar, índice y medio), de la mano izquierda, de la afinación, de algunas voces (palabras).
  - Escalas cromáticas, diatónicas, en terceras, sextas, octavas.
  - Equísonos.
  - Trémolo (al que también llama *alzapúa*).
  - Ligados ascendentes y descendentes, de dos y tres sonidos.
  - Arrastres ascendentes y descendentes.
  - Escalas y acordes en las tonalidades más comunes.
- 8 Ejercicios (estudios de *alzapúa*).
- Parte recreativa: Trece aires populares y piezas de salón.
  - Schotis.
  - Vals de la Traviata.
  - Vaso en la mano (polka).
  - Seguidillas.
  - Gallegada.
  - Fandango.
  - El olé.
  - Jota.
  - Tango de la vuelta al Mundo.
  - Amor tranquilo. Habanera de J. Hurtado.
  - Con acompañamiento de guitarra:
    - Aria en la sombra en la ópera de Dinorach.
    - Vals de la ópera de Fausto.
    - Gavota “Estefanía” de Czibulka.

De este método resultan interesantes sus 8 ejercicios o estudios de *alzapúa* y alguna pieza de la parte recreativa. Todo ello programable en enseñanzas elementales.

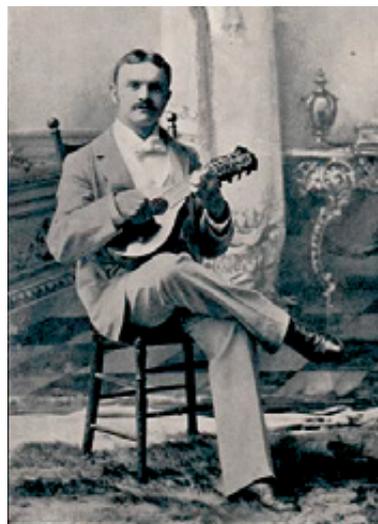
PÉREZ ROMERO, Manuel: *Escuela de Bandurria: método teórico-práctico para aprender a tocar sin necesidad de ser maestro por la cifra compaseada en igual forma que las notas musicales*. Buenos Aires. Ed. Breyer Hermanos, 1891. 63 páginas.

Ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina. Dado que esta Biblioteca carece de servicio de reprografía me ha sido imposible acceder al mismo.

BARCHER, Hugo: *Method for the Bandurria*. New York, Chicago y Cincinnati. Ed. The John Church Company. 1894. 52 páginas.



Fotografía extraída de la portada de: Golden Helmet march (partitura para mandolina y guitarra). En la que aparece la imagen del autor tocando la bandurria.



Éste es uno de los métodos más internacionales escritos para bandurria y a la par un gran desconocido.

Salvo esta foto, nada más conocemos de Hugo Barcher. Supongo que su interés por la bandurria procedería de exiguos

contactos con la *Estudiantina Española Figaro* o de algún vínculo familiar con España. Sea como fuere, el autor consigue realizar un método bastante logrado de bandurria.

Es muy interesante leer el prefacio por lo que incluyo aquí una traducción:

*La gran popularidad de la mandolina y otros instrumentos de cuerda de esa clase ha inducido a la publicación de este Método para la Bandurria, que aunque hasta ahora es poco conocida en los Estados Unidos, sin embargo, merece el reconocimiento y el favor de los amantes de la música a causa de sus méritos superiores.*

*La bandurria se tiene en gran estima entre la población del sur de Europa, especialmente entre los españoles, y combina la dulzura y la suavidad de la mandolina y la guitarra, con lo picante del banjo. Tiene forma similar a la guitarra, su tamaño es el de una mandolina y es encordada de forma similar a la anterior, con seis cuerdas dobles en lugar de cuerdas individuales. Se espera que este libro pueda aumentar la popularidad de la bandurria y ayude en su introducción general y uso.*

Hugo Barcher

Contenido y aportaciones del método:

- El método comienza con los rudimentos de la música, pentagrama, clave de sol, figuras, silencios, alteraciones, etc.
- Sostiene el instrumento sobre la pierna derecha, advirtiendo de que se sujeta mejor que la mandolina porque su fondo es plano. Sugiere que las mujeres utilicen un taburete o banqueta.
- Púa de concha.
- Cuerdas. Aconsejaba encordar con lo que se podía encontrar en Estados Unidos; esto es:  
Primas: la primera de la mandolina, o cuerda de acero, o la 2ª del banjo.  
Segundas y terceras: primera y segunda de guitarra respectivamente.  
Cuartas: Bajo del banjo de seda.  
Quintas: 4ª de la guitarra.  
Sextas: El "la" del bajo del banjo en seda.  
Afinación: en la, con la 6ª en Sol#.
- Digitación diatónica con escaso uso del dedo 4.
- Articulación de la mano derecha. U (up stroke) D (down) y desliz en arpegios.
- Repertorio: Obras de moda en la época y adaptaciones de la música clásica. También hay pequeñas obras originales (a sólo, dúo y trío) escritas por el autor. Interesantes para pruebas de acceso a primer curso de Enseñanzas Profesionales.
- Trémolo medido.
- Dobles cuerdas.
- Arpegios.
- Armónicos naturales y octavados.

ZAMACOIS ZAVALA, Joaquín: *Método completo de bandurria melódico y progresivo*. Santiago de Chile. Ed. Eduardo Cadot. 1895. 83 +2 páginas (paginación errada).



Es una reedición de:

ZAMACOIS ZAVALA, Joaquín: *Método completo de bandurria*. Libau, Rusia. Ed. G.H. Zimmermahn (sin fecha)<sup>17</sup>.

Joaquín Zamacois Zavala, nació en Bilbao en 1869, tras terminar sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid, recorrió medio mundo con la *Estudiantina Española Figaro*, en la que tocaba la bandurria.

Tras el paso del grupo por Chile decidió quedarse allí por algún tiempo, trabajando como profesor de bandurria y guitarra. En 1894 fundó su propia estudiantina en la ciudad de Santiago de Chile. Un redactor de prensa de la colonia hispana que firmaba bajo el seudónimo de Calvino comentaba lo siguiente sobre el músico<sup>18</sup>:

“Hemos tenido ocasión de escuchar al eminente profesor bilbaíno don Joaquín Zamacois, recién llegado de España y que cuenta ya con numerosísimos alumnos entre las clases más elevadas de la sociedad santiaguina. Entre los varios instrumentos que toca a la perfección podemos citar la bandurria, en la cual no tiene rival [...] a una ejecución prodigiosa, una un gusto exquisito y una limpieza extraordinaria [...] hace de la bandurria una verdadera orquesta que cautiva y entusiasma al auditorio... y no dudamos que bajo su dirección, la Estudiantina

<sup>17</sup> ANDREU RICART, Ramón: *Método de bandurria. Origen, vigencia y modalidad de uso en Chile*. Santiago, Chile, 1997. P. 26.

<sup>18</sup> <https://www.musicadechile.com/home/main.aspx?m=1&id=151&action=leer> (última consulta: 2 de enero de 2017 a las 14:00h)

que se está organizando, alcanzará un éxito extraordinario y hará honor a la Colonia.”

Contenido del método:

1ª Parte.

- Gráficos con la posición de la mano, sujeción de la púa, posición del instrumento y diapason de la bandurria.
- Explicaciones: de la posición y cómo coger la bandurria, modo de afinar y rudimentos del solfeo.
- Ejercicios: con las notas de la bandurria, de intervalos y escalas.
- Estudios a dúo: en negras, corcheas, negras y corcheas, semicorcheas, de notas con puntillo, de tresillos, de staccato.
- Escalas.
- Ejercicios con doblete (flexión de algún dedo de la mano izquierda)
- Repertorio:
- Polka “Emelia”.
- Serenata de mandolinos de Desormes.

2ª Parte.

- Teoría del redoble o trémolo.
- Estudios: de redoble, de síncopas, de picado ligado (alzapúa), de arrastre, con grupettos y trinos.
- Ejercicios de picado ligado, apoyaturas, mordentes y trinos.
- Repertorio:
  - Pizzicato del baile Sylvia de L. Delibes.
  - Marcha “Estudiantina” de Zorzano.
  - Moraima. Capricho español de Espinosa.
  - Orígenes y conocimiento de la bandurria (página 54).

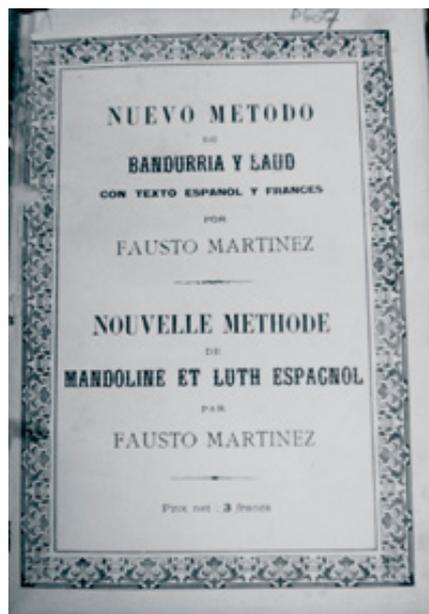
Texto en el que el autor desvela que la etimología de la palabra “bandurria” procede del vascoence, en el que *-urria* equivale a parco o escaso. Continúa haciendo una breve y acertada disertación sobre la historia de la bandurria citando ordenanzas del gremio de violeros, a fray Juan Bermudo y a Pablo Minguet.

3ª Parte.

- Ejercicios: de escalas, de glisado (desliz) y de armónicos.
- Estudios: para la doble cuerda, a dos y tres voces y de glisado.
- Repertorio:
  - “Carlos”. Vals brillante para los armónicos y doble cuerda de J. Zamacois.
  - 4 estudios difíciles para bandurria sola.

Este es un método creado con interés y sentido pedagógico. No es una mera recopilación de ejercicios y estudios. Todo él sigue resultando interesante a día de hoy, aunque debería adaptarse a los nuevos conocimientos y técnicas. En mi opinión, lo más valioso y representativo del método son las notas históricas sobre la bandurria.

MARTÍNEZ, Fausto. *Nuevo método de bandurria y laúd con texto español y francés. Nouvelle methode de mandoline et luth espagnol*. Paris. Ed. De la Rivierre. 1898<sup>19</sup>. 25 páginas.



No tengo constancia de ninguna nota biográfica del autor, ni de su actividad musical y otras obras del mismo.

Contenido y aportaciones de este método:

- Explicaciones:
  - Sobre las partes de la bandurria.
  - Posición.
  - Modo de templar la bandurria.
  - Orden del método.
- En el texto francés se traduce la palabra “bandurria” por “mandoline”.
- Indica la articulación de la mano derecha con las letras B (Bajar) y A (Alzar).
- Posición diatónica de la mano izquierda, aunque limita el uso del dedo 4 sólo a la primera cuerda.
- Ejercicios: Para los dedos, escalas y ejercicios de todos los intervalos, comprendiendo desde las terceras a las octavas.

<sup>19</sup> El texto de este método carece de año de edición; pero la catalogación de *Bibliothèque Nationale de France* lo fecha en 1898.

- Repertorio: Preludios, estudios de trémolo, de tresillos, de semicorcheas, de arpeggios (con desliz escrito: BBBBAB...), estudios en terceras, sextas, mordentes, dobles cuerdas, trémolo staccato, estudios en 2ª, 3ª y 4ª posición. Todas las piezas son originales y escritas por el autor.
- Utiliza la flexión y cejilla con cualquier dedo.

Éste es el primer método en disposición diatónica en la mano izquierda y que presta atención a tocar en diferentes posiciones (de 1ª a 4ª posición); por este motivo creo que no es muy apropiado para el estudio de la bandurria tenor. De este método son muy interesantes los preludios con desliz, trémolo y trémolo staccato... válidos para ser incluidos en los programas de enseñanzas profesionales.

CATEURA TURRÓ, Baldomero: *Escuela de mandolina española*. Barcelona. Ed. Juan Ayné. 1898. 196 páginas.

Es un método metódico, ordenado, amplio y enfocado a la interpretación profesional y de él partirá la escuela de Félix de Santos.

Baldomero Cateura<sup>20</sup> aumentó y completó este método con la publicación posterior de sus: *50 preludios basados en pasajes auténticos de autores y artistas célebres*. Barcelona. Ed. Vidal Llimona y Boceta. 1906.

En esta nueva publicación Cateura hace la observación de que los 25 preludios y 12 estudios incluidos en la *Escuela de Mandolina Española* se titularán en lo sucesivo "1ª Serie", quedando enlazada a las dos series (2ª y 3ª) incluidas en la publicación de 1906. Todo ello forma el método más extenso de la historia de la bandurria.

Aportaciones pedagógicas, técnicas y musicales:

Las propuestas pedagógicas de este método parten de la premisa de que ha de trabajarse con un maestro que oriente y revise la práctica del alumno. Es pues un material de apoyo, no un sustituto del profesor.

Sugiere que la edad ideal para iniciarse en la interpretación de la mandolina española son los siete u ocho años. Presupone una práctica continua y progresiva, aconsejando practicar hasta seis horas diarias.

Baldomero Cateura estima que un buen alumno debe estudiar al menos ocho años seguidos con su maestro. Periodo que una vez concluido debe servir para que el alumno busque su propio camino.

El método insiste en seguir el orden propuesto y no saltarse lecciones ni tocar otras obras -salvo

indicación del profesor- hasta que la limpieza y buena dicción estén aseguradas.

La técnica está perfectamente sistematizada y ordenada para ambas manos.

Respecto a la técnica de mano izquierda:

El dedeo (digitación) se realiza en tres posiciones:

- 1ª posición: en la que los dedos pisan en los cuatro primeros trastes (lo que actualmente se llama posición cromática o media posición).
- 2ª posición: en la que los dedos pisan en siete primeros trastes (se corresponde con lo que hoy llamamos digitación diatónica)
- 3ª posición. Que va desde el séptimo al duodécimo traste (lo que hoy entendemos por 4ª posición).

Al realizar escalas ascendentes, Cateura alecciona para no levantar dedos una vez que estos hayan pisado la cuerda y aconseja mantener los dedos que no pisan cerca de los trastes y próximos a las cuerdas.

Para contrarrestar la fuerza ejercida por los dedos al hundir las cuerdas, hace "pinza" con el pulgar.

El método no se preocupa por las cuerdas al aire<sup>21</sup>. Continuamente digita pasajes ascendentes y descendentes con ellas, sin preocuparse por las disonancias que éstas producen o por la desigualdad de color dentro de una misma frase.

Resuelve los saltos de cuarta -tanto ascendentes como descendentes- con "Cejuela"<sup>22</sup>, que puede realizarse con cualquier dedo (incluido el 4), aunque advierte que se ha de tener cierta preferencia por realizar la cejuela con el dedo 1, aun cuando la cejuela se realice en un traste que no le corresponda.

En ocasiones, para evitar la cejuela, usa un cruzamiento.

Respecto a la técnica de mano derecha:

En el método se describen tres tipos de ataque, con púa, con los dedos (arpeado) y mixto (tranquilla).

La púa requiere preparación (cual las uñas de un guitarrista). Aconseja las púas de concha flexible pero no excesivamente blanda.

El aprendizaje de las articulaciones está ordenado de forma muy coherente:

1. Negras a púa directa.
2. Corcheas a púa directa.
3. Trémolo. Que se realiza siempre medido. Para ganar precisión recomienda que el pulgar se roce con la cuerda superior.

20 He preferido no añadir apuntes biográficos de este autor ni detalles de la mandolina española porque repetiría información de otros estudios ya existentes. Entre ellos mi TFE cuya posible publicación está valorando la FEGIP.

21 En la digitación propuesta por Cateura no se indica la cuerda al aire (omite el "0").

22 La técnica actual digita estos saltos de cuarta bien por flexión, extensión o cruzamiento.

#### 4. Alzapúa:

- Recomendada sólo por criterios de velocidad y para cuando ya no se pueda tocar a púa directa.
- Debe aplicar la siguiente regla en el cambio de cuerda:

En escala ascendente el cambio de cuerda ha de realizarse a púa indirecta, mientras que el cambio de cuerda en escala descendente debe ser a púa directa<sup>23</sup>.

- #### 5. Ligado de dos notas (efecto similar a la articulación 2:1). Para realizar este ligado busca un punto de apoyo en la mano derecha, fija el dedo meñique en la tapa<sup>24</sup>. Si interesa, este ligado puede hacerse de mano izquierda.

#### 6. Contrapúa.

Musicalmente es un método que presta mucha atención al color. No se limita a trabajar el fraseo, legato o staccato. Explica una gran variedad de efectos que modifican el sonido y enriquecen enormemente la tímbrica.

ANTOINE, Joseph: *Méthode de bandurria ou mandoline espagnole, adapté a l'étude des mandolinas milanaise et lombarde*. París. Ed. H. Lemoine. 1898

Método conservado en la *Bibliothèque nationale de France*. Se trata de un ejemplar que no es de dominio público, por lo que no he podido solicitar reproducción de su contenido.

Del autor se sabe que era de origen belga y trabajaba como contable.

RAMOS OCHOTORENA, Manuel: *Nuevo método de bandurria y laúd*. Santiago de Chile. Ed. Álvarez y Ramos. 1899. 76 páginas.

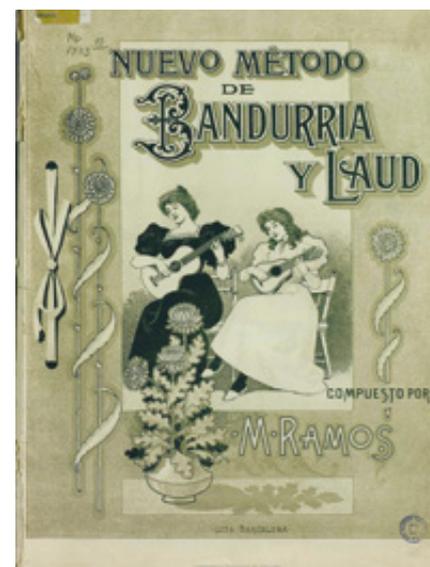
Manuel Ramos fue profesor de Guitarra y Bandurria en Santiago de Chile. Dedicó este trabajo a las señoritas santiaguinas, entre las que la bandurria tenía gran aceptación.

En el prólogo alude al éxito de Dionisio Granados y su "Estudiantina Fígaro" como causa principal del interés por la bandurria en todo el mundo. Es un método destinado al entretenimiento y no a la profesionalidad. Contiene 87 ejercicios (estudios) para bandurria y 7 para laúd (bandurria tenor).

Contenido y aportaciones del método:

23 Advertencia: para B. Cateura la cuerda superior es la 6ª y la inferior es la 1ª. Si se malinterpreta este concepto, la explicación de la norma escrita en la p.72 del método, puede deducirse todo lo contrario.

24 También apoya el dedo meñique de la mano derecha en la tapa al realizar notas picadas.



- Propuestas organológicas: Tiro de la bandurria: 10 ½ pulgadas (266,7 mm), empleo de cuerdas metálicas en las primas –para evitar roturas- y clavijero mecánico. Propone fijar las primas en una botonera a modo de cordal y el resto de las cuerdas al puente.
- Aconseja utilizar púas triangulares de Carey, asta de cacho (cornamenta), pasta y marfil. Éstas se han de preparar con limas y lijas finas.
- Toca en posiciones diatónica y cromática. Dedo 1 (el método lo llama índice) para trastes 1 y 2. Dedo dos (medio) traste 3 y, a veces, el 4. Dedo 3 (anular) trastes 4 y 5. Dedo 4 (meñique para trastes 6 y 7)
- Movimiento doble o repicado: actual articulación 2:1
- Deja dedos puestos en la mano izquierda, de igual manera que se hace en el violín.
- Teoría: Escalas, #, bemol, unísono, equísono e intervalos.
- Doble cuerda y acordes.
- Resuelve los saltos de 4ª ascendentes y descendentes con cejillas en dos cuerdas con cualquier dedo (llamado doblete por Zamacois).
- Repertorio: Vals, mazurcas, schotisch, polonesa, polca de las botellas de J. Zamacois, Gavota, Ave María de Mercadante para bandurria sola y 87 estudios o ejercicios. Todo con acompañamiento de bandurria o guitarra.
- Aunque la 6ª cuerda de la bandurria es sol#, Ramos es el primero en proponer bajarla a sol.
- Empleo de diferentes técnicas:
- "Glisado" en arpeggios, más conocido como desliz.
- Repicado, llamado picado-ligado por Zamacois o alzapúa.
- Picado o púa directa, del que no dice nada de apoyar.
- Repicado irregular (contrapúa).

# MÉTODOS DE BANDURRIA

- En la digitación de la mano derecha sólo emplea signos para la púa indirecta (V), allí donde no pone nada se entiende que es a púa directa.
- Incluye algún estudio ex profeso para tocar el laúd; pero sugiere que a falta de material se toquen las obras de bandurria de su método que se presten a ello.
- El método se completa con unas instrucciones para transcribir música de piano a bandurria.

Método interesante del que es factible extraer ejercicios de trémolo, de acordes, de desliz, las lecciones de laúd y repertorio para enseñanzas elementales y primeros cursos de enseñanzas profesionales.

ZORZI, Carlos: *Método de bandurria, melódico y progresivo*. Santiago de Chile. Ed. Otto Becker. Marzo de 1900. 40 páginas.



Carlos Zorzi fue un violinista italiano afincado en Santiago de Chile. Dirigió la *Estudiantina Santiago*, que tenía una plantilla de 7 mandolinas, 5 guitarras, un violín y un violoncelo<sup>25</sup>.

Este método ha sido conservado en la Biblioteca Nacional de Chile y contiene las siguientes transcripciones para bandurria:

- Gavotta de Mignon de A. Thomas.
- La judía de Halevy.
- Ave María (Otello) de Verdi.
- Habanera de Carmen de Bizet.
- Vals de ópera Faust de C. Gounod.
- Serenata napolitana de M. Costa.
- Serenata de C. Albanesi.

25 <https://www.musicadechile.com/home/main.aspx?m=3&id=10&it=3&n=4&action=leer>  
(última consulta 2 enero de 2017 a las 20:30h)

- Minueto de Manon de G. Massenet.
- Bonito (vals español)
- Mignon de A. Thomas.
- El vendedor de pájaros de Zeller.
- Scentella, polka.
- Cueca chilena.
- Canción nacional chilena.

SAURAT, Honoré: *Méthode de bandurria et de luth*. Ed. El autor. 1900. 79 páginas.

Método conservado en la *Bibliothèque nationale de France*. Se trata de otro ejemplar que no es de dominio público, por lo que tampoco he podido solicitar reproducción de su contenido.

LEONARD, René: *Méthode de bandurria ou mandoline espagnole*. Ed. El autor. 1901. 25 páginas.

Otro método que tampoco es de dominio público. Igualmente se conserva en la *Bibliothèque nationale de France*.

SCHICK, Otto: *Schule für Neapolitanische Mandolin mit besonderer Berücksichtigung der Mailänder (lombardischen) Mandoline und der bandurria (spanischen Mandoline) nebst anschliessender reicher Auswahl von arregements für Mandoline (I und II) und Mandola mit Gitarren- oder Klavierbegleitung*. Leipzig. Ed. Friedrich Hofmeister. 1901. 95 páginas.



Ueber die Bandurria oder spanische Mandoline.

Die spanische Mandoline hat sechs doppelt gestrichelte Saiten, die in folgender Weise gestimmt werden:

A. Saite 1 Die    B. Saite 1 Die    A. Saite 2 F#    B. Saite 2 F#    A. Saite 3 F#    B. Saite 3 F#    1. Saite 4 F#

Der Flageolet ist daher ein anderer und werden die Töne in folgender Weise gegriffen:

7. Die Penna.

Das Spielen der Mandoline bedient man sich eines Mikros; dieses Mikros oder Stimmzinn von Holzgarnitur die die Mandoline und Bandurria aus Kirschbaumholz, mit welchem die beste Saite, welches die beste der Instrumente ist, aber die Saite, welches dieses Mikros hat die Form (s. l. F. l.), auch dieses oder dieses (s. l. l.) in einer folgenden Form haben:

Otto Sischk (1850-1928), fue uno de los primeros intérpretes de mandolina en Alemania. En 1877 fundó el conjunto de guitarras de Leipzig. Publicó dos métodos de mandolina (contando con éste), varias piezas para mandolina y guitarra, mandolina y piano y varias obras para orquesta de mandolinas. Fue profesor de guitarra, mandolina y armonía en Leipzig.

En esta obra sólo dedica una pequeña atención a la bandurria y presupone que todo el método es válido tanto para bandurria como para mandolina lombarda o mandolina napolitana. Cabe destacar que las digitaciones de este método son exclusivas para mandolina napolitana.

**PATIERNO, Ernest: *Méthode de bandurria*. París. Ed. Henry Lemoine. 1901. 76 páginas.**



Escrito en francés y para bandurria en sol.

Ernest Patierno fue un compositor, mandolinista y bandurrista francés.

Escribió un método de mandolina, dos de bandurria (el mismo pero con variantes), obras para mandolina sola; mandolina y guitarra; mandolina y piano; y obras para estudiantina.

#### Contenido y aportaciones del método.

- Principios de la música.
- Método escrito para bandurria en Sol. (algunos ponen la 6ª en fa#, pero Patierno aconseja que sea en sol).
- Indicaciones de púa: B (púa abajo) H (púa arriba).
- Concibe nuestra Bandurria como un tipo de "mandoline espagnole". Los tres primeros órdenes (chanterelle, 2ª y 3ª) se pueden encordar en tripa o acero, 4ª, 5ª y 6ª en seda entorchada. Se puede sostener con ayuda de un cordón (lo que desaconseja), con ayuda de

un banquito en la pierna derecha o cruzando las piernas.

- Escrito en digitación diatónica.
- Aconseja sostener la púa de forma perpendicular a las cuerdas.
- Repertorio:

Ejercicios con las notas en todas las cuerdas y piecitas a dúo (profesor-alumno), ejercicios de trémolo (marcado con liason o ligadura de fraseo), ejercicios en corcheas ligadas (tremoladas), ejercicios de corcheas en détaché (Alzapúa), ejercicios con diferentes articulaciones, síncopas, apoyaturas, tresillos, semircocheas (en trémolo y *détaché*).

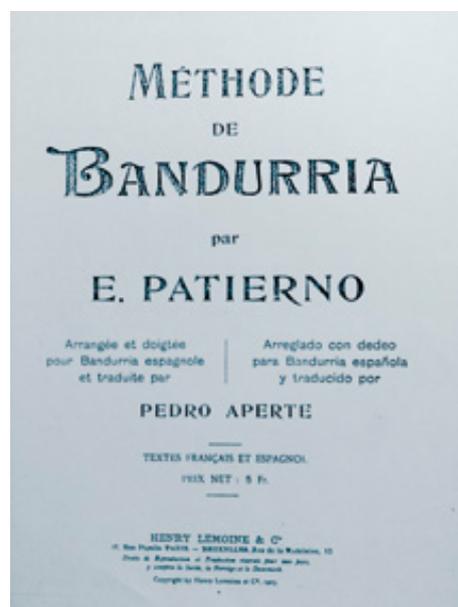
Piezas de carácter popular como mazurcas, minuetos, valsos, marchas, mazurcas de salón, canciones conocidas (frère Jacques, canción napolitana...) repertorio de la música clásica (barcarola de Oberón, Carnaval de Venecia, serenata de Schubert...), algunas piezas originales (capricho español y estudios).

Casi todo el repertorio elige el formato de dúo (profesor-alumno).

Λ = Púa directa      ⊔ = Púa indirecta

Este método tal cual, sin ser transportado, puede utilizarse para aprender el diapasón de la mandolina milanesa (liuto soprano o mandola) o la bandola colombiana. En la bandurria actual es poco útil y por ello preferible utilizar su método para bandurria en la. De hecho es un método utilizado en las programaciones de diferentes conservatorios.

**PATIERNO, Ernest: *Méthode de bandurria. Dedeo y traducción por Pedro Aperte*. París. Ed. Henry Lemoine. 1903. 73 páginas.**



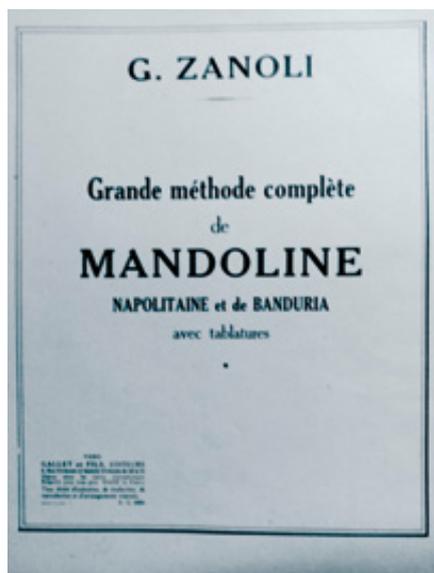
Escrito en dos idiomas simultáneos, francés y español, y para bandurria en la.

Pedro Aperte fue un compositor y editor español afinado en Francia. Tocaba la bandurria y la mandolina.

Algunas diferencias entre este método y el de 1901: Carece de la introducción con principios musicales. Añade textos en español.

Escrito para bandurria en la.

ZANOLI, Giulio: *Grande Méthode complète de mandoline napolitaine et de banduria*. Paris. Ed. E. Gallet et fils. 1904 según BNF. 88 páginas.



Giulio Zanoli fue un mandolinista francés que, aparte de éste, escribió otros métodos de mandolina. A saber:

- *25 Études de style et de mécanisme des doigts pour la mandoline, avec accompagnement de seconde mandoline ou de violon par G. Zanoli*. Paris. Ed. Benoît aîné. 1904. 27 páginas.
- *Méthode de mandoline à 4 et 6 cordes doublés*. Paris. Ed. Désiré Ikclmer. 1885. 32 páginas.
- *Grande Méthode complète de Mandoline Napolitaine et de Banduria, avec tablatures*. Paris. Ed. E. Gallet. 1904. 87 páginas.

Este Gran método está escrito en francés y su prólogo dice algunas cosas interesantes. Entre ellas: Para G. Zanoli la bandurria, la mandolina y la mandola son la misma cosa. Fue un instrumento que se puso de moda en España, Francia e Italia y que sufrió modificaciones en el nombre y la forma.

La mandolina procede de la mandore y fue modificada a la afinación del violín (pasó de 6 a 4 órdenes). Después abandonó la pluma en favor de la púa.

Comenta la influencia de las estudiantinas españolas con la “banduria”, a la que también llama

“manduria” o “mandolina española”.

Este tipo de bandurria afina en sol (como la mandola, o mandolino de 6 órdenes). Dice que, sin embargo, hay instrumentistas que la afinan y tocan como una guitarra.

El método en sí es para mandolina napolitana y aunque la propuesta del autor es que también lo sea para la bandurria (y/o instrumentos de 6 órdenes como la mandolina lombarda p. ej.), en el resto del método no le vuelve a prestar atención<sup>26</sup>.

## CONCLUSIONES

El repertorio aquí mencionado, junto a las piezas de corte más popular como boleras, jotas, seguidillas, manchegas, tiranas, etc... forman el repertorio bandurrístico de la segunda mitad del s. XIX.

Hemos observado cómo durante este periodo (1860-1904) el repertorio de la bandurria va adquiriendo una nueva línea interpretativa que se dirige hacia la especialización o academicismo y que comienza a separarse inevitablemente de la música folklórica. Estas dos vertientes (académica-popular) coexisten en la actualidad y son vitales para continuar dando vida al mundo de la bandurria.

Sin duda, todo este material aquí recopilado, ayudó a cristalizar de una u otra manera la escuela mandolinística<sup>27</sup> de Félix de Santos.

Una vez analizados estos métodos, se observa una gran diferencia entre los realizados por cifra y los realizados en notación musical, mucho más elaborados.

Podemos agradecer a la *Estudiantina española Fígaro* el despertar mundial de la bandurria y también de la mandolina. Gracias a sus exitosas giras por todo el mundo hoy se pueden encontrar métodos de bandurria publicados en Buenos Aires, New York, Chicago, Cincinnati, Santiago de Chile, París, Francia, Leipzig, Libau (actual Letonia) y, cómo no, también en España (Madrid, Logroño y Barcelona).

Son varios los métodos que intentan paliar la excesiva tensión de la bandurria con un cambio de afinación. El exceso de tensión causaba constantes roturas de primas y un elevado coste de mantenimiento. Gracias a las innovaciones de los actuales lutieres y de los fabricantes de cuerdas, este problema ha desaparecido.

## AGRADECIMIENTOS:

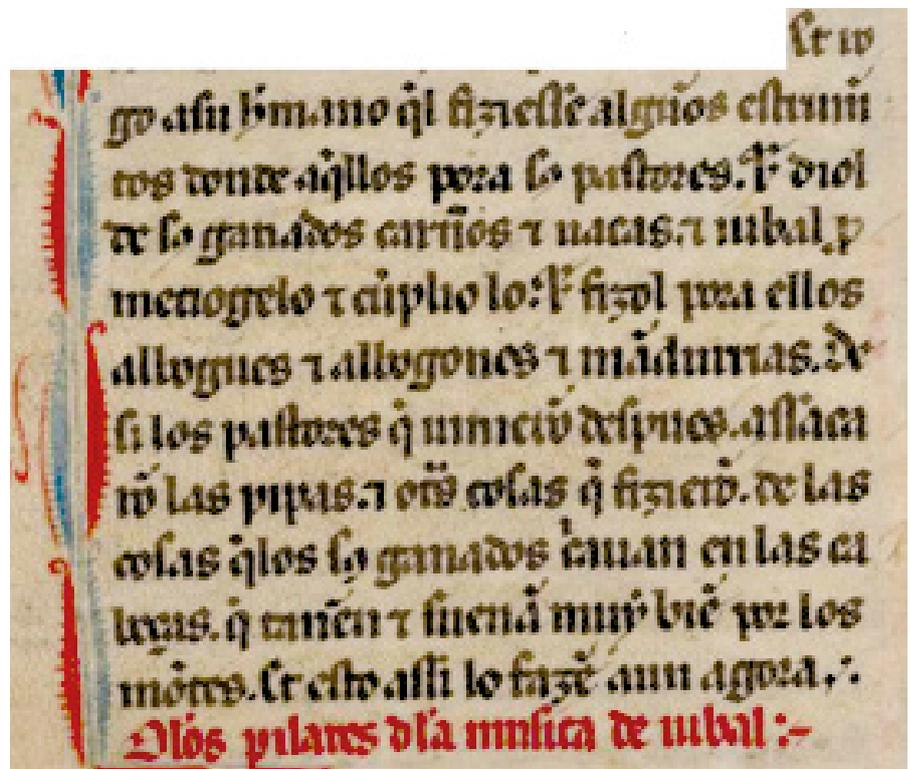
Quiero dar las gracias a mis amigos los profesores D. José Manuel Velasco y Dr. Pedro Chamorro por compartir sus archivos y conocimientos. Su colaboración ha sido de gran ayuda en la elaboración de este estudio.

<sup>26</sup> De forma similar procedió también COTTIN, Jules: *Méthode Complète Théorique et pratique de Mandoline*. Paris. Ed. Alphonse Leduc. 1912. Quien menciona la bandurria en el prefacio (página 1) y luego no vuelve a tratar de ella.

<sup>27</sup> Referido a la mandolina española o bandurria.



## PRIMERAS MENCIONES A LA BANDURRIA



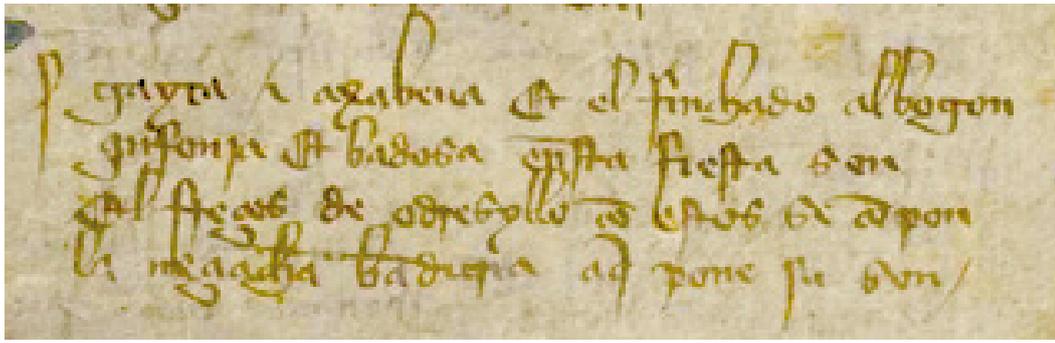
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica

Una de las maneras de estudiar la historia de los instrumentos es su presencia en la poesía. Gracias a las nuevas tecnologías y a la digitalización de documentos que están abordando las grandes bibliotecas del mundo, se puede consultar desde casa manuscritos, incunables y documentos de diversa procedencia que hace unos años eran de muy difícil acceso.

Esta pequeña reseña pretende mostrar las imágenes de las primeras menciones que se conocen de la palabra bandurria en la poesía española y su transcripción.

GENERAL ESTORIA (ca. 1275) Alfonso X “El Sabio” (1221-1284) Manuscrito con signatura MSS/816 depositado en la Biblioteca Nacional de España realizado entre 1250 y 1300. Fol 6r.

*E rogó a su hermano quel fiziesse algunos estrumentos donde aquellos pora sos pastores, e diol de sus ganados carneros e vacas, e Jubal prometiógelo e cumpliolo, e fizol pora ellos albugues e albugones e mandurrias. Desí los pastores que vinieron después assacaron las pipas e otras cosas que fizieron de las cosas que los sos ganados criavan en las cabeças, que tañen e suenan muy bien por los montes, e esto assí lo fazen aún agora. XVII De los pilares de la música de Jubal.*



Fuente: Biblioteca Digital Hispánica

LIBRO DE BUEN AMOR (ca.1330) Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (c. 1284-c. 1351).

Existe un problema con la fijación textual del *Libro de buen amor*, ya que hay tres fuentes manuscritas. El códice llamado Gayoso (G), hoy en la Real Academia Española, realizado, según Blecua, a finales del S. XIV (1389). El de la Universidad de Salamanca (S) copiado por Alfonso de Paradinas hacia 1415<sup>1</sup>. Y finalmente el que perteneció a la

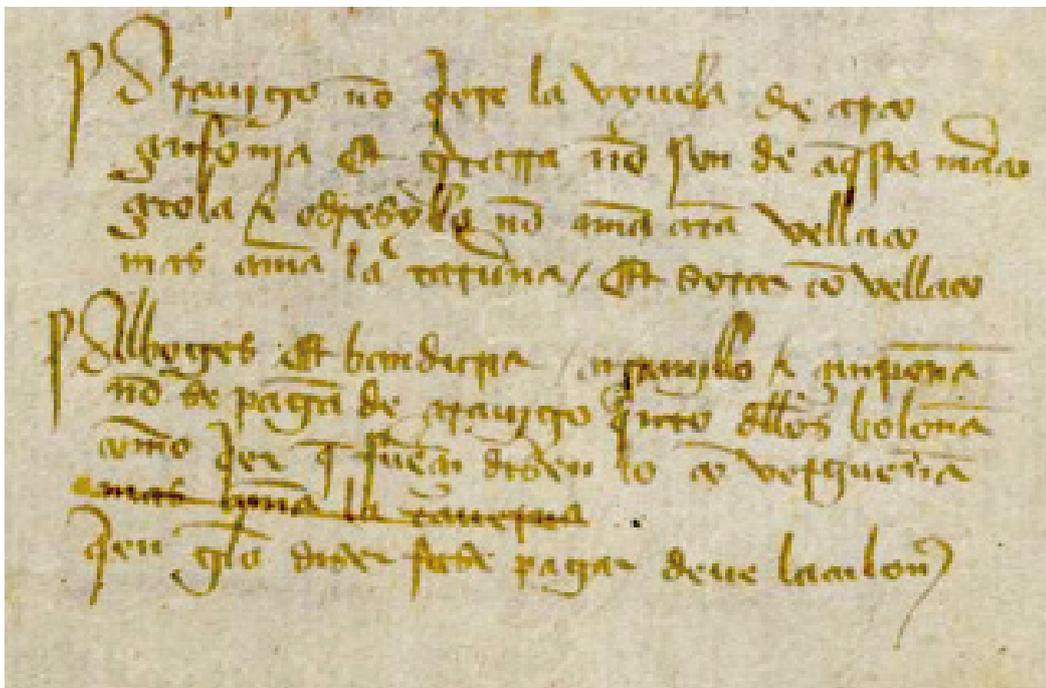
Catedral de Toledo (T), ahora depositado en la Biblioteca Nacional de España. Manuscrito con signatura Vitr/6/1. Realizado entre 1301 y 1400. De este último se reproducen los fol. 10r y fol. 30r.<sup>2</sup>

*Gayta, e axabeba et el finchado albogon  
çinфонia et badosa en esta fiesta son,  
el freçes de odrecyllo con estos se conpón,  
la neciancha banduria aquí pone su son.*

1 Una edición facsimilar del códice G puede consultarse en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/libro-de-buen-amor-edicion-facsimil-del-manuscrito-gayoso-1389-propiedad-de-la-real-academia-espanola/>, (última consulta: Enero de 2017) y en la sección documentos de esta revista. Los fragmentos que nos interesan se encuentran en los fol. 69r y fol. 82v. Una versión en línea de S puede consultarse en: <http://web.archive.org/web/20151002035502/http://gredos.usal.es/jspui/>

handle/10366/55561, (última consulta: Enero de 2017) y en la sección de documentos de esta revista. Los fragmentos en el que se menciona a la bandurria se encuentran en los fol. 73v. y fol. 91v

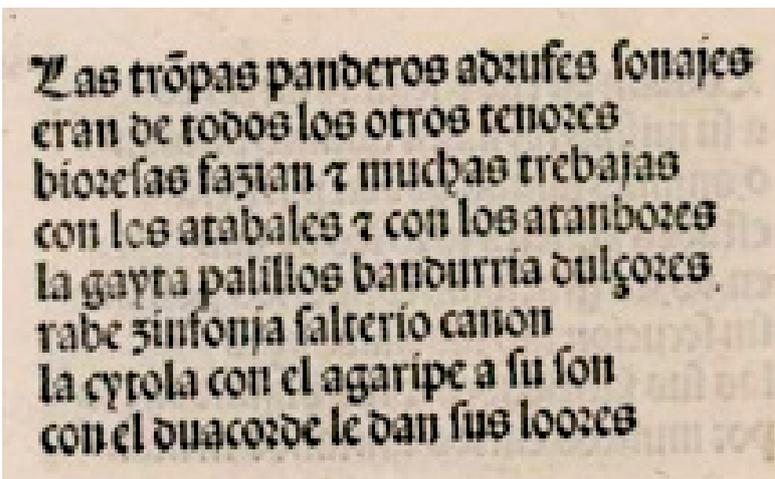
2 Para más información, recomiendo la lectura de RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita): *Libro de buen amor*, Alberto BLECUA (ed.), Madrid, Cátedra, 2008, pp. XIII-CV, p. 308 y p. 390, donde se expone la problemática textual, dudas sobre la autoría, la datación de los manuscritos, diversas lecturas, errores del copista y más información.



Fuente: Biblioteca Digital Hispánica

Arávigo non quiere la vyuela de arco, 1516  
çinфонia et guitarra non son de aqueste marco  
çitola e odrecyllo non aman atan bellaco  
mas aman la taverna, et sotar con bellaco.

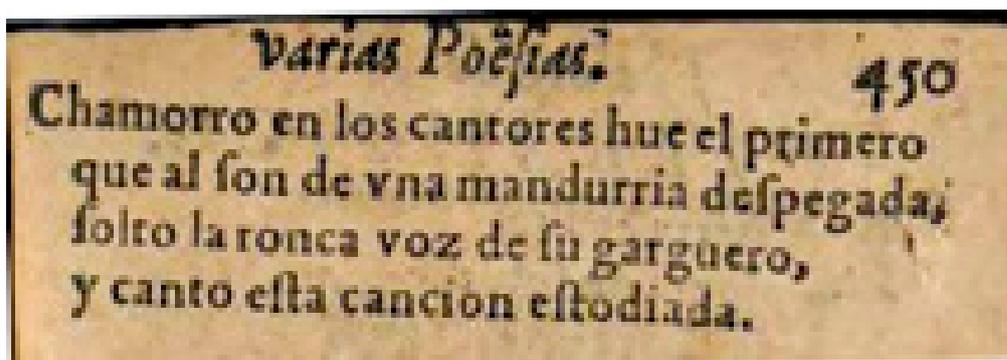
Albogues, et banduria, caramillo, e çanpoña 1517  
non se pagan de aravigo quanto d'ellos Boloña,  
como quier que fuerça dizen lo con vergüeña,  
quien gelo dezir faze, pagar deve la caloña.



Fuente: *Biblioteca Digital Hispânia*

UNA CORONACIÓN DE NUESTRA SEÑORA (ca. 1450) Fernán Ruiz de Sevilla, en Cancionero de Llavía, incunable publicado en Zaragoza por Pablo Hurus posiblemente entre 1488 y 1490. Existen dos ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España con signaturas INC/2567 e INC/2892. Se reproduce este último. Fol. 87r.

*Las trompas panderos adrufes sonajes  
eran de todos los otros tenores  
bioresas fazian et muchas trebajas  
con les atabales et con los atanbores  
la gayta palillos bandurria dulçores  
rabe zinfonia salterio canon  
la cytola con el agaripe a su son  
con el duacorde le dan sus loores*



Fuente: *Biblioteca Digital Hispânia*

TESORO DE VARIAS POESÍAS (1587), Pedro de Padilla (1544-1596)<sup>3</sup> impreso en Madrid por Querino Gerardo, editado por Blas de Robles.

Existe otra edición anterior de 1580. Fol. 450r.

*Chamorro en los cantores hue el primero  
que al son de vna mandurria despegada,  
solto la ronca voz de su garguero,  
y canto esta cancion estodiada.*

3 Erróneamente este poema ha sido atribuido a Juan de Padilla (1468-1522) "El Cartujano" siendo en realidad de Pedro de Padilla (1544-1596). Así puede verse en: ANDRÉS GONZÁLEZ COBO, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, Península, 2009, p. 63 (primera edición, Barcelona, Vox, 1995), REY MARCOS, Juan José: "Bandurria", en Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, vol. 2, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1999-2002, p. 171; y CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro: "Historia de la Bandurria. Renacimiento" en *Alzapúa*, número 13, 2007, p. 30.



Santos Hernandez  
Luthier  
MADRID Aduana 7 AÑO 1925



Detalle Método 2º D. Fortea, propiedad de su alumno Fernando.



## ÉPOCA FORTEA

### RECUERDOS Y EXPERIENCIAS DE SUS ALUMNOS Y

### SUCESORES: JOSÉ M<sup>a</sup> Y FERNANDO D. LÓPEZ DE LA OSA

“Las clases con Fortea eran muy amenas. Cuando llegábamos a su casa nos pasaba a una sala grande donde podíamos estudiar seis u ocho cómodamente. A veces nos poníamos de acuerdo y tocábamos al mismo tiempo lo que sabíamos. El Maestro entraba en la sala donde estábamos practicando y se dirigía a cada uno de nosotros para ver lo que estábamos haciendo y cómo lo hacíamos. Luego preguntaba quién tenía más prisa, o simplemente quién quería pasar a su estudio donde le atendería individualmente.

Fortea tocaba sin uñas pero a nosotros no nos lo imponía. Nos aconsejaba la media uña. Cuando a alguno de nosotros se le hacía incómodo o difícil un pasaje trataba de solucionarlo con otro “doigté”. Se preocupaba de que tuviéramos reserva de fuerza para aguantar una o varias obras hasta el final sin cansarnos. Para esto nos ponía estudios apropiados para el caso y, de vez en cuando, nos reunía a los que estábamos allí y, con él, hacíamos ejercicios de ligados, cejillas y escalas. Recuerdo ahora su frase: “yo a ese le ponía a hacer ligados”, se refería a cuando algún maleante merecía un castigo. También era frecuente oírle decir “mira que tiene bemoles”, para referirse a algo increíble o para cuando no daba crédito a la torpeza de alguno de nosotros.

Fortea gozaba de una gran memoria para recordar su extenso repertorio de estudios y obras. Tocaba sin estridencias, debido a que tocaba sin uñas y, cómo no, por su condición de romántico reflejada en toda su obra. Por aquel entonces tocábamos con cuerdas de tripa, aunque ya empezábamos a usar las de Nylon.

Cuando Fortea daba por terminadas las clases nos invitaba, a los que teníamos menos prisa, a pasar un rato más, que compartíamos con nuestro padre, que también era alumno de Fortea; nuestra madre, de la que heredamos buena parte de su intuición musical; mi hermano Fernando, por el que el Maestro sentía una gran admiración; José Luis Auger, el más aventajado. Le recuerdo estudiando a Bach, Ponce, Moreno Torroba...; Marcelino López, Luthier de guitarras e instrumentos antiguos, muy detallista y exigente consigo mismo; el Sr. Rodrigo, D. Leandro, padre de José Luis Rodrigo, catedrático del Conservatorio Superior de música de Madrid; Paulino Bernabé, después lutier; Trinidad García, de la UME; Segundo Pastor, compositor, alumno y gran amigo de Fortea; Antonio Ortega; Serafín Rivera...

Era un tiempo de tertulia, anécdotas, música (tocábamos con él)... una tacita de café para los mayores, hecho por él en una cafetera eléctrica que tenía en su mueble-bar y un caramelo “La Pajarita” para los “peques”, como él decía. Los peques eran mis hermanos Francisco, Fernando y Pilar.

Nos contaba Fortea que habiendo sido invitados Tárrega y él, a casa de un amigo, al entrar en el recibidor, en los saludos, Tárrega se acercó a dar un efusivo “buenas noches” a su propia imagen reflejada en el gran espejo de la estancia.

Recuerdo en aquellas reuniones a sus alumnos y amigos: al Sr. Castillo, médico famoso por su célebre perborato dental; al Sr. Corral, padre de Emilia Corral, viuda de Andrés Segovia; al Sr.



*Fortea y alumnos en los años 50. José María y Fernando marcados en rojo*

Romea, actor de cine; al Sr. Samper, “el comandante”, que tenía una guitarra traída de Méjico idéntica a la mía, (una González, de Madrid), incluido el mosaico de la roseta adornado con triángulos de nácar, y que él llamaba “la Macharnuda” porque, decía, había sido fabricada por un luthier llamado Macharno. Hace no mucho tiempo me enteré de que esa guitarra era, también de González, que había viajado a Méjico y después a Madrid.

Recuerdo, también, al Sr. Regidor, muy relacionado con Narciso Yepes en sus comienzos y que, al morir Fortea, nos recomendó a Quintín Esquembre para continuar nuestros estudios.

Esquembre quiso rehacer su afamado “Trío Esquembre” con sus alumnos: Antonio Albanés y los hermanos José M<sup>a</sup> y Fernando D. López de la Osa.

Más tarde, la hija de Regidor colabora con Biblioteca Fortea en la edición de las partituras de música, haciendo las autografías (la música en papel especial que se llevaba a la imprenta para confeccionar las planchas).

Un día conocimos a María Luisa Anido, que fue a visitar a Fortea, como otros tantos artistas de renombre que quisieron conocer a la gran figura guitarrística del momento. Nos dejó, sin saberlo ella, su recuerdo en un sencillo ejercicio que hizo antes de empezar a tocar.

La casa de Fortea, en la Calle de la Cruz nº 27, era

muy grande. Había dos salones asignados: uno como estudio, en el que esperábamos nuestro turno para dar la clase, y el otro, donde tenía las “guitarras buenas”, lo tenía reservado para los “conciertos” que organizaba los domingos, haciéndonos participar a todos los alumnos tocando para nuestros familiares y amigos a los que Fortea invitaba para hacernos pasar el “trago” de tocar en público y así ir acostumbrándonos a controlar los nervios. Allí podíamos juntarnos unos veinte sentados y, “cuando la velada lo merecía”, algunos más de pie. De vez en cuando pasaba “la lámpara”: un porrón con algún refresco que él llamaba así por aquello de que, al ir pasándolo de uno a otro por encima de nuestras cabezas, siempre estaba cerca del techo.

Alirio Díaz y Rodrigo Riera, también participaban en esas audiciones, deleitándonos con la música que traían de allá. Alirio me dio a conocer algunas obras de Antonio Lauro, Vicente Sojo, Agustín Barrios... que me enseñaba, sin partitura, tocando uno enfrente del otro.

Al final tocaba, Fortea, como obsequio y en agradecimiento a nuestro sufrido público.

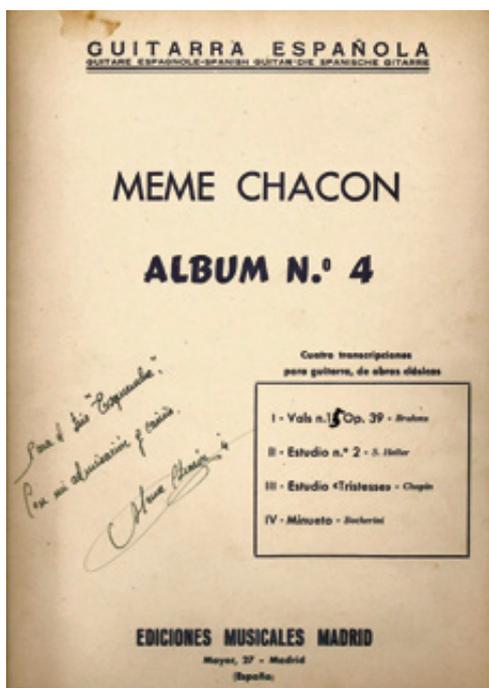
También dimos con el Maestro algunos recitales en público y, para Radio Nacional, hicimos unos programas que se emitían para América.

Recuerdo los conciertos de los domingos por la mañana, en el Cine Monumental, a los que nos llevaba, a veces, a algunos alumnos.

Fortea era un infatigable trabajador y también un empedernido fumador, de ahí que nos haya dejado dos



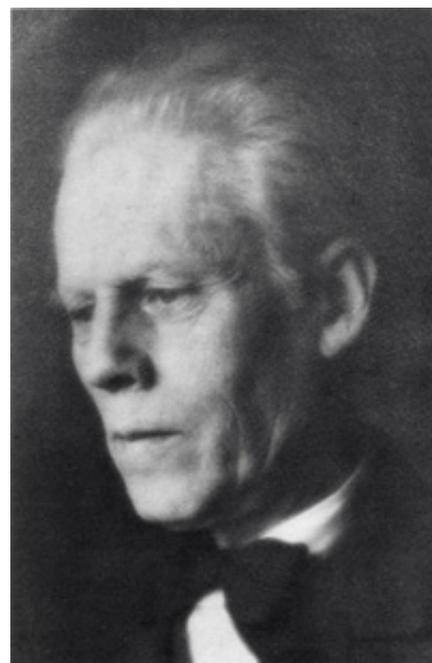
*José Mª López de la Osa Martínez, nuestro padre, alumno de Fortea*



*Álbum dedicado por Memé Chacon*

valiosos ejercicios para la mano izquierda sola que él llamaba “El Pitillo”, (mientras se mantenía el cigarro con la mano derecha se practicaban los ligados).

En los últimos tiempos que Fortea estuvo entre nosotros se intensificó nuestra amistad. Unas veces, cuando hacía buen tiempo, me invitaba a compartir con sus amigos un rato de tertulia en la terraza de la cafetería Malena, en la Plaza de Santa Ana. En otras y frecuentes ocasiones salíamos a pasear con mis padres y hermanos. Él, como siempre: traje oscuro, camisa blanca, chalina y enfundado en su capa española. Nos hablaba de música, de músicos y de sus obras... se hablaba de cualquier cosa. También, la conversación se centraba en instruirnos sobre la actividad de la Biblioteca: cómo atender los pedidos de música, el trato con los clientes, los pasos que había que seguir para editar la música etc., ya que su intención era que nosotros fuéramos los sucesores y continuadores de su obra.



*Fortea en nuestra época*

Yo le ayudaba a impartir las clases, sobre todo las particulares fuera de la casa. A veces comíamos con él, en fin, pasábamos mucho tiempo con el Maestro y en un ambiente muy familiar. En una ocasión me invitó a pasar unos días en su casa de la calle Alloza, en Castellón.

Cuando Fortea iba a ver a la familia, solía escribir para saber de nosotros, de cómo marchaba la Biblioteca y, también, alguna vez, para llamarnos al orden por no escribirle más a menudo.

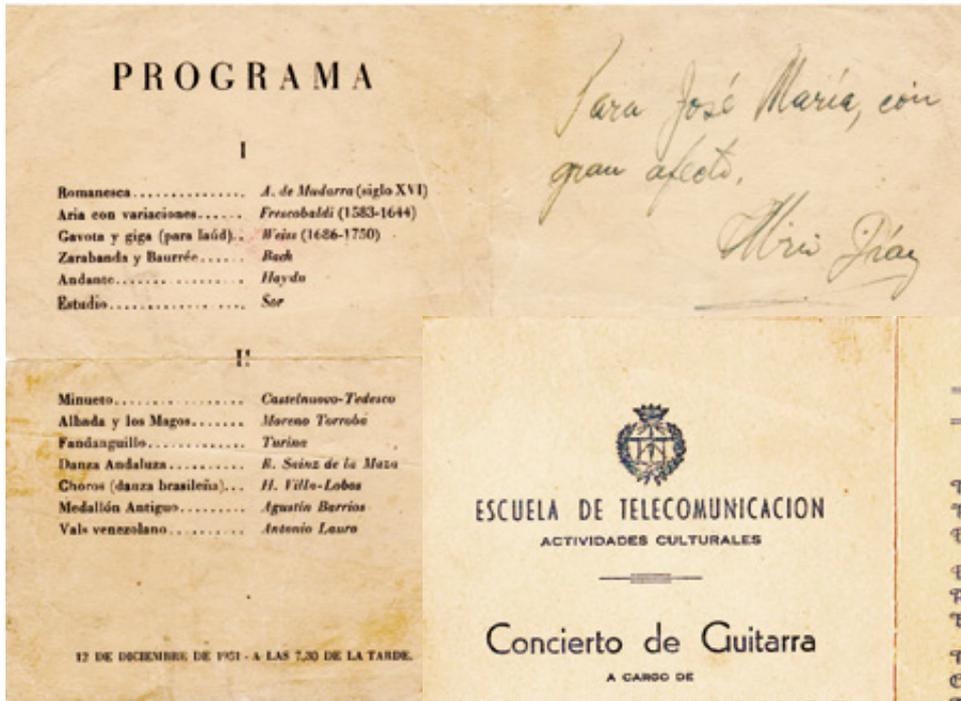
Un día me dio algunas obras para estudiarlas en las vacaciones de Navidad, prometiéndome una de sus guitarras, si las tenía aprendidas. ¿Se le olvidó la promesa? Yo no me atreví a recordárselo y, ni mucho menos, a reclamársela, pero esa guitarra, que tantas veces me dejó el maestro para tocar con ella, tuve ocasión de recuperarla dado el conocimiento que tenían de esta historia su sobrino Daniel y su esposa.

Los últimos días de Fortea en Madrid los pasó postrado en su cama debido a una hemiplejía, insuficiencia circulatoria aguda, quedando casi totalmente paralizado. Digo casi, porque en los largos ratos que pasaba acompañándole, el Maestro, que no podía hablar, me tocaba las yemas de los dedos de la mano izquierda, asintiendo con un débil gesto como queriendo decir que siguiera estudiando o que se daba cuenta de que estudiaba o simplemente que me reconocía... Un día una ambulancia se lo llevó a su casa de Castellón.

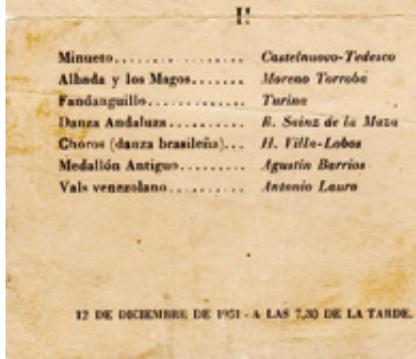
Con este breve relato he querido dejar constancia de la humanidad de Fortea, la manera de tratar a sus alumnos, con ese particular y eficaz sentido pedagógico, y la cordialidad con los que le rodeaban.

Han transcurrido sesenta años desde que Fortea nos dejó. Durante este tiempo hemos seguido dedicándonos a continuar su Escuela de Guitarra y a mejorar y completar la edición de toda su obra, que ha seguido distribuyéndose a nivel internacional a numerosas casas de música. Por

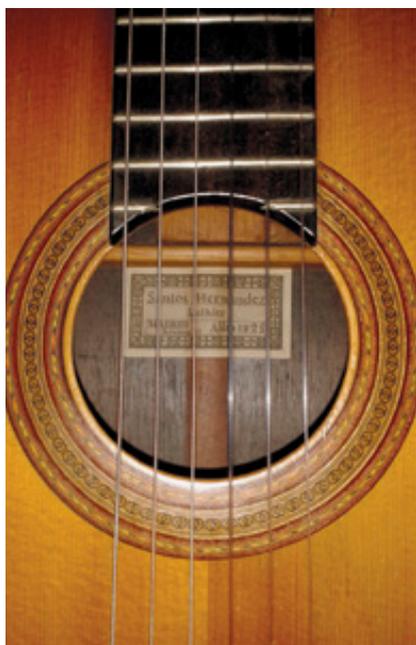
motivos que no considero oportuno exponer aquí, la música del Maestro ha ido disipándose... ha ido apianando hasta que prácticamente ha dejado de sonar, perdiéndose así buena parte de la técnica y el encanto que contiene su inspirada obra”.



Programa de Alirio Díaz dedicado



Programa Trío Esquembre



Detalle guitarra Santos Hernández 1925.

### Las guitarras de Fortea:

- 1777 Juan Pajés
- 1865 Antonio Torres
- 1867 “
- 1869 “
- 1883 “
- 1888 Mateo Hernán
- 1904 E. García
- 1909 Manuel Ramírez
- 1925 Santos Hernández
- 1932 Domingo Esteso
- 1936 “

## INSTRUCCIONES PARA LUTHIERS DESDE LA MITOLOGÍA GRIEGA.

### LA LIRA DESDE EL MITO HASTA SU RECONSTRUCCIÓN MODERNA 25 SIGLOS DESPUÉS



#### Resumen

*El Himno homérico dedicado al dios griego Hermes, ofrece una explicación mítica sobre el origen de la lira, instrumento de cuerda que se tañe con plectro, así como unas instrucciones precisas para su fabricación. Este texto, que tiene 25 siglos de antigüedad, ha servido, junto con las representaciones iconográficas, para reconstruir la lira de la Grecia antigua y recuperar su encantador sonido.*

#### Introducción

El origen de la música como sonido, o conjunto de sonidos, producidos por el hombre con una determinada función, se pierde en el origen de los tiempos al igual que se difuminan cuáles fueron los primeros instrumentos que se utilizaron y cuál era su modo de construcción.

No obstante, se puede reelaborar ese conocimiento y, a veces, los instrumentos y modos musicales de forma fidedigna a partir de tres aspectos: los restos arqueológicos de instrumentos musicales, conservados desde las civilizaciones más antiguas; las representaciones icónicas de los mismos y los textos de la antigüedad. Este es el caso de uno de los instrumentos más emblemáticos de nuestra cultura occidental: la lira griega, un instrumento cordófono tañido con plectro.

La lira es el instrumento más conocido y más utilizado en el mundo antiguo. Podemos encontrar representaciones en la iconografía y los restos arqueológicos de las civilizaciones mesopotámicas, Egipto, las culturas minoicas y micénicas y, especialmente, Grecia y Roma. En la Grecia antigua, la lira (en sus distintos modelos) fue instrumento hegemónico. Inventada, según el mito, por el dios Hermes y estrechamente ligada con el



*Figura 1. Libación de Apolo. Siglo V a.C. Cerámica ática de fondo blanco. Museo Arqueológico de Delfos*

culto de Apolo, era el principal instrumento en la enseñanza musical de los jóvenes.

Su ideación y los pasos esenciales de su construcción, atribuidos a la acción del dios Hermes, se han recogido en los relatos míticos. Su aspecto nos llega en las producciones artísticas de la Grecia arcaica y clásica (cerámicas, relieves y esculturas) e incluso en obras ya romanas, como

las pinturas de las villas pompeyanas. También se cuenta con algunos restos arqueológicos de instrumentos de la época como la llamada Lira Elgin que se conserva en el British Museum de Londres (Fig. 2).



Figura 2. Lira Elgin (restaurada). Siglo V-IV a.C. British Museum. Londres. © The Trustees of the British Museum

## Hermes el luthier mítico

Los contenidos míticos, transmitidos primero de modo oral y luego recogidos en forma literaria, impregnan la cultura griega antigua así como la romana, notablemente influenciada por Grecia. Tanto en las artes plásticas (escultura, pintura...) como en literatura (poesía, teatro...) es claro que el mito es motor y vehículo de la expresión artística y que su influencia se ha mantenido en la cultura occidental a través de sus distintas épocas. Pero también la música y la creación de los instrumentos capaces de generarla, en tanto que elementos de cultura, participan de este tipo de relato.

La referencia a la construcción de la lira aparece en una de las primeras fuentes míticas griegas: los *Himnos homéricos*, de finales del siglo VI a.C., o principios del siglo V a.C., que fueron atribuidos inicialmente a Homero pero, en la actualidad, se consideran posteriores dados los recursos retóricos y la métrica de los poemas. Cada uno de estos himnos está dedicado a una divinidad diferente del Olimpo y narran su nacimiento y genealogía, las gestas más destacadas, sus amores, su carácter y su poder.

El *Himno a Hermes*<sup>1</sup> es el más largo de los contenidos en la obra, 580 versos. El relato comienza con una invitación del poeta a la Musa para que cante los hechos del dios Hermes. Se

1 HOMERO. "Himno homérico IV, a Hermes" 25 y ss. *Himnos homéricos*. Traducción José B. Torres. Madrid, Cátedra, 2005.

canta su nombre, genealogía y carácter, y le siguen los hechos iniciales de su vida. El dios Hermes se revela inmediatamente como músico y *luthier*, ideando, a partir de una tortuga, la primera lira (también llamada cítara en el poema). Después se trocará en ladrón y finalmente en comerciante.

El himno nos cuenta lo siguiente: Hermes, conocido por los romanos como Mercurio, es uno de los dioses del Olimpo griego. Hijo de Zeus y de la ninfa Maya, es el dios heraldo de los dioses y, además, el dios de la elocuencia y el protector de los viajeros, de los pastores, de los ladrones y de los mentirosos, es el dios que conduce las almas de los difuntos a los Infiernos y también el dios de los comerciantes a quienes protege inspirándoles la habilidad para negociar con los bienes. Se le representa como un joven imberbe tocado con un petaso<sup>2</sup> alado, calzado con sandalias aladas y llevando en la mano el caduceo, vara mágica con dos serpientes enroscadas con las que puede abrir y cerrar los ojos de los mortales.

Tiene un ingenio extremado y sutil y es un dios inventor. Entre otras cosas se le atribuye, especialmente, el haber inventado la lira, que será luego el gran atributo de Apolo, e incluso se convertirá en un emblema musical que ha llegado hasta nuestros días. Ahora bien, según se desprende del relato mítico, Hermes no construyó la lira solo para su propio placer sino con el fin de aprovechar el encanto de ese instrumento musical, negociando con él en pos de obtener determinados beneficios.

El niño Hermes era un prodigio, según narra el mito. Nacido con la aurora, al mediodía tocaba la lira (que él mismo había construido) y por la tarde robaba las vacas de Apolo, su divino y olímpico hermano. Al día siguiente, consciente de lo valioso y deseable que era el instrumento musical que había inventado, lo utilizó en su propio provecho.

Lo primero que hizo Hermes después de nacer fue saltar de la cuna para ir en busca de las vacas de Apolo, en su mente ya estaba la idea de apropiarse de ellas, pero al salir se encontró con una bonita tortuga que comía flores mientras caminaba confiada y rápidamente diseñó un plan. Mientras el taimado niño le dice a la tortuga lo bella que es y lo peligroso que es estar fuera, la coge en sus manos diciéndole "te llevaré a casa: de algo me servirás y no dejaré de honrarte (pero tú a mí primero me harás un favor)"...

Una vez dentro Hermes procedió a convertir la tortuga en un instrumento musical y el Himno homérico describe el proceso de construcción de un modo bastante detallado. Hermes cortó la tortuga con un cuchillo de hierro y vació de carne el caparazón. Luego clavó unos tallos de junco

2 El petaso era un sombrero de ala circular y copa plana y redondeada usado por los viajeros.

de un lado a otro del dorso de la tortuga y sobre el armazón extendió, con gran maña, una tensa piel de vaca. A continuación insertó dos brazos de madera a los lados y les ajustó un puente. Estiró siete tripas de oveja y las ató al puente. Concluida esta tortuga musical, tomó un plectro y empezó a probar el instrumento cuerda a cuerda. Al toque de su mano, resonó con fuerza y dulzura y el dios compuso hermosos e improvisados cantos.

Encantado con lo que había hecho, Hermes guardó la lira en su cuna y salió en busca de las vacas de su hermano Apolo, ocultando sus huellas con triquiñuelas, las robó, sacrificó un par de ellas, escondió las demás y, cansado pero satisfecho, se volvió a casa a dormir en su cuna y, bajo la axila, tapada con el pañal, colocó su lira. Pero al día siguiente Apolo descubre quién es el ladronzuelo y va a exigir que se las devuelva: El niño niega haberlas robado incluso ante su padre Zeus a quien le divierte la situación aunque finalmente ordena a Hermes que devuelva las vacas. El pequeño dios lleva a Apolo al lugar donde las tiene escondidas y, de repente, toma la lira y empieza a tocarla, Apolo subyugado con su sonido la desea inmediatamente y se la pide a cambio de las vacas a lo que Hermes accede encantado. Realmente la tortuguita sirvió para mucho.

Así parece ser que tuvo lugar el primer negocio entre un constructor de instrumentos musicales y su "cliente" y pronto tuvo lugar el segundo porque Hermes inventó a continuación la siringa y también se la cedió a Apolo. Desde ese momento ambos hermanos sellaron su amor y amistad para siempre. Apolo le regaló el caduceo, que será el principal atributo de Hermes, y la capacidad de la adivinación, aunque a un nivel menor que la que él mismo ejercía.

Esta versión del mito sobre la invención de la lira que aparece en los *Himnos homéricos* se recoge, casi sin cambios, en obras posteriores como, por ejemplo, la *Biblioteca* de Apolodoro (III, 10, 111-115)<sup>3</sup>, del siglo I-II d.C., que presenta un relato abreviado del episodio, con alguna variación. Aquí el mitógrafo sitúa en primer lugar el robo de las vacas, Hermes sacrificará a dos de ellas y empleará las tripas de esas mismas vacas para elaborar las cuerdas del instrumento. De modo similar se relata el invento en la pieza satírica el *Dialogo de los Dioses*, en *Obras* (4, 11, 7) de Luciano de Samósata, siglo II d.C., donde Apolo conversa con Hefesto y le cuenta la aventura de la lira, la novedad aquí

3 La Biblioteca Mitológica de Apolodoro es un texto épico narrativo en prosa que se considera un compendio de la mitología griega desde sus orígenes hasta la muerte de Ulises. La obra está incompleta, consta de tres libros y un epítome. Durante mucho tiempo se atribuyó su autoría a Apolodoro de Atenas (gramático del siglo II a.C.), aunque posteriores investigaciones indicaron que es una recopilación de relatos míticos hecha por un escritor anónimo en el siglo I o II d.C., a este autor anónimo se le llama el Pseudo-Apolodoro.

es que se indica que Hermes le ajustó clavijas a la barra que une los brazos y construyó un puente inferior.

No ocurre así con la siringa sobre la que encontramos otra versión muy dispar en *Las Metamorfosis* de Ovidio (Libro I, 688 - 711). Pan, hijo de Hermes, mitad hombre, mitad macho cabrío, es un dios menor que protege a los pastores y los rebaños. Un día Pan, persigue a Siringa, una bella ninfa que aterrorizada se esconde en la maleza de las orillas del río Ladón. Para protegerla Ladón la convierte en juncos de cañamo. Pan la busca sin éxito, tan solo escucha el agradable sonido que el viento produce en los juncos, así que corta unos cuantos, los une con cera y soplando reproduce el sonido. Así surgió, según Ovidio, la siringa o flauta de Pan.

El instrumento que inventa y fabrica Hermes es, concretamente, una lira de siete cuerdas, conocida como *Chelys* (tortuga), aunque a lo largo del Himno el instrumento es llamado con nombres distintos, Lira, Cítara o Bárbitos, correspondientes a otras variantes de esta familia de cordófonos. De la lira de tortuga han llegado hasta nosotros algunos fragmentos de caparazones y tan solo se conserva un ejemplar bastante completo, la antes mencionada "Lira Elgin", albergado en el British Museum de Londres y que debe su nombre al diplomático británico que la encontró (Fig. 2). De ella el caparazón, la barra y los brazos son originales, pero no se conservaron las cuerdas, las clavijas, ni la piel que cubría la caja acústica.

Los *Himnos homéricos* se consideran una obra de la época arcaica, no obstante, los hechos míticos que narran, el nacimiento de los dioses y sus hazañas, corresponden a la noche de los tiempos. Los poetas de la Grecia arcaica tales como Homero o Hesíodo convirtieron los relatos de tradición oral existentes, naturalmente desordenados y de carácter local, en un discurso estructurado, notablemente unificado y transmisible. Es por esto entendible el que haya representaciones de la lira que son anteriores a la escritura del mito.

### Los instrumentos de la familia de la lira

En el *Himno a Hermes* se utilizan indistintamente los nombres lira y cítara (kithara) para referirse al instrumento inventado por Hermes. El término *lira* (*lura* en griego) designa, tanto un instrumento concreto, el que describe el texto homérico, como una familia de instrumentos, con diferentes características, que se utilizaban en la Grecia antigua.

A la familia de la lira pertenecían los instrumentos siguientes: La lira tipo *Chelys* (tortuga), modelo construido según la descripción de Homero. Con esta lira aprendían música los niños. La lira tipo *Bárbiton*, cuenta también con un caparazón de tortuga como caja de resonancia pero tiene los

brazos más largos y curvados. Las cuerdas son de mayor longitud y tendría una afinación más grave. La *Cítara* (*kithara*) era un tipo de lira con caja de resonancia de madera con forma cuadrada. Era el tipo de instrumento más desarrollado y lo utilizaban los músicos profesionales. El *Forminx* (*phorminx*) era un tipo de lira de madera, similar a la cítara pero de menor tamaño y con la caja redondeada<sup>4</sup>. Otra variante es la lira tipo *Kylix*, o lira de Pan. En esta lira los brazos están formados por dos cuernos de animal. También tiene un caparazón de tortuga como caja de resonancia<sup>5</sup>.

La lira se tañe con un plectro y, como nos dice Mary Angela Wardle en su tesis doctoral: “El plectro (*pecten*) estaría construido con un material duro, maderas duras, marfil, hueso o metal (...) Los constructores de plectros recibían un nombre específico: “*plectropoeas*”<sup>6</sup>. Se han encontrado en las ruinas de Esparta restos de liras y unos objetos de marfil o de hueso que podrían ser plectros<sup>7</sup>.

## Iconografía

La iconografía nos permite completar la información que nos ofrecen los relatos épicos. Las representaciones que han llegado hasta nosotros desde la Grecia antigua están en la cerámica, ya que la pintura se ha perdido. Para la representación pictórica tan solo contamos con las pinturas romanas de Herculano y Pompeya, muchas de ellas copias de las obras de insignes pintores griegos.

En la cerámica griega encontramos una importante riqueza de representaciones de escenas en las que aparecen instrumentos musicales y especialmente liras aportando información sobre su forma, el modo de tañerla y su función. También contamos con esculturas en las que aparecen representaciones del instrumento.

Por ejemplo, en este ánfora de figuras rojas, del pintor Pictosenus del siglo V a.C., podemos ver al maestro y al discípulo tocando la lira *Chelys* en una clase de música. En el centro de la escena aparece una lira del tipo *Forminx* (Fig. 3).

La lira tipo *Bárbiton* es más propia de los poetas y muy ligada al culto de Dionisos, es común verla tocada por Safo como en esta representación de Alceo y Safo sujetando cada uno una lira de este tipo (Fig. 4).

En esta otra pieza de cerámica ática de fondo

4 SADIE, Stanley (ed.): “Lyra (i)”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 2ª edición, 2001.

5 <http://es.luthieros.com/product/la-autentica-lira-de-pan-tipo-kylix-lira-griega-antigua-9-cuerdas-alta-calidad-de-instrumentos-musicales-artesanales>. (Última consulta el 15/01/2017 a las 12:12)

6 WARDLE, Mary Angela. *Musical Instruments in the Roman World*. Tesis Doctoral, Faculty of Arts, University of London, Institute of Archaeology, 1981. p. 275.

7 SADIE, op. cit.

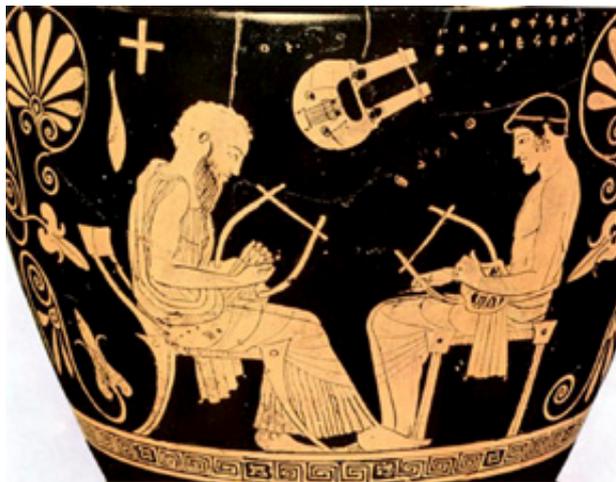


Figura 3. Ánfora de figuras rojas. Siglo V a.C. Staatliches Museum, Kunstsammlungen. Dresde.



Figura 4. Alceo y Safo con liras tipo Bárbiton.



Figura 5. Musas en el monte Helikon (detalle). Staatliche Antikensammlungen, Múnich.



Figura 6. Apolo Citharedo, siglo IV a.C. Museos Capitolinos. Roma.

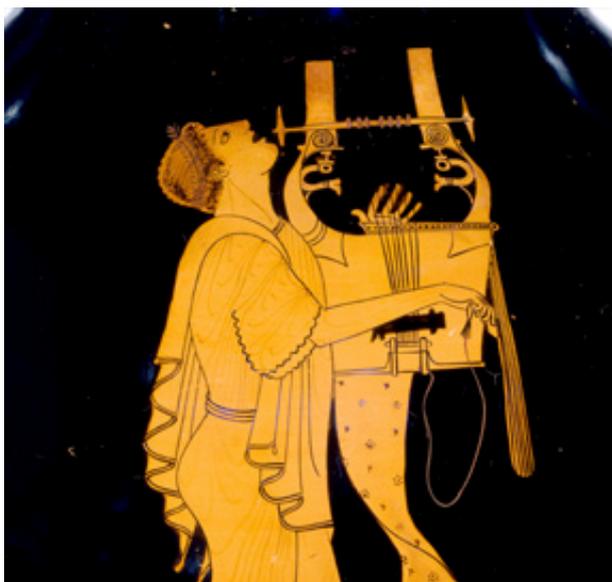


Figura 7. Joven tocando una Cítara. Siglo V a.C. The Metropolitan Museum, Nueva York.  
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/254896>

blanco del siglo V a.C., vemos a una musa tocando una lira tipo *Forminx* (Fig. 5).

En la escultura de Apolo Citharedo vemos el detalle del plectro con el que Apolo toca la lira tipo Cítara. Un extremo del plectro es puntiagudo y el otro redondeado terminando en una especie de botón. El músico sujeta el plectro de forma similar a como lo sujetan los actuales laudistas árabes. Se trata de una copia romana de un original griego atribuido a Escopas, del siglo IV a.C. (Fig. 6).

En esta cerámica ática de figuras rojas, del siglo V a.C., aparece un joven cantando y tocando una cítara. También se puede apreciar cómo sujeta el plectro, que siempre aparece atado al instrumento con un cordel (Fig. 7).

### La reconstrucción de la lira

La lira de la antigua Grecia ha despertado el interés de distintos investigadores y ha habido varios proyectos para su reconstrucción. Vamos a centrarnos en dos de los proyectos más importantes de recuperación de la lira de la Grecia Antigua.

Uno de estos proyectos fue llevado a cabo por Annie Bélis<sup>8</sup> en colaboración con Jean-Claude Condi (Fig. 8). En 1990 Annie Bélis forma el *Ensemble Kérylos*, grupo dedicado a interpretar la música vocal e instrumental de la Antigua Grecia y Roma interpretando las partituras que se conservan de aquel periodo. Los instrumentos que utilizan son reconstrucciones hechas, siguiendo estrictamente las referencias arqueológicas, por los *luthiers* Jean-Claude Condi y Carlos González<sup>9</sup>.



Figura 8. Lira de siete cuerdas. (Siglo V a.C.) Construida por Jean-Claude Condi bajo la dirección científica de Annie Bélis. Fotografía: Patrick Gaillardin / Look at Sciences

8 BÉLIS, Annie, "Reconstruction d'une lyre antique", *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2, 1989. <https://ethnomusicologie.revues.org/2342#ftn14> (Última consulta el 15/01/2017 a las 19:43)

9 Ensemble Kérylos. <http://www.kerylos.fr/> (Última consulta el 15/01/2017 a las 21:28)

El siguiente proyecto de reconstrucción se debe a los miembros del taller *Luthieros, Music Instruments*, formado en Macedonia por Anastasio Koumartzis y su familia<sup>10</sup>. En 2014 publicaron el resultado de su proyecto de reconstrucción de la lira antigua<sup>11</sup>. Para ello se propusieron emplear los mismos materiales de que disponían los griegos de aquella época, pero las herramientas y tecnologías actuales.

El primer paso de su trabajo fue crear un dibujo (Fig. 9) hecho a partir de la descripción en el texto homérico y de las representaciones iconográficas que se conservan en la cerámica griega. Según este dibujo se diseñó un modelo digital en 3D del instrumento. Para esto utilizaron un escáner 3D (Fig. 10) para crear simulaciones de cada parte y componer el objeto 3D de la forma más realista posible (Figs. 11 y 12).

Para la reconstrucción de la lira de Hermes se tuvieron en cuenta las nueve partes que la componen. 1- La caja de resonancia, hecha con el caparazón de tortuga. Eligieron un caparazón de la tortuga *testudo marginata* por ser la más común en la zona del Egeo. Esta caja de resonancia se cierra con una membrana tensa de cuero en su parte inferior. 2- Los brazos de madera curvada. 3- El travesaño o yugo también de madera, que conecta los dos brazos. 4- Las clavijas de afinación a las que se sujetan las cuerdas. Las liras más antiguas usaban una cinta de cuero a la que se sujetaban las cuerdas y se tensaban enrollando la cinta de cuero alrededor del travesaño. Este sistema se sustituyó por las clavijas de madera. 5- Siete cuerdas de tripa de oveja. 6- El puente, hecho de madera. 7- El cordal, hecho de una pequeña pieza de metal para sujetar las cuerdas en la base de la caja de resonancia. 8- La correa para la mano, que consiste en una tira de cuero que sirve para sujetar el instrumento con la muñeca izquierda. 9- El plectro, alargado y plano, hecho de hueso.

El siguiente paso fue emprender la construcción del instrumento en el taller (Figs. 13 y 14), para más tarde hacer estudios acústicos de su respuesta sonora. Actualmente la compañía *Luthieros* construye y comercializa liras de distintos tipos y alta calidad, aunque el caparazón se ha sustituido por una simulación de madera<sup>12</sup>. En resumen, 25 siglos después, se ha utilizado la tecnología digital para lograr la mayor fidelidad posible a nivel formal y visual porque, a pesar de que se tengan las instrucciones de fabricación y la iconografía suficiente, el momento social y la naturaleza han

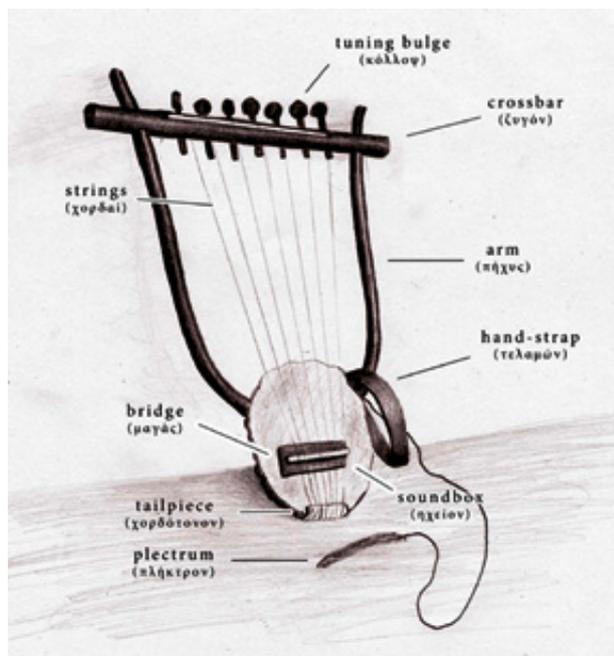


Figura 9. Bosquejo inicial de la lira.

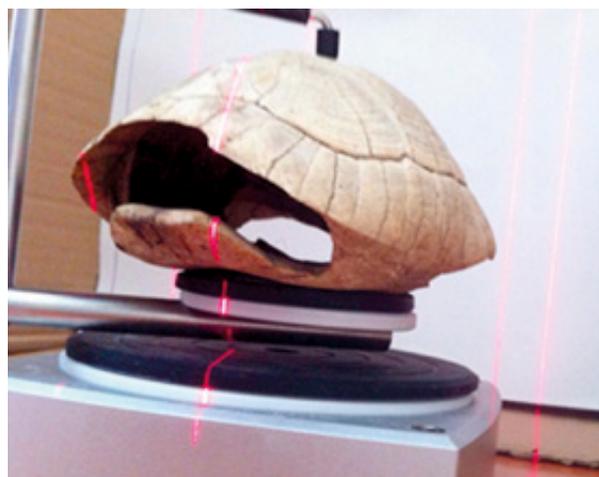


Figura 10. Usando el escáner 3D sobre el caparazón de tortuga



Figura 11. Vista trasera del modelo digital 3D.

10 Figuras de la 9 a la 15 cedidas por cortesía de Luthieros. <http://es.luthieros.com>

11 Koumartzis, A., et. al. "A New Music Instrument from Ancient Times: Modern Reconstruction of the Greek Lyre of Hermes using 3D Laser Scanning, Advanced Computer Aided Design and Audio Analysis" *Journal of New Music Research*, Vol. 44, Iss. 4, 2015, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09298215.2015.1106563> (Última consulta el 15/01/2017 a las 13:33)

12 Los distintos modelos se pueden consultar en su página web en español: <http://es.luthieros.com>.



Figura 12. Vista frontal del modelo digital 3D.



Figura 13. Construcción de la lira en el taller de Luthieros.

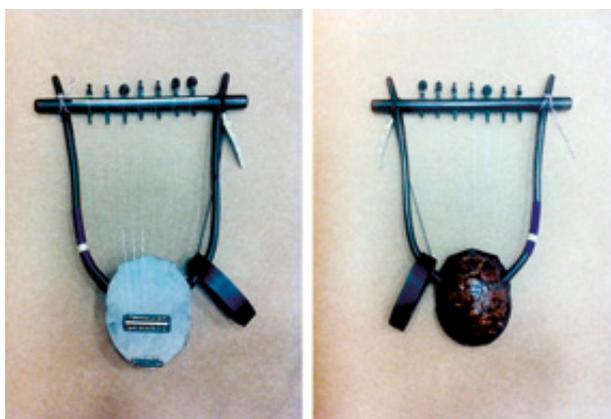


Figura 14. Vistas frontal y trasera de la lira tipo Chelys terminada.

cambiado y la tortuga es una especie protegida por lo que este instrumento no puede construirse como en la antigüedad. Es necesario buscar soluciones alternativas para la construcción de la lira, tratando de conservar al máximo su esencia. En esto radica el interés del trabajo del taller de Luthieros.

### La técnica para tañer la lira

Para tañer la lira, el intérprete apoya el instrumento verticalmente sobre la pierna izquierda y la sujeta con la muñeca izquierda por medio de la cinta atada alrededor de uno de los brazos de la lira. Con la mano derecha el intérprete desliza el plectro sobre las cuerdas mientras que con la mano izquierda puede pulsarlas para hacer un acompañamiento. También puede utilizar la mano izquierda para producir armónicos ampliando así el rango de notas del instrumento (Fig. 15).



Figura 15. Michael Levy tocando la lira.

Una técnica muy interesante, que podríamos llamar “bloqueo”, es la que se puede emplear para tocar distintos acordes deslizando el plectro sobre las cuerdas. El uso del plectro no permitiría tocar cuerdas alternas para hacer cambios de acordes. Para conseguirlo, el intérprete utiliza los dedos de la mano izquierda para tapan las cuerdas que no deben sonar en el acorde y así poder deslizar el plectro por todas las cuerdas. Solo sonarán las que no están apagadas con la mano izquierda. Esta técnica resulta muy útil cuando se usa la lira para acompañar el canto.

Los modelos más elaborados de liras como la cítara eran los empleados por músicos profesionales y tenían, además, otra posibilidad expresiva, la de hacer vibrato o incluso glissando por medio de unos discos y palancas con las que se podía modificar la tensión de las cuerdas y su afinación. Es la misma idea que podemos encontrar en las guitarras eléctricas con la palanca de vibrato<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Podemos apreciar las posibilidades expresivas de la lira tipo Cítara en el video de Peter Pringle, también incluido en

## A modo de conclusión

Es muy difícil buscar, a través de los tiempos, el origen de los instrumentos musicales de un modo científico. Por un lado, los restos materiales se degradan y se pierden con el paso del tiempo. Cuando los hay, son escasos y suelen estar muy deteriorados e incompletos. Para poder conocer aspectos del pasado remoto tenemos que recurrir a las fuentes escritas si existen, a las fuentes iconográficas o a las sociedades que pueden subsistir en la actualidad y que sean similares a las que había entonces, así, por ejemplo, podemos encontrar en algunas culturas africanas, instrumentos muy similares a la lira, como el *kissar* de Sudán o la *dita*, de la cultura Konso de Etiopía, un instrumento del tipo de la lira, construido con un caparazón de tortuga<sup>14</sup>.

En la cultura occidental, los testimonios escritos más antiguos son relatos míticos. Incluso los textos de carácter más científico de la antigüedad no se desligan del mito. Estas fuentes escritas están dentro de la literatura épica, un género narrativo destinado a relatar la vida y obra de dioses y héroes, reales o imaginarios, capaz de mezclar lo real con lo fantástico, muchas veces aportando información que hay que tratar dejando un amplio margen a la conjetura.

En el caso del *Himno a Hermes*, podemos destacar que la lira, un instrumento de cuerda tocado con plectro, se presenta como el padre de todos los instrumentos. Después de la lira, Hermes construye un instrumento de viento, una siringa o flauta de Pan. La flauta se consideraba un instrumento de menor categoría que la lira, que permitía tocar y cantar a la vez.

El *Himno homérico*, no solo es importante por ofrecernos las instrucciones para construir una lira, instrumento que ya existía, con formas más o menos similares, en culturas anteriores. El mayor valor de este texto es que presenta la creación de un instrumento musical como un acto divino, algo que es capaz de generar belleza y que se impone sobre lo material, hace olvidar a Apolo que le han robado sus vacas. Así en este mito, tanto la música, como el arte de fabricar instrumentos, aparecen como algo propio de los dioses y simboliza la alta consideración que tenía este arte para los hombres en la cultura de la antigua Grecia.

## Referencias

ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acontilado, 2012.

APOLODORO. *Biblioteca Mitológica*. Traducción José Calderón Felices. Madrid, Akal, 1987.

la página Web de Luthieros: <https://youtu.be/6adj7Xoo9Us>.

14 Se puede consultar más información sobre la dita en la Fundación La Fontana: <http://www.fundacionlafontana.org/es/pieza/FI.2006.01.05>

BÉLIS, Annie, "Reconstruction d'une lyre antique», *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2, 1989. <https://ethnomusicologie.revues.org/2342#ftn14> (Última consulta el 15/01/2017 a las 19:43).

CROSSLEY-HOLLAND, Peter. "Grecia Antigua" en ROBERTSON, A. y STEVENS, D. (dir.): *Historia General de la Música*, vol. 1, Madrid, Ediciones Istmo, 1972.

ENSEMBLE KÈRYLOS, <http://www.kerylos.fr/> (Última consulta el 15/01/2017 a las 21:28).

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1989.

HOMERO. "Himno homérico IV, a Hermes" 25 y ss. *Himnos homéricos*. Traducción José B. Torres. Madrid, Cátedra, 2005.

KOUMARTZIS, A., et. al. "A New Music Instrument from Ancient Times: Modern Reconstruction of the Greek Lyre of Hermes using 3D Laser Scanning, Advanced Computer Aided Design and Audio Analysis" *Journal Of New Music Research*, Vol. 44, Iss. 4, 2015; <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09298215.2015.1106563> (Última consulta el 15/01/2017 a las 13:33).

LUCIANO DE SAMÓDATA. "Diálogo de los dioses" en *Obras*. Libro IV. Traducción José Navarro González. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1992.

LUTHIEROS, Music Instruments, <http://es.luthieros.com>. (Última consulta el 14/01/2017 a las 17:30).

MAAS, Martha and SNYDER, Jane Mc Intosh: *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Yale University Press, New Haven and London, 1989.

OVIDIO. *Metamorfosis*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2008.

PRINGLE, Peter. <https://youtu.be/6adj7Xoo9Us>. (Última consulta el 15/01/2017 a las 20:17).

REY, Juan José y NAVARRO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, Madrid, Alianza, 1993.

SADIE, Stanley (ed.): "Lyra (i)". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 2ª edición, 2001.

VERGADOS, Athanassios. "Commenting on the Homeric Hymn to Hermes: Philology and History". En *Hymnes de la Grèce antique: approches littéraires et Historiques*. Richard Bouchon, Pascale Brillet-Dubois y Nadine Le Meur-Weissman, (eds.), Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2012. pp. 191-198; [https://www.academia.edu/16198325/Commenting\\_on\\_the\\_Homeric\\_Hymn\\_to\\_Hermes\\_Between\\_Philology\\_and\\_History](https://www.academia.edu/16198325/Commenting_on_the_Homeric_Hymn_to_Hermes_Between_Philology_and_History) (Última consulta el 15/01/2017 a las 22:28).

WARDLE, Mary Angela. *Musical Instruments in the Roman World*. Tesis Doctoral, Faculty of Arts, University of London, Institute of Archaeology, 1981.



## EL TRES CUBANO COMO INTÉRPRETE.

### APORTES TÉCNICOS MUSICALES DEL TRES CUBANO DE 1920 AL 1987

#### RESUMEN

*La investigación tiene como objetivo determinante abordar los aportes técnicos musicales del tres en la etapa empírica, autodidacta y académica. El corpus consistió en el análisis de diferentes muestras en obras compuestas para el tres. Además, el universo del muestrario escogido fueron 20 obras. La inclusión de éstas se concibió a través del método IMRYD, donde se partió de la distinción de los diferentes originales creados para el tres, además, se basó sobre el principio práctico pedagógico de las habilidades de lo simple a lo complejo. Los hallazgos indican una amplitud y mayor profundización musical de los aportes técnicos musicales asomados en la etapa académica. La valía de estos aportes técnicos es para darlos a conocer a los intérpretes del tres.*

#### INTRODUCCIÓN

El tema de la investigación tiene como objetivo determinante abordar los aportes técnicos musicales del tres en la etapa empírica, autodidacta y académica de los practicantes del tres, en este mismo sentido, se abordan los aspectos técnicos musicales que trata el maestro Félix Guerrero en su método de tres. Posteriormente se analizan los aportes técnicos musicales del tres en la obra del Doctor Efraín Amador Piñero.

Es importante la indagación; porque genera en los intérpretes un conocimiento de perspectiva global sobre el mejor entendimiento de los aportes del tres en su ejecución instrumental popular y académica, además, la misma proporciona beneficios de destrezas cognitivas, habilidades, mejor manipulación de certeza de los procedimientos sistemáticos musicales, por otro lado, la contextualización de éstos es útil porque mejorará la construcción de sus saberes en el crecimiento y desarrollo del conocimiento científico musical, relacionados con los

practicantes de este instrumento cordófono.

El no conocimiento y ejecución de estos aportes musicales en la praxis de los practicantes del tres, traerá una simple y elemental ejecución del instrumento en la interpretación de las diferentes piezas musicales, de hecho, se verá evidenciado en los diferentes formatos instrumentales musicales en los cuáles participa.

La perspectiva teórica en que se sustenta esta averiguación parte realizando una búsqueda de las técnicas musicales del instrumento el tres cubano en las diferentes fuentes, por otra parte, en ella se afronta la técnica de ejecución digital, la púa y el uso de diferentes técnicas ornamentales en las diferentes obras.

Entre los precedentes que se conocen en sus primeras referencias testimoniales, se encuentra el aprendizaje de la técnica popular del tres a través de la tradición oral, por otro, se encuentran los antecedentes recolectados de naturaleza personalizada de carácter práctico de algunos practicantes autodidactas del tres.

Otro preexistente que se conoce es el método realizado por el maestro Félix Guerrero, por otra parte, el profesor creó el primer método para aprender a tocar el *tres* en breves lecciones en el año 1927. Este sistema contempla un procedimiento técnico de aprendizaje del *tres* cubano muy elemental y sin mucha profundidad del arte musical.

Luego de los datos anteriores, se encuentra la aparición en el año 1987, el surgimiento del método la Escuela del *tres* cubano que proponen sus creadores el Doctor Efraín Amador Piñero junto con su colaboradora la Magister Doris Oropesa. La obra se divide en un conjunto de ejercicios prácticos para el instrumento, por otra, se encuentra la presencia de ejemplares musicales dirigidos para adquirir el dominio técnico académico del *tres*.

Desde esta perspectiva, se realizó un análisis de partituras compuestas para el objeto de estudio, y en las mismas, se encuentran relacionados los aportes técnicos de ejecución escritas para el *tres*. Además, la relevancia de esta distinción es dar a conocer el procedimiento de ejecución técnica que tiene el *tres* en las obras de los métodos académicos publicados. Todo este precedente ha implicado analizar las teorías y conceptualizaciones abordadas en las averiguaciones citadas, éstos en un marco adecuado de referencia para interpretar los resultados del estudio.

El propósito de esta investigación técnico musical no sólo es para abordarla en el orden teórico, sino que se apunte a la práctica interpretativa del instrumento, así mismo, cada practicante conocerá los aportes técnicos de una forma más vivencial y los acometerá en la utilización del saber musical, por su parte, es necesario que aumenten la comprensión de estos elementos técnicos musicales fundamentales, para el perfeccionamiento en el proceso de su ejecución instrumental.

A continuación se especifican los objetivos que han de examinarse para la investigación.

- Descubrir los aportes de ejecución técnicos instrumentales del *tres* cubano en su etapa empírica y autodidacta.
- Conocer los diferentes aportes técnicos del *tres* cubano en su ejecución instrumental.
- Detallar los métodos surgidos del *tres* cubano en la etapa de 1920 hasta 1987.

Los materiales y método que hemos utilizado para la investigación son las partituras, fuentes, grabaciones, videos y transcripciones. La inclusión de estas obras, se concibió sobre el principio práctico pedagógico de las habilidades del desarrollo progresivo de lo simple a lo complejo.

El método de razonamiento que se utilizó es el

método lógico inductivo, dónde se partió del análisis de las diferentes partituras creadas para el *tres*, de la misma manera, se realizó el estudio de diferentes transcripciones realizadas para este instrumento, además, el universo del muestrario escogido fueron un total de 20 obras. Incluso los argumentos, explicaciones y requerimientos estructurales del artículo se basa en el método: Introducción, Método, Resultados y Discusión (IMRYD).

## RESULTADOS

El *tres* es un instrumento cordófono pariente de la guitarra, en otro orden, presenta seis cuerdas afinadas en tres órdenes de cuerdas pares. A causa de esta ordenanza de las cuerdas es que el instrumento recibe el nombre de *tres*, por otro, cubano porque surge en la Isla de Cuba. Con referencia a su modo de tocarse, existen dos formas de ejecutar el instrumento, una tocando el *tres* con los dedos, la llamada técnica digital semejante a la manera de tocar la guitarra, y la otra tocando con plectro o púa, esta última muy similar a la que utilizaban los árabes en la ejecución de sus instrumentos cordófonos para destacar la melodía.

Estas tradiciones imponen un modo de tañer el *tres* con la mano derecha, establecidas e interiorizadas históricamente por los intérpretes del instrumento; tal como plantea Amador<sup>1</sup>

“El *tres* siempre se tocó con púa y solamente, en muy contados casos, se conoce de su pulsación digital, como ocurría con Arsenio Rodríguez: “Tenía en su estilo algo muy especial a la hora de tocar, que lo mismo tocaba con la púa que tocaba con los dedos, le sacaba los colores al *tres*” (Amador, 2005: p. 94).

La referencia a la fuente previa es fundamental para la demostración de que el *tres* se tocaba de dos maneras, una pulsando las cuerdas de manera digital y la otra golpeando con el plectro las cuerdas del instrumento la cuál es la más usada.

Las primeras manifestaciones del empleo del *tres* en Cuba se remontan en los finales del siglo XIX. Las posibilidades técnicas del *tres* cubano están dadas por la forma de tañer el instrumento. Su técnica de ejecución en sus inicios es popular, es decir, su práctica se realizó a través de la tradición oral de carácter empírico y en muchos casos autodidacta.

El *tres* es un instrumento que se ligó en sus orígenes a los géneros musicales como el Kiribá, el Nengón y el Changüí, por otra parte, éste está muy ligado al son, de hecho, el *tres* ha sido

<sup>1</sup> Amador, E. *Universalidad del Laúd y el tres cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 2005 .

Engancha Carretero

Ej No. 8

Isaac Oviedo  
Intérprete: Caco Méndez

Ca-re-te-ro yo me voy sa-gan-cha ca-re-te-ro  
con da-co ni-las pa-ti-das  
con es-la co-mo sea-to si a-ua-se-er del di-o

### Ejemplo 1 Engancha Carretero

siempre expresión de lo sonero, por otro, el son es una alternancia de copla y estribillo. Los primeros sones que se gestaron en la zona oriental de Cuba se interpretaron con un *tres* muy rústico, además, la sonoridad producida al ejecutar la cuerda pulsada del *tres* en este entonces producía un estilo y una manera muy peculiar que de ella se deriva.

El empleo del *tres* en los sextetos y septetos era muy sencilla, se utilizaba para arpeggiar o rallar los acordes básicos necesarios en el acompañamiento de los estribillos, además, el *tres* por su parte se restringía a crear motivos y frases cortas repetidas varias veces, y éstas se convirtieron en patrones, de ello resulta, a tales modelos de proposiciones es lo que se le llama montunitos, guajeos o tumbaos, todo esto, no es más que acompañar con un patrón rítmico-melódico estable. Los tumbaos o guajeo del *tres* giraban en sus inicios sobre la tónica (I) y la dominante (V) de la tonalidad de la pieza musical que se interpretaba, en ellas, el *tres* se ocupaba de producir los interludios melódicos y el contra-canto improvisatorio con la línea

melódica que ejecutaba el cantante.

Uno de los primeros treseros que se reporta en la historia de la música Cubana es el practicante afro-haitiano Nené Manfugás (1880-?), por otra parte, él tocaba de acuerdo a la tradición empírica y lo dio a conocer en ese entonces en la provincia de Santiago de Cuba en 1892. Otros intérpretes que figuran y que utilizaron esta técnica empírica son, Carlos Godines (1886-1936), Isaac Oviedo (1902-1991), Arsenio Rodríguez (1911-1970), el Niño Rivera (1919-1996) y demás.

Sin embargo, una de las técnicas musicales empíricas que más se manejaba por los treseros en sus inicios, es el movimiento de púa con golpe directo hacia abajo, es decir, en un solo sentido. Este toque de púa se ha llamado macho en la jerga

popular de los practicantes del *tres*. En este mismo sentido de las ideas plantea el tresero Efraín Ríos<sup>2</sup>,

“<Toca macho>. El sonido debe ser fuerte y brillante con toques de púa cortos y enérgicos, acentuando las notas fundamentales de los acordes, estén sincopadas o en los tiempos fuertes del compás. Esto es lo que quiere decir tocar macho (masculino)” (Ríos, 1998: p.7).

En la cita de arriba, nos evidencia la tradición de la técnica del toque macho, que impone un modo de producir un sonido fuerte, además, con un toque de púa en dirección de la tercera cuerda del *tres* hasta la prima, al respecto, se dice que el músico Arsenio Rodríguez utilizaba este tipo de ataque macho contra las cuerdas del *tres*. Tal como plantea Amador<sup>3</sup>

“Tenía Arsenio un toque fuerte, macho,

2 RÍOS, E. *Acerca del tres el Son y el Tumbao*. La Habana: sed.[2008 ?]

3 AMADOR, E. *Universalidad del Laúd y el tres Cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 2005 .

según el argot de los soneros, y usaba, sobre todo, el toque hacia abajo (púa directa), aunque en pasajes rápidos de improvisación también usaba el alza-púa”, este modelo de técnica se estableció históricamente en el seno de la comunidad de los treseros” (Amador, 2005: p. 103).

En la alegación anterior se muestra la técnica del alza-púa empleada en el *tres* y utilizada por Arsenio Rodríguez, en concreto, esta técnica la utilizaban los practicantes del *tres* para ejecutar escalas más veloces y para tremolar. Esta técnica se empleaba en una sola cuerda y también combinada entre dos cuerdas sucesivas.

Otras de las técnicas de ejecución de los intérpretes de este instrumento es la utilización de escalas cortas ascendentes (ver ejemplo 1)

Analizando el ejemplo 1 el Son Montuno de Isaac Oviedo titulado *Engancha*

*Carretero* solo se evidencian escalas cortas en los compases 1, 5, 11, 15, 19, y 23, con estos resultados se aclara; que los intérpretes del *tres* no poseían mucha habilidad en la ejecución de las escalas lineales. En este mismo sentido, con mucha menos frecuencia, utilizaban otras técnicas de interpretación como los glissando y algunos golpes en la caja armónica. Seguidamente en la tabla se realiza un resumen de estas técnicas empíricas aplicadas.

Categoría de la técnica empírica utilizada para el <i>tres</i>	Función de la técnica
Púa directa (toque macho)	Para realizar acompañamiento/ tumbaos/ diseños rítmicos armónicos/ improvisaciones sencillas
Alza-púa	Para tremolar/ escalas rápidas/ arpegios/en una y dos cuerdas.
Glissando	Para realizar arpegios ascendentes y descendentes/ escalas ascendentes
Golpes de caja armónica	Para realizar ritmos percutidos/marcar silencios/ síncopas

**Tabla. Categoría y función de la técnica empírica aplicadas por los treseros.**

La tabla muestra el uso de unas pocas técnicas utilizadas por los practicantes del *tres* cubano en la primera mitad del siglo XX, por otra parte, se evidencian las competencias empíricas que ejecutaban éstos dentro de su radio de acción. De hecho se corrobora, las limitaciones desde las pruebas de su desempeño, que poseían los intérpretes de este instrumento musical. A continuación se procederá a analizar los métodos académicos surgidos en Cuba.

### Métodos instrumentales. Surgimiento del primer método de *tres* por Félix Guerrero

De acuerdo como plantea Félix Guerrero en el prefacio de su sistema<sup>4</sup>

“Al decidirme a publicar este breve método para el estudio del Tres, instrumento típico tan popularizado en la actualidad, me guía sólo el buen deseo de contribuir modestamente a enseñar

en la forma más concisa, pero fiel a las reglas del arte musical, su mecanismo y aprendizaje mediante sencillos y prácticos ejercicios, que en corto tiempo no dudo han de dominar los que a su estudio se dedicaren; aun aquellos que carezcan de los conocimientos más elementales de la música” (Guerrero, 1927: p.1).

A partir de este estado de la cuestión, el método muestra ya desde su título una primera y evidente intención pedagógica, y se revela claramente en su argumento ya un contenido musical con una serie de ejercicios ordenados de acuerdo a su dificultad. Desde otro punto de vista, se manifiesta otra intención didáctica del autor, que genera por primera vez un material de estudio musical para los practicantes del *tres*. Seguidamente damos paso a los aspectos técnicos tratados en este método para el *tres* cubano.

<sup>4</sup> GUERRERO, F. *Método original fácil y práctico para aprender a tocar el tres en breves lecciones*. Habana: La casa de la música, 1927

## **Aspectos técnicos musicales del *tres* abordados en el método de Félix Guerrero**

Guerrero en sus intenciones comunicativas de su sistema, aborda primeramente la postura para tocar el *tres*, más abajo, explica la forma de afinar el instrumento en Do mayor. Más adelante, realiza las observaciones generales que indican la utilización de los dedos de la mano izquierda (MI), por otro, al dedo índice lo indica con el número uno (1), al dedo medio con el número dos (2), al anular con el número tres (3) y el meñique con el número cuatro (4), esta nomenclatura utilizada para la mano izquierda del *tres*, es idéntica como se emplea en la guitarra. Después indica los trastes dónde se colocan los dedos de la MI, incluso, muestra las letras que se han de utilizar para tocar las cuerdas, por ejemplo para la primera cuerda utiliza la (P), para la segunda la (S) y para la tercera la (T).

Respecto a la técnica a emplear por la mano derecha (MD), explica el toque directo (hacia abajo) e indirecto (hacia arriba) de la púa. Seguidamente hace referencia a las escalas y denota la escritura cromática en las tres cuerdas del instrumento, posteriormente, trata la escala de La mayor sin cejuela, por otro, trata la escala de do mayor con la cejuela colocada en el tercer traste. En este mismo orden, da paso a ejercicios de arpeggios de tres notas y acordes en los tonos mayores y menores más utilizados. Para finalizar escribe cinco piezas para el *tres* en ritmo de Son.

Acorde con la estructura musical que plantea el sistema de Guerrero en su percepción, no denota mucha profundidad técnica en esta área de la enseñanza para los intérpretes, por otra, hay que destacar; que fue la primera aportación que se gestó en el área de investigación en el estudio del *tres* cubano.

## **Surgimiento del método la Escuela del *tres* Cubano por Efraín Amador y Doris Oropesa**

Luego del método del profesor Félix Guerrero, se corrobora que hasta este momento nunca se había publicado un método para el *tres* que presentara otro tipo de propuesta académica, además, no se divulgó ningún método de *tres* hasta que surgió La Escuela del *tres* Cubano en el año 1987, bajo la dirección y creación del Doctor Efraín Amador con la colaboración de la Magister Doris Oropesa.

A propósito del título de la nueva propuesta realizada por Amador y Oropesa, estos creadores mostraron una fuerte pretensión pedagógica, de hecho, el principal tratamiento metodológico de la Escuela del *tres* cubano, está encaminada a la enseñanza académica del instrumento. Así mismo, el fruto de este trabajo nos revela el contenido musical del método: la obra consta fundamentalmente de una serie de ejercicios y

obras compuestas para el *tres*, del mismo modo, éstos se ordenan de acuerdo a las diferentes dificultades de las destrezas cognitivas, progresando desde ejercicios sencillos, hasta obras de gran dificultad técnica.

Después de revisar el conjunto de ejercicios y piezas que se topa en esta obra, se nota que parte de la rica tradición popular heredada de la técnica empírica y autodidacta la usan en sus obras. Por otra parte, el abordaje de los diversos aspectos técnicos tratados en esta propuesta, apuntan al uso más profundo de dominio de estos aspectos técnicos por los intérpretes, para mejorar los usos deficientes que presentan muchos intérpretes del *tres*. De hecho, para desarrollar un mejor nivel técnico de ejecución instrumental y musical de los practicantes, en suma, para acrecentar el desarrollo científico y técnico de estos en sus ejecuciones.

## **Aportes técnico musicales de Efraín Amador en sus ejercicios, estudios, piezas y transcripciones musicales**

### **Tipos de afinación**

El método la Escuela del Tres Cubano en su primera página explica los modos de encordar el *tres* y sus variantes, del mismo modo, señala la afinación más aceptada por la generalidad de los treseros actualmente, por otra parte, explica la afinación de do mayor, de ahí que, la tercera cuerda se afina en sol (G), la segunda en do (C) y la primera se afina en mi (E), en este sentido, esta forma de afinar el *tres* es idéntica a la planteada por el profesor Félix Guerrero, de modo que esta afinación guarda una adaptación igual que la guitarra actual. En segundo lugar, plantea otro tipo de afinación muy utilizada por los treseros y es la de mi menor, de hecho, afinando la tercera cuerda en sol (G), la segunda en si (B) y la primera cuerda en mi (E).

Se corrobora que estas dos afinaciones tratadas arriba facilitan el toque digital de los dedos de la mano derecha y también el de la púa en el *tres*, es incuestionable, que de este modo las cuerdas del *tres* no quedan tan tensas, y facilitan su ejecución y destreza de la mano derecha con la aplicación de menos fuerza.

### **Técnica de la púa**

Para iniciar el análisis de abordaje de los aportes técnicos musicales del *tres* tratados en la obra del autor precedente, comenzaremos por el toque directo (macho) e indirecto de la mano derecha. Con respecto a este aspecto técnico, se planteó en el método ejercicios fáciles para que sean ejecutados con el toque directo de la púa en todas las cuerdas al aire del instrumento.

Posteriormente en su página 3, establece cómo se debe ejecutar la escala de do mayor en forma

circular y la ejecución de acordes de tres notas en bloque (ver ejemplo 2).



## Ejemplo 2 Escala de Do mayor en forma circular

Después explica la forma de tocar en bloque los acordes de esta tonalidad, de acuerdo como explica Amador él plantea, “El profesor debe cuidar que los acordes suenen como un bloque y no arpegiados” (Amador, 1987: p 2), seguidamente, aborda el aprendizaje de la escala cromática; con el fin de que el alumno aprenda la ubicación de todas las notas que se ejecutan en el diapasón del instrumento.

### Técnica del alza-púa

En la página 5 se da paso al conocimiento de la técnica del alza-púa, en ella se ocupa de la perspectiva de realización de ejercicios preliminares con cuerdas al aire, para lograr el toque continuo y adecuado de estos movimientos directos e indirecto de la técnica, en concreto, se logra un mejor dominio de este procedimiento, incluso; da la nomenclatura internacional que utilizan los instrumentos de cuerdas pulsadas por plectro, (ver ejemplo 3).



## Ejemplo 3 Toque del Alza -púa

### Técnica del legato

En la página 9 del método se realiza la explicación del legato en el tres, por otro, se declaran ejemplos indicando la forma de resbalar la púa en cuerdas continuas y no inmediatas. En este mismo orden, en la hoja 14 se muestran ejercicios con barra en el tres, en concreto, lo realiza de la misma forma en que se conoce y se aplica la barra en la guitarra.

### Técnica del arpeggio, barra y terceras dobles y disueltas

Otro recurso técnico que aborda el método La Escuela del tres Cubano, son los arpeggios ascendentes y descendentes con nuevas combinaciones en la

tonalidad de re mayor. En consecuencia, se propone en la página 16 la interpretación de una Pavana del siglo XV, por otro, en la misma se utiliza la técnica de la barra y otros ornamentos nunca antes utilizados. Ver la interpretación de la Pavana VI por Efraín Amador<sup>5</sup>.

En lo concerniente al recurso técnico de terceras dobles y disueltas en la página 19 y 20, crea escalas ascendentes y descendentes en las tonalidades de do mayor, la bemol mayor, do sostenido menor y concibe fórmulas musicales para concienciar este aspecto técnico.

### Análisis técnicos musicales de estudios y piezas

En la cuartilla 21 del método la Escuela del Tres Cubano se encuentra el *Estudio N° 1 en Son*, en el mismo combina microestructuralmente la técnica del legato, especialmente en los compases 7,11,14 y 25, por otro, los toques directos e indirectos de la púa, además, incorpora largas escalas virtuosas (ver ejemplo 4).

Para finalizar utiliza en este estudio de Son un acorde de tres notas incorporando el recurso técnico de los armónicos en el traste XII. Resumiendo utiliza en este estudio cuatro recursos técnicos, la técnica del legato, toque de púa directa e indirecta, escalas largas virtuosas y los armónicos.

Siguiendo el análisis de su sistema en la página 22 crea el *Estudio N° X*, en éste utiliza dos recursos técnicos principales, la técnica directa e indirecta de la púa y la utilización de dos escalas cromáticas largas, una descendente y otra ascendente especialmente en los compases 13 y 26 (ver ejemplo 5, p. 39).

### Técnica del ligado y el tremolo

Continuando con los hallazgos técnicos musicales del tres en la obra se plantea la ejecución de los ligados de dos y tres notas, y se enfatiza que éstos se pueden realizar de dos maneras, una con ayuda de la mano izquierda y otra con la técnica del alza-púa.

Posteriormente en la hoja 29 introduce la técnica del trémolo, y con respecto a esta técnica plantea Amador.

“El trémolo: Este procedimiento técnico consiste en mantener ilusoriamente la duración de un sonido por medio de la rápida alternancia de la púa hacia arriba y hacia abajo, es decir, lo que ya conocemos como alza-púa pero en forma ininterrumpida” (Amador, 1987: p. 29).

<sup>5</sup> AMADOR, Efraín: *El laúd y el Tres cubano*-YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=1H9r4wUR0\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=1H9r4wUR0_Y)



#### Ejemplo 4 Estudio N° 1 EN SON

#### Técnica de Arpeggios. Adornos y armónicos

En la cuartilla 38 del método se plantea la ejecución de diferentes ejercicios con arpeggios más complejos, en éstos utiliza la técnica de resbalar la púa en cuerdas inmediatas, por otra parte, plantea la secuencia de arpeggios sobre séptimas disminuidas ascendentes y descendentes. Seguidamente, en la página 41 aborda las apoyaturas y otros adornos, y con respecto a estos propone:

“Las apoyaturas, lo mismo que el resto de adornos, pueden realizarse de dos formas: pulsando la primera nota con la púa y realizando la(s) nota(s) restante(s) con la mano izquierda sola o, pulsando el adorno y la nota propia con la púa solamente” (Amador, 1987: p. 41).

La evidencia de arriba denota la técnica de los adornos los cuáles son tradiciones de ejecución de ornamentación de los instrumentos musicales, por otro, éstas no se mantienen estáticas y cambian

su modo de ejecución en el *tres* cubano. Al término de estos precedentes es necesario dar paso al último aspecto de esta investigación la discusión y conclusiones.

#### DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Finalmente el abordaje de los aportes técnicos musicales ejecutados por los practicantes del *tres*, en su etapa empírica y autodidacta, estuvo condicionado por los procesos de formación de habilidades experimentales de la enseñanza. Por un lado, los practicantes poseían un vago conocimiento sobre la aplicabilidad de las técnicas empleadas, y mantuvieron poco desarrollo interpretativo de actuación de estas destrezas académicas, por el otro, en la mayoría de los casos de los intérpretes no alteraban de ningún modo su praxis interpretativa musical, lo que generó a su vez, poca habilidad para la práctica instrumental.

Luego, en segundo lugar, están los aportes técnicos que se crearon en la académica por Efraín Amador y Doris Oropesa, en este sentido las técnicas son variadas. Con respecto al modelo

de los aportes técnicos tratados por esta nueva propuesta, éstos reestructuran nuevos contenidos de producción del conocimiento científico para la ejecución del *tres*, por todo, el conocimiento y aplicación de estos nuevos aportes técnicos en la interpretación de los practicantes del *tres*, exige en el entorno la elevación de la calidad musical de los mismos.

Cabe destacar, que, durante la investigación realizada, se pudo verificar que los recursos técnicos abordados en la nueva propuesta mejora las grandes posibilidades de aplicabilidad de los mismos, en realidad, se da un cambio veraz y eficaz con respecto a una mejor preparación en el campo musical para los practicantes del *tres* cubano.

Ahora queda en manos de los practicantes la inclusión de los aportes técnicos científicos, para que cumplan su objetivo en el mundo de la educación artística de los treseros, además, para lograr mayores desafíos en la interpretación musical de los ejecutantes, para así acceder al uso integral de las técnicas y tener en cuenta una mejor capacitación intelectual.

Escuela del Tres Cubano - Efraín Amador - Doris Oropesa Saavedra

## ESTUDIO X

**Allegreto**

### Ejemplo 5 Estudio X, compositor Efraín Amador

#### REFERENCIAS

AMADOR, Efraín. *Universalidad del Laúd y el Tres Cubano*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005.

COOK, F. *El cuatro venezolano*. Caracas, Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven S.A. 1987.

GARCÍA, T. *El recurso del tres, Santo Domingo*. Editora Alfa y Omega, 1998.

GUERRERO, F. *Método original y práctico para aprender a tocar el tres*. La Habana, Casa de la Música, 1927.

RÍOS, Efraín. *Acerca del tres el Son y el Tumbao*. La Habana, sed, [2008?].

ROSALES, E y AMADOR, Efraín: *Aportes musicales y musicales – pedagógicos al proceso de enseñanza- aprendizaje del Tres y el Laúd*. 2013.

REY, J y NAVARRO A. *Los instrumentos de púa en España*. Madrid, Editorial Alianza Música, 1993.

OROVIO, H. *Diccionario de la música cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

OROZCO, Danilo. *El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana? En Musicología latinoamericana*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.

TRANCHEHORT, F. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

#### PARTITURAS

ISAAC, Oviedo: *Engancha Carretero*, CUCO, Medina, arreglista, (la Habana, Editorial Adagio, 2005)

AMADOR, Efraín: *El toque con alza-púa*, (la Habana, Editora Musical de Cuba, 1985)



## ALGUNAS DUDAS RESPECTO A LAS TEORÍAS IMPERANTES SOBRE LOS INSTRUMENTOS MONÓXILOS

### RESUMEN<sup>1</sup>:

*El artículo reflexiona sobre la extendida tendencia a considerar que la mayor parte de los instrumentos construidos en los siglos medios eran monóxilos. Son muchas las evidencias contrarias a este postulado, que se suele aceptar como un dogma.*

*Los lauderos y violeros españoles desarrollaron una diversidad de tipologías muy rica con influencias posteriores en Europa. La habilidad que los artesanos demostraron en el dominio de complejas estructuras, ya desde tiempos tempranos, acredita su capacidad técnica para conformar volúmenes de diferente naturaleza a partir de la construcción con elementos independientes.*

*Dirigimos nuestras reflexiones a los organólogos, músicos y, sobre todo, violeros, para que antes de aceptar ciertas hechuras que se reiteran con asiduidad, reflexionen sobre su adecuación a los modelos históricos.*

<sup>1</sup> Este artículo resume algunos apartados de mi reciente tesis doctoral, *El Arte de los violeros españoles, (1350-1650)*, inédita.

### 1.- TIPOLOGÍAS PRECEDENTES, LOS INSTRUMENTOS MONÓXILOS.

Algunos de los cordófonos más usuales en la Edad Media, de reducido tamaño, fueron construidos preferiblemente a partir de un único bloque de madera. Eran cuerpos adaptados a las posibilidades del madero, excavados en él.

San Agustín, ya se refería a estos instrumentos en sus comentarios sobre el salmo XLII, por ejemplo<sup>2</sup>. Más adelante, San Isidoro llamaba a la *symphonia*

<sup>2</sup> San Agustín en el comentario al salmo 42, en WEISS, Johan: *Die musikalischen instrumente in den heiligenschriften des Alten Testaments*, 1895, p.42:

“Psalterium istudo organum dicitur quod de superiore parte habet testudinem, illud scilicet tympanum et concavum lignum cui chordas in nitentes resonat, cithara cero id ipsum lignum cavum et sonorum ex inferiore parte habet”.

como *lignum cavum*<sup>3</sup>, pero éste sólo era un ejemplo más entre la infinidad de cítolas, rabeles, violas, guitarras medievales y otros instrumentos así labrados. Se trataba de una solución primitiva y sencilla, anterior a la posterior complejidad de los instrumentos compuestos.

Las dos grandes categorías que establecían San Isidoro, Rabanus Maurus o Santo Tomás, entre otros, respecto a los instrumentos provistos de

<sup>3</sup> San Isidoro, Lib, 3, cap. XXII, en MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, Edición del centenario, 2012, p. 858:

“Monochordum: lignum longum, quadratum in modum capsae; et intus concavum modum citharae; superquem posita chorda sonat; cuius son varitates vocum facile comprehendis....Symphonia vulgo adpelatur lignum cavum ex utraque parte pele extenta (extensa) quam virgulis hinc et in emu sic eferiunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus”.



**Alhambra**  
GUITARRAS

La Expresión del Arte

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

Duquesa de Almodóvar, 17  
Tel.: (+34) 965 530 011 - Fax: (+34) 966 516 302  
E-mail: [info@alhambrasl.com](mailto:info@alhambrasl.com)  
E-03830 MURO DE ALCOY - (ALICANTE) ESPAÑA

cóncavo resonante, en un principio, se agrupaban en torno al *psalterium* y a la *cythara*. San Isidoro estaba planteando una clasificación basada en la morfología de estos instrumentos<sup>4</sup>, el salterio carecía de mástil, o cuello, teniendo todas sus cuerdas extendidas de un lado a otro de su cóncavo, mientras la cítara tenía cuello, era ya un instrumento tañido con las dos manos, utilizándose la izquierda para pisar las cuerdas sobre el diapasón y acortarlas, mientras que la derecha sería la que las pulsaría. El teólogo especulativo Rabanus Maurus (776-856), cuyas teorías alcanzarían una enorme difusión en centroeuropa, siguiendo la estela de San Isidoro, redundaba en esta comparación, copiando al pie de la letra el texto de San Isidoro<sup>5</sup>. El mismo Santo Tomás, en *In psalmos Davidis expositio*, insistía en las diferentes formas de tañer ambos instrumentos, condicionadas por su estructura morfológica básica<sup>6</sup>.

4 *Ibidem*, p. 859.

“Psalterium, quod vulgo canticum dicitur, a psallendo nominatur, quod ad eius vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo cytharae barbaricae in modum Deltae literae: sed psalterii et cytharae haec differentia est, quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant, Cythara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterio autem Hebraei decachordousi sunt propter numerum decalogum legis”.

5 RABANUS MAURUS: *De origine rerum*, extraído de MORROS, Bienvenido: “Las horas canónicas en el Libro de Buen Amor”, en *Boletín de la Real Academia Española*, vol.84. Madrid, 2004.

6 *Ibidem*, p.224.

Durando propuso una clasificación en base a criterios bien distintos a los anteriores. En *su Rationale Divinorum Officiorum*<sup>7</sup> distinguía entre tres tipos de sonidos: el que se logra con el contacto, con el viento y con la voz, perteneciendo el primero al que se hace con el movimiento de los dedos, como el salterio y similares, el segundo a los instrumentos de viento y el tercero a la voz humana.

Algunas características de los viejos cordófonos se trasladaron a los instrumentos conformados por varias unidades de madera diferentes, para componer con ellas artilugios sonoros al modo de pequeñas arquitecturas. La secuencia de su evolución precisaría algunos elementos claves. El cóncavo adquiriría una corporeidad similar a la heredada de sus ancestros, pero más ligera y resonante, más cómoda para el intérprete y con mayores posibilidades de ornamentación. La propia combinación de maderas de diferente calidad y aspecto conferiría a los instrumentos nuevos elementos de ostentación, incorporando valores artísticos antes insospechados. La evolución tecnológica del instrumento-objeto se entrelaza así en una red de relaciones culturales en paralelo a los resultados musicales que condicionaba, como herramienta.

Ante la dificultad de separar de un modo

7 DURANDO, Gulielmo: *Rationale Divinorum Officiorum*, Nápoles, 1859, p. 343.

claro las dos etapas claves en la historia de los instrumentos, refiriéndonos a su pasado monóxilo como pieza única, del origen de sus primeros ejemplares compuestos de varias unidades, revisaremos ahora las teorías imperantes sobre el nacimiento de los instrumentos entre los pensadores, músicos y teóricos españoles de los siglos XIV, XV y XVI.

## 2.- EL MITO DE LA TESTUDO, COMO ORIGEN DEL CÓNCAVO Y SU TRASLACIÓN HUMANÍSTICA A LA VIHUELA.

La caja de resonancia, llamada *cóncavo* en los textos antiguos, es elemento esencial en cualquier cordófono. Según los antiguos, el cóncavo incluso precedió a la invención del primer instrumento. La tradición indica que todo surgió en el caparazón de una tortuga muerta. Homero nos habla por primera vez del cóncavo en la *Iliada*, aplicando este concepto a la bóveda del cielo, de un universo concebido desde antiguo como instrumento musical. “*Tal resuena en la bóveda cóncava del cielo*”<sup>8</sup>. Virgilio atribuía la invención de la lira a Hermes a partir del caparazón de una tortuga y de los cuernos de las vacas de Apolo, mientras que San Isidoro, mantuvo vigente la autoría de Mercurio, recogiendo el mito de la tortuga que conservaba nervios secos, en unos párrafos que serían reiterados a lo largo de todo el medioevo hasta la saciedad:

“Lira primum inventa a Mercurio dicitur hoc modo. Cum regrediens Nilus in suos meatus varia in campis reliquisset animalia, relictas etiam testudo est, quae cum putrefacta esset, et nervi eius remansissent extenti inter corium, percussa a Mercurio sonum dedit. Ad cuius speciem Mercurius liram fecit, et Orpheo tradidit, qui huius rei maxime erat studiosus. Unde et aestimatur eadem arte non tantum feras, sed et saxa atque silvas cantus modulatione adplicuisse. Hanc musici propter studium amorem et carminis laude metiam inter sideras uarum fabularum commentis collocatam esse finxerunt.”<sup>9</sup>

La asociación que se estableció entre el cóncavo y la tortuga llegó a ser tan cotidiana y reiterada, que dio lugar a la identificación de la *testudo* con la lira y, a su vez con la constelación homónima. Fernando de Herrera, en los comentarios a las obras de Garcilaso, resumía así algunas teorías antiguas:

“Pausanias, en el libro I de los Eliacos o

8 GÓMEZ HERMOSILLA, José: *La Iliada de Homero, traducida del griego al castellano*. Tomo III, Libro tercero. Madrid, 1831, p. 32. González Hermosilla, se refería a los versos de Horacio que empiezan: *Mercuri, nam te docilis magistro / Movit Amphion lapides canendo, / Tuque, testudo, resonare septem / Callida nervis*, en WILHELM DÖRING, Friedrich: *Horacio, Opera omnia illustravit*, Harvard College Library, 1831, p. 154.

9 SAN ISIDORO: *Ethimologías (de tertia divisione musicae)* en MENÉNDEZ PELAYO, *op.cit.*, p.858.

quinto de la Grecia i con el Apolodoro en el lib.3, atribuye la invención de la lira a Mercurio, i de la cítara o harpa a Apolo, aunque otros dizen que halló la cítara Anfión o Orfeo, o Lino, según Plinio I. San Jerónimo escribe que era a semejança de la (alfa) letra griega, trae i gino en el lib.2. que Eratóstenes dize, que hizo Mercurio la lira del espinazo de unas tortugas muertas, i seca (sic) al Sol. Considerando el sonido, que resultó de los nervios estendidos, le puso unas cuerdas de lino, i la dio a Apolo, Oracio en el lib.1, Oda 10, llama a Mercurio autor i padre de la lira”.<sup>10</sup>

El humanismo barroco mantuvo el interés por el origen de los instrumentos musicales, redundando en los diferentes mitos asociados. El mejor exponente lo encontramos en el neostoico José Antonio González de Salas, amigo de Quevedo. En 1633 publicaba su erudita *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. En el capítulo titulado *De la musica de instrumentos. Sección VII*, incluye una larga y documentada disertación acerca de la lira, interesándose por sus características organológicas en profundidad<sup>11</sup>.

Tinctoris, en su *De inventione et us musicae* (1485), asociaba la lira con la testudo, por la forma de su resonador, similar al caparazón de las tortugas y a otros instrumentos, como la vihuela.

“Los poetas suelen llamar testudo a la lira a causa de su forma, según hemos dicho, pero ahora se la conoce en todas partes con el nombre de laúd, quizá para distinguirla de otros instrumentos, derivados de ella, que con el tiempo se han elaborado en diversas regiones.”

Este mito antiguo de Orfeo fue muy reiterado en la literatura medieval. Destaca una versión en la *General Estoria*, de Alfonso X el sabio. Juan de Mena (1411-1456), dentro de su *Coronación*, incluye una detallada narración del mito órfico<sup>12</sup>. Mena se inspira sobre todo en la *Metamorfosis* de Ovidio y en algunos textos de Séneca y Lucano. En lo relativo al mito, Mena versiona, sobre todo, a Boecio, recibiendo ciertas influencias también de Boccaccio, según defiende Pilar Berrio<sup>13</sup>. Convierte a Orfeo en juglar, y se dirige a su lira, o vihuela en la estrofa 31<sup>14</sup>.

10 HERRERA, Fernando: *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, p. 267.

11 GONZÁLEZ DE SALAS, *op.cit.*, pp. 108-112.

12 MENA, Juan: *Todas las obras del famosissimo poeta Ioan de Mena con la glosa del Comendador Fernan Nuñez sobre las trezientas: agora nuevamente corregidas y enmendadas*. Amberes, Martín Nucio, 1552, p. 300

13 BERRIO MARTIN-RETORTILLO, Pilar: “Orfeo en la Coronación de Juan de Mena”, en *Cuadernos de filología hispánica*, núm. 14, (1996), pp. 21-46.

14 FUENLLANA, Miguel: *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla, 1554 (Prólogo al lector).

### 3.- TEORÍAS ARISTOTÉLICAS SOBRE EL FUNCIONAMIENTO DEL "CÓNCAVO".

Partiendo de las experiencias prácticas de la evidente ampliación de la sonoridad, tras añadir un cóncavo a un instrumento, o dándole esta forma, surgía una larga corriente intelectual para interpretar el fenómeno del sonido, en su origen, propagación, multiplicación y recepción sensorial. Inicia la literatura al respecto, Aristóteles, en su libro I, *De Anima*, en la que describe su fenomenología del sonido. Los estudiosos del funcionamiento acústico del cóncavo se centraban en algunas afirmaciones aristotélicas posteriores, relativas al tipo de materiales que pueden emitir sonidos, sus características físicas de dureza (la esponja y la lana no suenan), el golpe, o choque necesario para que surja un sonido, etc. Los objetos huecos merecen una atención especial para Aristóteles, por el hecho de contener aire en su interior. De tener paredes lisas, construidas en maderas duras, forman una concavidad que no permite escapar al aire. El sonido repercute en ellas en reiterados golpes. Este fenómeno es semejante al eco que se produce al ser repelido el sonido, como una pelota cuando choca con una dura pared. Para que no salga el aire, es requisito, no obstante, que la pared sea lisa, por ser compacta, ya que según Aristóteles, "la superficie de un objeto liso es una".<sup>15</sup> Esta forma de entender la función del cóncavo más tarde sería trasladada a los instrumentos musicales. Santo Tomás, en la lección XVI de su comentario a *De Anima*, dice lo siguiente:

"Concava autem etiam percussa, bene reddunt sonum, quia in eis intus aer concluditur. Et cum illud quod primo motum est, non possit statim exire, percuti talium aerem, et sic ex repercussione fiunt multi ictus et multiplicatur sonus. Et propter hoc etiam illa quae in sui compositione habent aerem bene dispositum, sunt bene sonora, sicut aes et argentum. In quorum autem compositione aer non bene se habet, non sunt bene sonora, sicut plumbum, et alia huius modi, quae sunt magis feculenta et terrestria".

A partir de Aristóteles hubo muchos sabios a los que interesó el funcionamiento del cóncavo. No nos detendremos a analizar las reiteradas alusiones a su funcionalidad en la antigüedad y medioevo, que, en general, vienen a coincidir en lo básico, con los postulados aristotélicos: un cuerpo que imita un caparazón de tortuga para dar respuesta a los requerimientos de la refracción del sonido en su interior, incrementándolo, modulándolo e incluso purificándolo hasta ser expulsado al exterior por sus aperturas, o "bocas", desde donde se facilita su propagación hasta el oyente.

15 AQUINO, Tomás de: *Sentencia libri De anima*, en FOSTER, Kenelm y HUMPHRIES, Sylvester, *Commentary on Aristotle's De Anima*, Yale University Press, 1951. Libro II, capítulo VIII.



Especialistas  
en Cuerdas  
para Orquestas  
de Pulso y Púa

"COATED"  
U.S. Steel

1ª y 2ª "COATED"  
en todos  
los juegos



Bandurria  
y Laúd "Solista"  
Tecnología  
avanzada

Bandurria y  
Laúd "Concierto"  
Tradición  
artesana



Bandurria  
y Laúd  
"Solista Gold"  
"Concierto Gold"  
Enriquecen  
tu sonido

- Cuerdas para Guitarra
- Cuerdas para Guitarra Bajo
- Bridge Micro y otros accesorios

**¡La GAMA más COMPLETA!**

-VER el CATÁLOGO-

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

San Agustín, Santo Tomás, Boecio y otros muchos autores, repitieron de forma casi mimética las teorías aristotélicas sobre el cóncavo. Las aportaciones sobre la base aristotélica, no obstante, fueron anecdóticas y la pervivencia de su visión del fenómeno se mantuvo sin alteración sustancial hasta principios del siglo XVIII. Buena prueba de ello son los eruditos textos de Juan de Pineda (1589) o las explicaciones del teórico aragonés Nassarre, en su tratado escrito a finales del siglo XVII, aun publicado unos años después. No hay duda de que estas teorías aristotélicas, adoptadas como materia propia de la ciencia natural, constituirían una de las bases para comprender los mecanismos de generación y emisión del sonido en los instrumentos musicales. En definitiva se trataba de construir un cuerpo con una concavidad que pudiera ser lisa interior y exteriormente, para que de acuerdo al concepto de la pared lisa y compacta, garantizara que el sonido no saliera al exterior, sino que se “reflejara” en él, generando un sinfín de percusiones en sus paredes interiores. Las maderas utilizadas en esta parte del instrumento, deberían ser duras, en consecuencia, y capaces de ser talladas buscando la mayor lisura. Las ventajas desde esta perspectiva teórica, de los instrumentos contruidos a partir de paredes lisas eran claras. Se formaban mediante costillas unidas entre sí como gajos de naranja (laúdes), o compuestos por una base lisa y plana, con laterales rectos, formando una especie de caja (arpas, salterios, monocordios...), o curvados (vihuelas). Representaban un avance en la búsqueda de esa lisura tan necesaria, respecto a la rugosidad de sus precedentes monóxilos, tallados toscamente a partir de un único bloque de madera. La elección de madera de pino, o abeto, para cerrar superficialmente estos cuerpos resonantes, tendría coherencia con el principio teórico que justificaba esta elección.

Alberto Magno, en su *De vegetabilibus* (1260), decía que el abeto no servía para construir el vientre de los instrumentos musicales, como las violas, las liras, monocordios y otros similares, puesto que era poroso, y no sonaba. A lo que Konrad Von Megenberg, en su *Yconomica* (1353-1363), añadiría que sin embargo las mejores tapas eran de abeto, al permitir que el aire entrara a su través.

Se trataba de garantizar la entrada del aire a través de los poros del abeto, y facilitar su salida por la boca del instrumento, que en la mayor parte de los instrumentos españoles, adquiría una forma abocinada, en su perímetro, de forma similar a los tragaluces arquitectónicos, con su pared circular en talud. Esta teoría permanecería vigente hasta mucho más tarde y sería la más reiterada en los tratados sobre el sonido. Nassarre volvió sobre ella en su monumental obra:

“La magnitud es más, y menos, según la especie; y los cóncavos son según la magnitud del cuerpo. En quanto à la materia (según la doctrina de los Filósofos) ha de ser solida, según Aristóteles, y Averroes dize por estas palabras, que todo Instrumento sonoro, ò cuerpo ha de tener tres condiciones: solidez, dureza y latitud, para que el ayre pueda espaciarse en sus movimientos. (...) Todos aquellos que son de madera, se han de elegir las maderas fuertes para fabricarlos, y que sean lisas, pues circunstancia, según doctrina de los Filósofos. Las tapas de los Instrumentos, sobre quienes cargan las cuerdas, ha de ser una madera porosa, y según la experiencia enseña, la más al caso es el Pino avete, importa que sea delgada, para que sea más resonante en el cóncavo el sonido.

El ser más solidas las otras maderas, que forman el cóncavo, no importa menos, por la razón de que herida la cuerda, mueve el ayre, y con el dicho movimiento entra por los poros de la tapa en el cóncavo, y mueve al que ocupa este, con el movimiento hiere ya en los extremos de la longitud, ya en los de la latitud, y este blando movimiento del ayre que mueve en la materia lisa y solida, causa el sonido dulce y apacible. Todo esto confirma Aristoteles, pues dize, que por el movimiento del ayre dentro del cóncavo, hiriendo yà en una, y otra parte, haze muchos sonidos, por no poder salir el ayre que fue movido.

Advierto que importa que estén bien unidas las piezas, y que sean delgadas, porque de haver alguna rotura, ò despedidero del ayre en el cóncavo, no podrá ser tan resonante la percusión del ayre en él; pues teniendo por donde salir ha de ser menor la reflexion del sonido. El que las maderas sean delgadas, siendo solidas, es causa de oírse mayor el sonido; y la madera de la tapa, aunque no es tan solida, conviene el que sea tambien delgada, porque con mas facilidad pueda entrar el ayre que es herido con la cuerda por sus poros en el cóncavo. Queda a la discreción del Artifice la delgadez de las maderas, de modo que puedan resistir la violencia de las cuerdas”

Vemos cómo Nassarre sintetizaba con claridad los conceptos básicos vigentes sobre la acústica de los instrumentos musicales, enlazando con las teorías de Boecio y Aristóteles. Sin encontrar voces discordantes entre los tradadistas y teóricos de la época, no nos queda más que suponer que eran planteamientos universalmente admitidos.

#### 4.- AVANCES QUE DEMUESTRAN QUE LOS INSTRUMENTOS CONSTRUIDOS CON ELEMENTOS INDEPENDIENTES SON MUCHO MÁS TEMPRANOS DE LO QUE SUELE ADMITIRSE.

Los mismos artesanos construían laúdes, violas, arpas, salterios y otros instrumentos. No encontramos motivos razonables para suponer que fueran capaces de crear cuerpos volumétricos semiovoides mediante la unión perfecta de costillas dobladas al fuego y no supieran resolver volúmenes mucho más simples, tallándolos en bloques únicos. Las opiniones respecto a ciertos aspectos de la conformación geométrica de algunos instrumentos medievales, nos merecen el máximo respeto, sin embargo, no podemos compartir sus criterios sobre la tardanza en la aparición de cuerpos complejos entre la familia de los instrumentos de arco.

Una iconografía de difícil interpretación y algunos escasos hallazgos de instrumentos monóxilos, suelen ser suficientes para que se suponga que rabeles, guitarras, vihuelas e incluso algunos laúdes, en la Edad Media fueron siempre monóxilos. Se trata de una teoría poco documentada y fácil, más generalizada de lo que deseáramos. En cualquier caso, aun suponiendo que vihuelas, rabeles, cítolas e instrumentos similares hubieran sido monóxilos en sus primeros tiempos, habría un momento en el que se convertirían en instrumentos formados a partir de la inteligente creación de una pequeña "arquitectura". Desde un punto de vista lógico, podríamos pensar que los instrumentos más antiguos, formados por delgadas tablas encoladas no llegarían a moldear sus laterales. Sus cajas o cuerpos, que preferimos llamar cóncavos, tendrían cualquier forma imaginable creada a partir de la conjunción de planos rectos encolados entre sí por sus aristas, predominando las prismáticas o troncopiramidales. Los cóncavos de cierto tipo de instrumentos, como arpas, salterios o clavicordios pudieron crearse de este modo muy satisfactoriamente.

La referencia más antigua al uso de una caja como cuerpo resonante, claramente diferenciada del cóncavo excavado, aparece en San Isidoro: *Monochordum: lignum longum, quadratum in modum capsae*

El teórico y músico Jacobo de Lieja (ca 1260-1330), en su *Speculum musicae*, precisó un poco más la escueta descripción de San Isidoro: *Est igitur monochordum instrumentum ligneum non rotundum, sed quadratum et oblongum concavum, ad modum capsae*

La existencia de cuerpos sonoros contruidos a partir de una caja larga, cuadrada y no redonda, como dice Jacobo de Lieja, queda, en todo caso perfectamente documentada en docenas de arpas a lo largo de los siglos XIV y XV. Incluso puede



*Figura 1.- Retablo de María, Reina de los Cielos, iglesia de Santa María la Mayor de Albalate de Arzobispo, actualmente en el Museo de Zaragoza. Blasco de Grañén, 1439. Obsérvese la proyección exterior de la tapa y el fondo del instrumento, propios de un instrumento formado por elementos independientes. Foto SELENIO, Musas, Música, Museos.*

apreciarse con meridiana claridad, en algunas representaciones, la unión del fondo y los aros como piezas independientes. En otras, incluso la proyección exterior del fondo en unos milímetros en derredor de la plantilla de las paredes laterales. Siendo varios los casos, de momento nos limitaremos a incluir la imagen de un solo ejemplo, en el que esta disposición es patente, se trata del arpa incluida en el retablo de Blasco de Grañén, Museo de Zaragoza.

La solución del resonador prismático del antiguo monocordio, o de las arpas, fue también habitual en un tipo concreto de salterios percutidos. En un retablo atribuido al oscense Francisco Juan Baget, que representa a San Vicente Mártir (Museo Diocesano de Solsona), volvemos a



**Figura 2.- San Vicente Mártir. Detalle del retablo de Ager. Francisco Baget (s. XV). Museo Diocesano de Solsona, España. En la imagen apreciamos un arpa de hechura similar en lo que respecta a la utilización de laterales planos.**



**Figura 3 (Izda) Salterio de cercos planos. Detalle del retablo relicario del Monasterio de Piedra, 1390, atribuido a Juan y Guillén de Leví, RAH. Foto Selenio, Musas, Música, Museos. Se trata de un ejemplar muy similar a otro representado en La Virgen de la Leche, obra anónima conservada en Elna.**



**Figura 4. Salterio, detalle. Virgen con el Niño rodeada de ángeles músicos. Juan de Sevilla, 1400-1410. MFLG. Madrid. Fotografía SELENIO. Musas, Música, Museos.**

encontrar clarísimas evidencias del uso de tapa y fondo independientes de las paredes laterales, sobre las que, al igual que veíamos en el arpa antes mencionada de Grañén, se proyectan exteriormente. Podríamos incluir nuevos ejemplos, pero estos dos son tan nítidos que por sí mismos bastan para documentar nuestra hipótesis. Otros instrumentos con resonador en forma de caja, eran los salterios pulsados, tan abundantes en la iconografía y tan reiterados en textos religiosos.

Desde una visión evolucionista podríamos pensar que en buena lógica, el procedimiento de los laterales planos pudo ser anterior al de instrumentos con aros, o cercos, doblados. Sin embargo, nadie discute la presencia de costillas dobladas en los laúdes ya en tiempos remotos. Una fina costilla domada con formas de “C”, a partir de una tablilla de poco más de un milímetro de espesor, al ser doblada al fuego, incrementa extraordinariamente su resistencia a la presión vertical y mejora su estabilidad ante la torsión. Los lauderos unían entre sí varias de estas costillas para formar el casco del instrumento, al modo de gajos. No podremos entonces extrañarnos de que uniendo por sus extremos dos costillas de un laúd en su primera forma rectangular, anterior al cepillado con el que se les confiere su forma romboidal, encontremos el origen de los primeros instrumentos ovoides con cercos doblados.

Han aparecido algunos ejemplares de *gittern*, o *quintern* monóxilos. El reducido tamaño de los cóncavos de este tipo de instrumentos permitió que algunas veces fueran excavados en un solo bloque de madera, pero no siempre, como suele generalizarse sin ningún fundamento. Resulta especialmente contradictoria la teoría que utiliza los instrumentos de Virdung y Agricola, como argumento en defensa de la morfología descrita de la guitarra medieval, a la vez que sostiene que eran instrumentos monóxilos, pese a mostrar ambos grabados sus costillas con claridad, como evidencia concluyente que nos indica lo contrario y que abunda

# INSTRUMENTOS MONÓXILOS

en la descripción, precisamente de Tinctoris, que identifica su forma con la del laúd.

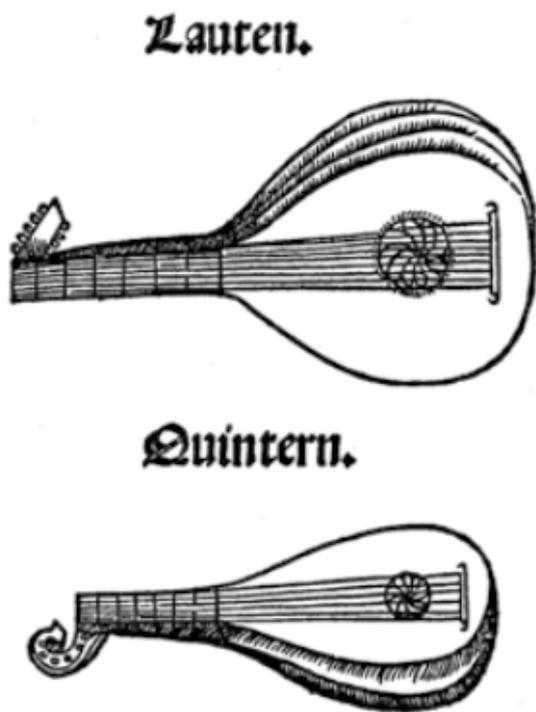


Figura 5. VIRDUNG, Sebastian: *Musicagetutscht*, Basilea, 1511



Figura 6. *Musica instrumentalis deusch*, Martín Agricola

Los *quintern* representados en los grabados de Virdung y Agrícola nos permiten apreciar el volumen. Su cuerpo está formado por varias costillas, de forma similar a un pequeño laúd. La identificación de estos instrumentos con “quintern”, viene a corroborar la descripción de Tinctoris.



Figura 7.- Detalle, tapiz *El Juicio Final*, Catedral de La Seo, Zaragoza, Foto publicada por GARCÍA BENITO, Carlos y MARTÍN LÓPEZ, Alejandro, *Instrumentos musicales en los tapices de la Seo del Salvador de Zaragoza*. Nassarre, 27, 2011, pp. 59-90. ISSN 0213-7305.

Observamos en estos grabados una característica que se repite en otros muchos ejemplos iconográficos y que consideramos definitoria de la familia de las guitarras. Hablamos de su forma en “gota de agua”, compartida por los ejemplares monóxilos. En los instrumentos de Virdung y Agricola, las costillas parecen prolongarse hasta el mismo clavijero, hecho que ya encontrábamos en la guitarra medieval esculpida en medio relieve en la catedral de Pamplona, documento excepcional que puede servirnos como fuente iconográfica volumétrica. Se trata de un cordófono periforme, con ocho cuerdas que se extienden desde un puente pegado sobre la tapa hasta la cejuela del mástil. Su tamaño real es difícil de averiguar, como



*Figura 45 Virgen de la Leche, Santuario de Penella, Cocetania, Alicante (detalle), Maestro de Villahermosa, fines del siglo XIV- Fotografía, La luz de las imágenes, a la izquierda, dibujo de la hipotética traza de este instrumento, interpretando el alargamiento de su cuerpo como una desviación propia del estilo del pintor, que tendía a alargar las figuras. Obsérvese la presencia de listados longitudinales en los cercos del instrumento que demuestran claramente que estaban formados por varias piezas, dando lugar a unos aros doblados al fuego, tras haberse superado ya los cuerpos monóxilos.*

también lo son sus proporciones, que parecen muy alteradas. Así encontramos al mástil y diapason excesivamente ampliados, muy probablemente por la necesidad de conseguir un espacio suficiente para representar en una escultura pétrea las citadas ocho cuerdas. Del mismo modo no es fiable el tamaño del instrumento, ni su relación con la talla del músico. El artista necesitaría ampliarlo para facilitar la representación de ciertos detalles que de otro modo quedarían ocultos. La caja tiene forma de laúd, pero a diferencia de éstos, presenta una sección en forma de “gota de agua”, es decir, el perímetro de la caja de resonancia, en su unión con el mástil, no acaba en el clásico ángulo en cuyo vértice se unen caja y mástil, sino que se alarga en una curvatura que denota la proyección de las costillas hasta el mismo clavijero, a la usanza de algunos cordófonos medievales.

Contamos con la visión trasera de otro ejemplar en el que queda clarísima la peculiar arquitectura



*Figura 30 María, Reina de los Cielos, detalle. Retablo de Esperandeu de Santa Fe proveniente del convento de San Francisco en Tarazona (Zaragoza). Blasco de Grañén, 1439. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Fotografía SELENIO. (Musas, Música, Museos).*



*Figura 88. Vihuela de arco, detalle de la predela del retablo de San Martín, San Martín enfermo, Bernat Martí, documentado entre 1469 y 1497, Iglesia parroquial de Daroca. Obsérvese la robustez del mástil y la clara separación de las encoladuras de la tapa, aros y fondo.*

de los instrumentos construidos con costillas hasta el clavijero. Aún tratándose de un cordófono de arco, el procedimiento constructivo es el mismo que el utilizado en los representados por Virdung o Pamplona.

## CONCLUSIÓN

Los instrumentos excavados, construidos de esta forma para dotarse de un primitivo cuerpo sonoro, o cóncavo, no eran los instrumentos que habitualmente construían los lauderos, ni los violeros posteriores, más que en casos puntuales de instrumentos menores, de reducido tamaño, como rabeles o bandurrias. Incluso éstos, pronto se abandonaron en los talleres profesionales, aunque su manufactura se mantuviera vigente, como instrumentos populares, prolongándose su construcción hasta tiempos recientes.

Pepe Payá

Director del Festival Internacional de Guitarra

José Tomás - Villa de Petrer

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



## ORQUESTA EFÍMERA DE GUITARRAS JOSÉ TOMÁS.

UNA PROPUESTA ORIGINAL DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARRA JOSÉ TOMÁS- VILLA DE PETRER

Esta orquesta de guitarras es convocada por primera vez en 2012 para rendir homenaje al maestro Leo Brouwer y ser dirigida por él mismo. En este concierto, Brouwer recibiría el premio honorífico *Guitarrista José Tomás* que le fue concedido meses antes por la organización del festival. Para este homenaje se convocó a numerosos guitarristas internacionales premiados en el concurso *José Tomás Villa de Petrer* para que formaran parte de una orquesta concebida para participar en el homenaje al genial compositor.

El repertorio, en torno a la figura del maestro cubano, contenía la obra el "Concierto de Tricastín" para dos guitarras y orquesta de guitarras, adaptada por el mismo Brouwer para bandurria, guitarra y orquesta de guitarras. Es así como apareció por primera vez en el festival este instrumento tan poco valorado pero tan especial, la bandurria. El dúo formado por Pedro Mateo González (Guitarra) y Pedro Chamorro (Bandurria), fueron los solistas de una orquesta compuesta por 38 músicos venidos de todas partes del mundo: Chile, Colombia, México, Francia, Portugal, Italia, Corea del Sur, Bélgica, Noruega, Bosnia y de toda la geografía española.

Debido a una enfermedad, Brouwer tuvo que ser hospitalizado y el maestro Pedro Chamorro, ejerciendo de director, cogió las riendas de los ensayos para evitar así suspender el concierto. Esta mala fortuna, que podría haber acabado con esta iniciativa, sin embargo provocó un sentimiento



*Primera convocatoria de la orquesta Efímera en homenaje a Leo Brouwer. Foto: Ricarda Simón*

de emoción que llevó a un director y 38 jóvenes a sacrificarse en horas de ensayos para ofrecer un homenaje digno y merecido a un convaleciente Leo Brouwer, que, prácticamente, pasó todo el festival en el hospital.

Aquella vivencia compartida, el éxito tanto de la convocatoria como del buen ambiente en los ensayos y el éxito rotundo en el escenario, hicieron valorar positivamente este encuentro donde músicos solistas, compartieron y recibieron experiencias.

Desde esta edición, cada año se convoca durante la realización del Festival Internacional de Guitarra



*Homenaje a la ONG David Russell y María Jesús*

José Tomás Villa de Petrer, una orquesta llamada Efímera, quizás no por desaparecer sino por reinventarse distinta en cada edición.

En 2013 la orquesta dirigida por Pedro Chamorro, director titular, participó en la programación del festival con el concierto titulado “Guitarras con voz” en la apertura a las jornadas sobre la Guitarra Patrimonio Cultural - Identidad Universal. De nuevo numerosos jóvenes se inscribieron en esta original actividad que volvía

a tener un rotundo éxito de público y crítica. También participaron como solistas y a dúo, Pedro Mateo y Pedro Chamorro.

En 2014 volvió a abrirse una convocatoria para participar en el concierto homenaje a Leo Brouwer “FELICIDADES LEO”, por su 75 aniversario, el maestro acudió al concierto para disfrutar de este regalo de cumpleaños. A partir de esta edición, la recaudación de taquilla del concierto de la orquesta Efímera, iría destinado a causas benéficas. Pedro



Ensayos



Orquesta Efímera con Leo Brouwer en su 75 aniversario



Poster de la edición de 2016

Chamorro, además de dirigir parte del concierto, interpretó la Sonata para bandurria, compuesta y dedicada por el mismo maestro Leo Brouwer.

En la edición de 2015 se rinde homenaje a la ONG David Russel y María Jesús, destinando una parte de la taquilla a esta ONG y la otra parte a Cruz Roja. En este homenaje también participaron artistas como Ricardo Gallén, Miguel Trápaga, Alex Garrobé y Marco Smali.

En su última convocatoria, del pasado julio de 2016, la orquesta Efímera invitó al compositor Celso Machado, preparando un concierto especial con repertorio del maestro brasileño quien también participó, junto a numerosos jóvenes inscritos, en la orquesta. Un ambiente festivo hechizó a estudiantes y profesionales en un concierto donde volvió el carácter benéfico recaudando fondos para



Concierto junto a Celso Machado

la asociación *Vencer el Cáncer*.

Una actividad consolidada por méritos propios, un encuentro de jóvenes guitarristas donde comparten música durante días y viven el éxito de participar en uno de los principales conciertos que se celebran en el gran teatro del festival en cada edición.

La experiencia de un director como Pedro Chamorro, hace además muy provechosos los ensayos donde instrumentistas solistas aprenden y viven la experiencia de interpretar en grupo, tan importante en una formación musical.

La orquesta da nombre al ilustre maestro D. José Tomás y está formada por guitarras, guitarra baja y contrabajo. Para poder participar sólo hay que inscribirse en la matrícula de cada edición del Festival de Guitarra de Petrer, recibir las partituras, estudiar y disfrutar de unos días muy especiales repletos de guitarras.

Para 2017 la organización del Festival de Guitarra de Petrer preparará un homenaje al guitarrista y compositor recientemente fallecido, Roland Dyens, siendo la orquesta Efímera de guitarras José Tomás la encargada de este homenaje, volviendo a confiar de esta iniciativa para preparar uno de los principales conciertos y actividades que se desarrollarán en el próximo mes de julio donde se celebrará el 20 aniversario de este entusiasmado festival.



## 25 AÑOS DEL MEMORIAL TÁRREGA-FORTEA

“Los amantes del enoturismo aseguran que no solo beber vino es una buena opción sino que darlo, es un regalo de prueba de amistad. De hecho, son muchas las ideas que hacen especial un regalo de vino. Desde pensar en la añada del caldo, elegir un determinado origen e incluso preparar el envoltorio de una forma especial para no estar entregando simplemente una botella.”

Cuando la Orquesta Laudística Daniel Fortea pensaba en cómo regalar al público los 25 años del Memorial Tárrega-Fortea, en el que se homenajea a las dos figuras más trascendentales de la guitarra española, el maestro Francisco Tárrega y el discípulo, Daniel Fortea, se les ocurrió que tantos años de historia merecían entregarse en un envoltorio especial. Y además, se hacía indispensable brindar por tantos años de historia y hacerlo evidentemente, en compañía. Y si era en compañía de grandes amigos, pensaron que todavía sería muchísimo mejor. Por eso, diseñaron un cartel con varias citas importantes como talleres, exposiciones y conciertos con intérpretes de gran nivel que convirtieron la localidad de Nules, en el epicentro de la música de pulso y púa desde el viernes 29 de abril hasta el domingo 1 de mayo de 2016.

“25 anys i encara ens queda corda”, fue el título de la exposición que se inauguraba el viernes 29



de abril, en el salón de la biblioteca municipal José Vicente Felip Monlleó. Gracias a ella, el espectador pudo repasar de forma gráfica los veinticinco años de festival, gracias a los carteles, programas e imágenes recopilados para la ocasión. Pero, además de ser un recorrido visual, el salón se convirtió en espacio para recordar a los guitarristas castellanenses que dan nombre al Memorial y esto fue posible gracias al duende de la concertista de guitarra a nivel internacional, Ana M. Archilés que interpretó entre otras, “La Danza de los Muñecos de Cartón” de Daniel Fortea y “Variaciones sobre la gran jota” del maestro Tárrega.

El sábado 30 de abril la cita se repetía en el salón de la biblioteca municipal, aunque, en este caso, la música dejaba paso a las palabras del lutier



Tomás Leal, al impartir una charla taller bajo el título “Calidad y tradición en la construcción de instrumentos”.

Por la tarde, en el Teatro Alcázar, volvía a sonar la música. Los primeros en subir al escenario fueron los componentes de Arion Guitar Trío, o lo que es lo mismo, tres experimentados profesores superiores de guitarra llamados Inmaculada Boix, María José Ferrer y José Manuel Expósito, ofreciendo un programa diverso que incluyó tanto música sudamericana, como obras originales para trío de guitarras y versiones de Bizet, además de “Manha do Carnaval” de Luiz Bonfá, “Libertango” de Astor Piazzola o el “Blues for Arion”, una obra escrita por Ramón Juan y dedicada al mismísimo Arion Guitar Trío.

La segunda parte llevó hasta el escenario del Alcázar al que los entendidos califican como el dúo más importante de plectro a nivel europeo. Pedro Chamorro con su bandurria y Pedro Mateo González a la guitarra hacían gala de su virtuosismo interpretando “Sonata en Do Mayor” de Antonio Vivaldi, “Sonata para Bandurria” de Leo Brouwer, “Danza Española número 6 y número 10” del gran Enrique Granados y en último lugar, “Gradiska” de Marcel Colin.

Y llegó el domingo 1 de mayo. De nuevo, la cita en el Teatro Alcázar de Nules, en el que se escuchaba que “la falta de admiración es la carencia de sentimientos”. Una circunstancia que jamás se produjo en la vida de maestro y discípulo porque Fortea opinaba que Tárrega era simplemente

colosal. Por eso, la relación entre Tárrega y Fortea es un ejemplo de lealtad del discípulo hacia el maestro y de cariño y admiración del maestro hacia el discípulo.”

Para soplar las velas de estos veinticinco años del Memorial, la Orquesta Laudística Daniel Fortea, invitaba al acto a la Orquesta de Plectro de Espiel, dirigida desde 1998 por Don Guillermo Martínez Pelayo.

Los anfitriones, siempre bajo la batuta de su director, Ángel Pozo Mendoza, interpretaron en la primera parte, la “Romanza” de Daniel Fortea, “Scherzo particolare” de Claudio Mandonico e “Imagens do Brazil”, de ritmo frenético y complejidad técnica, compuesto para la orquesta por José M. Expósito.

Durante la segunda parte, la Orquesta de Plectro de Espiel, cumplió las normas de este Memorial e interpretó una obra del maestro y otra del discípulo, ofreciendo un programa en el que se pudo escuchar, “Sinfonía” de Eduardo Lucena, “Gran Vals” de Francisco Tárrega, “Entre las sombras” y “Bumbac” de Ricardo Sandoval y el danzón cubano “Almendra”, compuesto por el gran Abelardo Valdés.

El concierto finalizaba con un brindis musical, ya que ambas orquestas se unían en el escenario para interpretar “Tu eres olivo y yo sólo lluvia”, compuesta por Ángel Pozo Mendoza. Con la interpretación de esta obra conjuntamente, Nules finalizaba los actos para celebrar un Memorial al que le deseamos que cumpla muchos años más.



## 45 FESTIVAL INTERNACIONAL DE PLECTRO DE LA RIOJA

AGOSTO DE 2016

El *Festival Internacional de Plectro de La Rioja* es el decano de los festivales de música de plectro en España y a la vez pionero en muchos aspectos. El Festival se ha venido celebrando en numerosas localidades riojanas e incluso en comunidades autónomas limítrofes siendo un punto álgido en las actividades culturales del verano riojano.

El Festival se inició por parte de la Sociedad Artística Riojana en el año 1967 como *Concurso Nacional de Agrupaciones de Cuerda* y se ha ido modificando a lo largo de estos años para ajustarse a los tiempos cambiantes.

Desde el año 2008 está organizado por la Asociación Cultural ConTrastes-Rioja y ha celebrado en 2016 su 45 edición, siendo de rango internacional desde el año 1977, y acogiendo a lo largo de su historia a cientos de agrupaciones de todo el mundo que lo han visitado y convertido en una auténtica referencia mundial, tal y como reflejan las publicaciones internacionales especializadas.

### El Festival en 2016

El Festival se lleva a cabo con la principal aportación económica del Gobierno de La Rioja, si bien son imprescindibles las modestas pero importantes aportaciones de las localidades en las que se celebran los conciertos (Logroño, Haro, Calahorra, Nájera, Anguiano, Fuenmayor, Alesón) y las colaboraciones de otras entidades y asociaciones (Ibercaja Obra Social, Museo Würth La Rioja, Conservatorio Profesional de Música de La Rioja, Asociación Cultural Aidillo de Anguiano, Riojafoto y Fotoprix).

Este año se ha debido realizar una difícil selección entre las numerosísimas solicitudes recibidas. El



### *Orchestra dell'Accademia Internazionale di Mandolino (Italia) en el concierto inaugural*

Comité correspondiente, atendiendo a la calidad de los músicos, a la variedad de las propuestas y a las posibilidades económicas y logísticas del evento ha realizado una selección que muestra un amplio rango de estilos, formatos y tendencias, posibilitando escuchar músicas de Colombia, Estados Unidos, Rusia, Francia, Italia y, por supuesto, España.

### Los escenarios

Una vez más los escenarios se han elegido con el fin de servir de marco adecuado a la música que se va a escuchar, destacando espacios que se están consolidando, como el Museo Würth La Rioja, los ya habituales Auditorium del Ayuntamiento de Logroño, Sala Gonzalo de Berceo y el Centro Cultural Ibercaja de Logroño, y los de las localidades arriba indicadas que preparan sus espacios para acoger la música de plectro. En



## Dúo Chitarrone (Francia) en Nájera

algunas ocasiones el marco es único, como queda reflejado en las fotografías.

Los conciertos, en su mayoría, eran de acceso libre pero, tras la experiencia de años previos con problemas por el reducido aforo del Centro Cultural Ibercaja y de la Sala Gonzalo de Berceo -ambos en Logroño-, se optó por cobrar entrada en estos locales de 3 € como donativo. La recaudación se donó íntegramente este año a la Cocina Económica de Logroño, como muestra de apoyo a su gran labor social, obteniendo un total de 1.150 €.

### Otras actividades alrededor del Festival

Como en otras ediciones, la Asociación ConTrastes ha organizado actividades que complementan y enriquecen el Festival:

Puesto que tenemos la fortuna de que el Conservatorio Profesional de Música de La Rioja dispone de la especialidad de Instrumentos de Púa dentro de sus enseñanzas y reforzando una vez más la divulgación y la faceta pedagógica de nuestra asociación, se llevó a cabo un encuentro de alumnos del Conservatorio con algunos de los participantes en el Festival Internacional de Plectro de La Rioja. Pudieron conocer en talleres y charlas privadas, de mano de los propios músicos, instrumentos como las bandolas y tiple colombianos, las mandolinas tipo Gibson de los norteamericanos o la domra rusa. Explicaciones, interpretaciones y tandas de preguntas consiguieron ese acercamiento, tan difícil de conseguir para nuestros alumnos si no fuera por estos encuentros.

Este año se ha añadido una novedad importante: una exposición fotográfica en la

Sala de Exposiciones de la Antigua Capilla de la Beneficencia de Logroño en la que se expusieron una selección de 30 fotografías en gran formato de las cuatro ediciones anteriores. La mayoría de las fotografías estaban realizadas por la asociación Riojafoto que viene realizando la documentación del Festival desde hace 3 ediciones.

### Los conciertos

Resumir en pocas líneas las experiencias y convivencias realizadas con un grupo tan heterogéneo de personas es difícil, pero se podría describir brevemente de la siguiente manera:

La *Orchestra dell' Accademia Internazionale di Mandolino*, de Italia actuó en el concierto de apertura del Auditorium del Ayuntamiento en Logroño (Lunes 22) y en el Teatro Ideal de Calahorra (Miércoles 24). Más de 30 músicos que mostraron un repertorio muy variado y contemporáneo, con obras que requerían escucha atenta pero también con concesiones al público que levantó ovaciones por la efectiva dirección musical de Gianluca Fortino y la dirección artística de Carlo Aonzo, solista así mismo en varias piezas.

Si bien la baza más contemporánea correspondió al grupo de cámara *New American Mandolin Ensemble* -NAME- (Estados Unidos) bajo la dirección de Mark Davis, un histórico de la mandolina norteamericana muy vinculado con la historia del Festival de Plectro en La Rioja. Su repertorio destiló buen hacer en los conciertos del Museo Würth La Rioja (Martes 23), Teatro Gran Coliseo de Fuenmayor (Viernes 26) y en una extraordinaria actuación en la clausura del Festival en la Sala Gonzalo de Berceo de Logroño (Sábado 27). Como muestra de su compromiso con



*Dúo Espiral (España) en la inauguración de la exposición fotográfica*



*Dúo Resonance (Rusia) en Ibercaja en Logroño*



*Orchestra dell'Accademia Internazionale di Mandolino (Italia) en Calahorra*



*El joven virtuoso Jesús Alejandro Sánchez Peña (Colombia) entre sus hermanos*



*Trío Nuestra Herencia (Colombia) en Anguiano*

la música actual ofrecieron el estreno de *Philoxenia* –traducible como “hospitalidad” en referencia a la respuesta griega ante la llegada masiva de refugiados-, del compositor norteamericano de origen heleno James Kellaris, quien no dudó en valorar el estreno en el Festival y estuvo presente en la *première* de su emotiva obra.

El **Dúo Chitarrone** (Francia) está formado por Vincent Beer-Demander a la mandolina y Grégory Morello a la guitarra. Ofrecieron dos magníficos conciertos, siendo el de Nájera (Miércoles 24) en el refectorio del Monasterio de Santa M<sup>a</sup> la Real y el siguiente en la Sala Gonzalo de Berceo



*Orchestra dell'Accademia Internazionale di Mandolino (Italia) en el concierto de clausura de la exposición fotográfica*

de Logroño (Viernes 26). Vincent es uno de los mayores virtuosos de la mandolina mundial y lo da todo en el escenario y Grégory es el acompañante imprescindible para sus locuras interpretativas. El resultado es impresionante y su repertorio fue *in crescendo* e incluyó el estreno absoluto de *6 Duos pour mandoline et guitare* del compositor rumano Vladimir Cosma.

Otra muestra muy diferente del acercamiento a la formación de dos músicos fue el **Dúo Resonance** (Rusia) que mostraron a la vez repertorios cercanos a sus raíces y visiones actuales de los mismos. Los arreglos que ofrecieron fueron muy bien interpretados y Natalya Kravets (mandolina)



## *New American Mandolin Ensemble –NAME- (Estados Unidos) en el concierto de clausura del Festival en la Sala Gonzalo de Berceo de Logroño*

e Iana Povolskikh (guitarra) mostraron por qué han recibido tantos premios en concursos internacionales. Un punto y aparte merece la interpretación a la domra de Natalya tanto en las obras a solo – y en las improvisaciones- como en dúo, tanto en la sala Ibercaja de Logroño (Martes 23) como en la iglesia de Alesón (Viernes 26).

El **Trío Nuestra Herencia y Jesús Alejandro Sánchez Peña** (Colombia) trajeron de su país tantas ganas de mostrar su música que en cada uno de sus conciertos - Haro (Martes 23), Logroño (Jueves 25), Anguiano (Viernes 26)- interpretaron un repertorio diferente. El tiplista de 13 años Jesús Alejandro está galardonado con los principales premios como solista en su país e incluso en Europa y levantó al público en varias ocasiones. Por su parte el trío –también con numerosos premios- mostró un gran conocimiento de la música tradicional colombiana y un gran sentido de la actuación camerística.

Y finalmente los representantes españoles fueron el **Dúo Espiral** formado por Rosana Ascacibar Alfaro (mandolina y bandurria) y María Bastida Abril (guitarra). Rosana pertenece a la primera promoción de estudiantes de púa del Conservatorio de La Rioja que termina sus enseñanzas superiores –en Murcia- y su actuación en el Festival fue mostrada con orgullo por la organización. El dúo nos ofreció un repertorio variado de épocas y estilos que interpretaron con gran empaste y sonido muy cuidado en sus conciertos de la sala Ibercaja de Logroño (Miércoles 24) y del Museo Würth La Rioja (Viernes 26).

A estos 14 conciertos inscritos dentro de la programación se añadieron un concierto para la inauguración de la exposición de fotografía a cargo del **Dúo Espiral** y otro para su clausura por la **Orchestra dell'Accademia Internazionale di Mandolino** a los que se les añadieron los músicos colombianos y el percusionista riojano David Blanco Pérez.

### **Balance**

Si bien ésta es la valoración musical del Festival no puede dejarse de realizar una valoración más, y ésta hay que realizarla en el apartado personal. Todos los grupos estuvieron alojados en el mismo hotel y pudieron compartir las comidas, sobremesas e incluso las veladas nocturnas con *jam sessions* improvisadas en las que se puso en valor esa idea común de la música como idioma internacional. Pero, además, se compartieron paseos, visitas a la ciudad, rutas gastronómicas por la inevitable calle del Laurel e intercambios musicales.

Organizativamente ha sido todo un éxito por alojamientos, comidas, emplazamientos para los conciertos, asistencia de público y resultado económico –recordamos que ConTrastes es una asociación sin ánimo de lucro con recursos limitados a las subvenciones que recibe. Pero sin lugar a dudas el punto fuerte de este Festival ha sido el aspecto humano del mismo, algo que se ha transmitido desde el escenario al público que ha notado esa cercanía, y que se ha visto reflejado en el buen ambiente de los conciertos y en las favorables críticas recibidas.



## II CURSO DE VERANO. CONCUERDA

El curso nace gracias a la iniciativa de tres enamorados incondicionales de los instrumentos de púa, la guitarra y la voz con una única intención, la de motivar a sus alumnos y a todos aquellos niños y jóvenes de la Comunidad Valenciana que tocan estos instrumentos o cantan, invitándoles a vivir por una semana sus propias experiencias como grupo musical. Éste ha sido el segundo año de realización, cambiando siempre su localización dentro de la Comunidad Valenciana para hacer partícipes a las agrupaciones vocales, rondallas y orquestas de pulso y púa del pueblo donde se realice el curso. El verano anterior tuvo lugar en la Sierra de Espadán, concretamente en Almedíjar, en la última semana de Julio, y éste, en el centro de ocio Calvestra en las inmediaciones de Requena en la primera semana de Agosto de 2016.

El nivel académico al que está enfocado el curso ConCuerda es para todos aquellos niños y jóvenes que pertenecen a escuelas de música, asociaciones, rondallas y orquestas, ya que en el caso de los instrumentos de púa, estamos en presencia de una comunidad con mucha vocación en dichos instrumentos y con pocas posibilidades de estudios oficiales. Eso y las ganas que nos transmitían nuestros propios alumnos de conocer compañeros nuevos y experimentar con la música fuera



del aula, es lo que nos motivó, en un principio, a llevar a cabo este proyecto. Decimos en un principio, porque después de tener el primer curso tuvimos un cúmulo de sensaciones, vivencias y aprendizajes imposibles de describir con palabras y si posibles de transmitir con música, es esta la razón que nos llevó a tomar una segunda decisión, de compartir durante el año lo vivido en esta semana de verano con otras agrupaciones por medio de un concierto, escogemos un pueblo e invitamos a sus educandos a compartir alguno de los temas tocados en el curso y volvemos a vernos las caras para hacer lo que más nos motivó durante esa semana de verano, música.

# CURSO DE VERANO CONCUERDA



El curso consta de una serie de actividades como son: yoga-pilates, trabajo y reeducación postural, clases de técnica por instrumentos, música de cámara, ensayos de orquesta y combos modernos, repertorio en Inglés para cantantes y tres tardes de la semana con actividades de multiaventura (rocódromo, tirolina, puenting), sin faltar alguna hora de piscina para refrescar el calor. En la noche no faltan las horas de convivencia, con noches temáticas y juegos preparados de la mano de los propios alumnos, cerramos la semana ofreciéndoles a los padres, y a todos aquellos que quieren ser oyentes de nuestro concierto, siempre con una primera parte clásica y una segunda más popular, donde se mezcla la voz con todos estos instrumentos, arreglos hechos por Fernando Jarque, adaptándolos al nivel individual del alumno para que todos puedan participar y disfrutar.

ConCuerda tiene el objetivo de ofrecer en estos

cursos de verano un conjunto de actividades musicales y conciertos planteados de una forma diferente a la que los alumnos están acostumbrados a recibir. Motivar musicalmente a los alumnos mostrándoles todo el amplio abanico de posibilidades y satisfacciones que les ofrece este arte. Asimilar valores y comportamientos óptimos para una buena convivencia en grupo, así como desarrollar habilidades idóneas para participar activamente en la vida.

Les hacemos llegar momentos inolvidables de este último curso y a todos los interesados de la Comunidad Valenciana para el próximo curso no dudar en ponerse en contacto con nosotros. Vuestro hijo o alumno tiene una cita con ConCuerda la última semana de Julio, será inolvidable y motivador para él.



## EGMYO ALEMANIA-LUXEMBURGO 2016: AVENTURA MÚSICO-PLECTRAL



Pasan los días, comienza la rutina del curso escolar, y tarareas inconscientemente una melodía. De repente, vuelven a tu mente multitud de recuerdos. Recuerdos de 10 días intensos, de galimatías de idiomas, de intentar hacerte entender mediante la palabra cuando no era necesario, porque contábamos con la música, el “lenguaje universal”.

Viajar siempre es una gran experiencia, y si se combina con la música y, en este caso, el plectro, la experiencia es mucho mayor. Desde 1998, la EGMA (European Guitar and Mandolin Association) coordina, cada año en un país diferente, la celebración del encuentro de la European Guitar and Mandolin Youth Orchestra (EGMYO). Durante 10 días, casi medio centenar de jóvenes europeos se reúnen para preparar un repertorio orquestal de gran nivel que darán a conocer en dos conciertos al finalizar el encuentro. El primer encuentro de la EGMYO se celebró en Alemania en 1998 y dicha orquesta ha celebrado sus encuentros en España (1999, 2008 y 2011), Italia (2000, 2007 y

2009), Grecia (2003 y 2006), Luxemburgo (2005), Croacia (2010 y 2012) y Francia (2014). Este año 2016 el encuentro de la EGMYO se ha celebrado en Otzenhausen, un pequeño pueblo de la región del Sarre (Saarland, en alemán), en la Europäische Akademie Otzenhausen (EAO), centro educativo-cultural bajo el lema “Europa entsteht durch Begegnung” (*Europa nace de la unión*). Este decimo cuarto encuentro de la EGMYO ha contado con el patronazgo de la presidenta de la región del Sarre (Alemania) y el primer ministro de Luxemburgo, siendo el organizador Thomas Kronenberger (presidente de la Zup- und Volksmusik Saar [BZDS] y de la Bund Deutscher Zupmusiker [BDZ]), y con el apoyo del anterior presidente de la EGMA, Jeannot Clement (Luxemburgo).

Desde el 30 de julio hasta el 7 de agosto, un total de 48 jóvenes llegados de Alemania, Reino Unido, Holanda, Croacia, Italia, Francia, Portugal y España, ensayamos por cuerdas y en conjunto las obras de concierto cuyas partituras habíamos

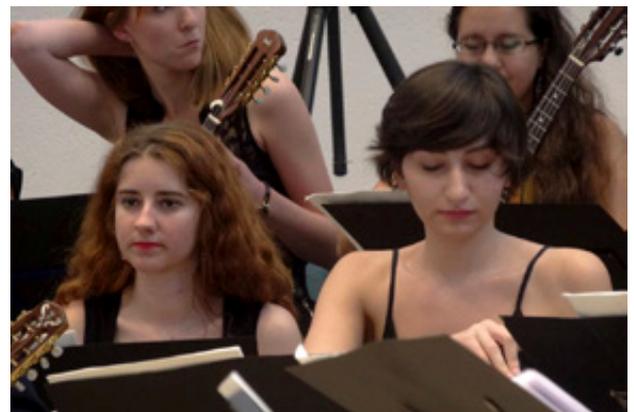


recibido vía email en los últimos meses. Bajo la magnífica dirección artística de Dominik Hackner, hemos contado con un gran equipo de profesores para cada cuerda: las mandolinas 1<sup>as</sup> han trabajado con Steffen Trekel, de Hamburg (Alemania); las mandolinas 2<sup>as</sup> con Sebastian de Grebber, de Zwolle (Países Bajos); las mandolas (y laúdes) hemos trabajado con Vincent Beer-Demander, de Marsella (Francia), las guitarras trabajaron con Stefan Jenzer, de Friburgo/Saarbrücken (Alemania) y los contrabajos (y guitarra bajo) han trabajado con Christian von Seebeck, de Baviera (Alemania).

Como final del proyecto, al que la EGMA ha denominado «*la música como lengua de la juventud europea*», hemos ofrecido dos conciertos. Y qué conciertos. El primero de ellos tuvo lugar el sábado día 6 de agosto a las 7 de la tarde en la iglesia de San Pedro y San Pablo de Echternach (Luxemburgo). Tras un nervioso desayuno partimos hacia la población más antigua de Luxemburgo, junto a la frontera con Alemania, un camino de cuento de hadas en autobús por los

bosques y paisajes rocosos de la “pequeña Suiza de Luxemburgo”. Tras una recepción oficial en el ayuntamiento de la localidad, nos dirigimos a la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo, una auténtica joya de estilo merovingio, románico y gótico, que cuenta con un retablo del siglo XVII. En ese impresionante entorno disfrutamos primeramente de una prueba de sonido, o quizá más bien de toda una experiencia auditiva, ya que la acústica de la pequeña capilla en la que nos situamos es realmente sublime. A continuación dimos un pequeño paseo turístico por el pueblo y aprovechamos para hacer propaganda de nuestro concierto, que tendría lugar horas después. Unas fotos por secciones, otras con la orquesta completa, y finalmente volvimos a la parroquia para ofrecer nuestro trabajo de una semana intensa de ensayos y convivencia musical.

A nuestra llegada a la iglesia, observamos el despliegue técnico que la televisión de Luxemburgo había preparado para la grabación de un DVD del concierto que ha sido editado



recientemente. Comenzamos con “Wedding dance”, obra del luxemburgués Marcel Wengler, que nos honró con su presencia tanto en los ensayos como en ambos conciertos. Continuamos con la “Tanzsuite op. 103”, de Norbert Sprongl, y la imprevisible “Black Out”, de Hiromitsu Kagajo, para finalizar la primera parte del concierto con “Danza Cubana op. 67”, de nuestro director Dominik Hackner. A su fin daba comienzo el intermedio, durante el cual, tras casi una hora de concierto, el público que abarrotaba la iglesia parroquial fue obsequiado con un refrigerio. La segunda parte del concierto comenzó con la presencia de Daniel Roth, nuestro solista de acordeón este año, para interpretar los “4 movimientos para acordeón y orquesta de mandolinas y guitarras”, del recientemente fallecido Bernard van Beurden. La falta de espacio en la capilla provocó que nuestro compañero se viera obligado a sentarse en los escalones previos a la misma, junto al director. Después de una obra moderna volvimos a los aires latinos con “Latin Brigde”, de Luigi Salamon, seguida de otra obra del genial Marcel Wengler, “Konstellationen”, interpretación compleja y de gran exigencia técnica que agradó al autor, según nos comentó tras el concierto. En el programa de mano la obra con la que finalizaba el concierto fue “Meteorshower”, de Kenji Suehiro, quizá la pieza favorita de los integrantes de la orquesta, interpretada con tremendo deleite y justamente correspondida por un emocionado público con

una gran ovación tras 7 emocionantes segundos conteniendo la respiración para que se apreciase el eco de las cuerdas. Los bises no se hicieron esperar, comenzando con la conmovedora pieza de Astor Piazzola “Oblivion”, para la cual nuestro solista de acordeón regresó a los escalones que fueron su escenario improvisado. A continuación interpretamos una sencilla y romántica obra titulada “Rêverie de poète”, durante la cual nuestro director cedió el protagonismo a la orquesta dejando la batuta y bajando del escenario. Casi 50 jóvenes de toda Europa, que apenas habíamos convivido y ensayado juntos una semana, ofrecimos sin dirección los mejores sentimientos acumulados durante los últimos días en la forma de esta obra de Giuseppe Manente. Y es que ese es, quizá, el mejor de los objetivos de la EGYMO, la unión y la convivencia haciendo música, a pesar de todos los problemas sociopolíticos entre países que caracterizan la época en que vivimos. Finalizamos, ya sí, el concierto, con un último bis, “Mitoka Dragomirna”, de Armin Kauffman, obra divertidísima y muy rítmica con aires rumanos.

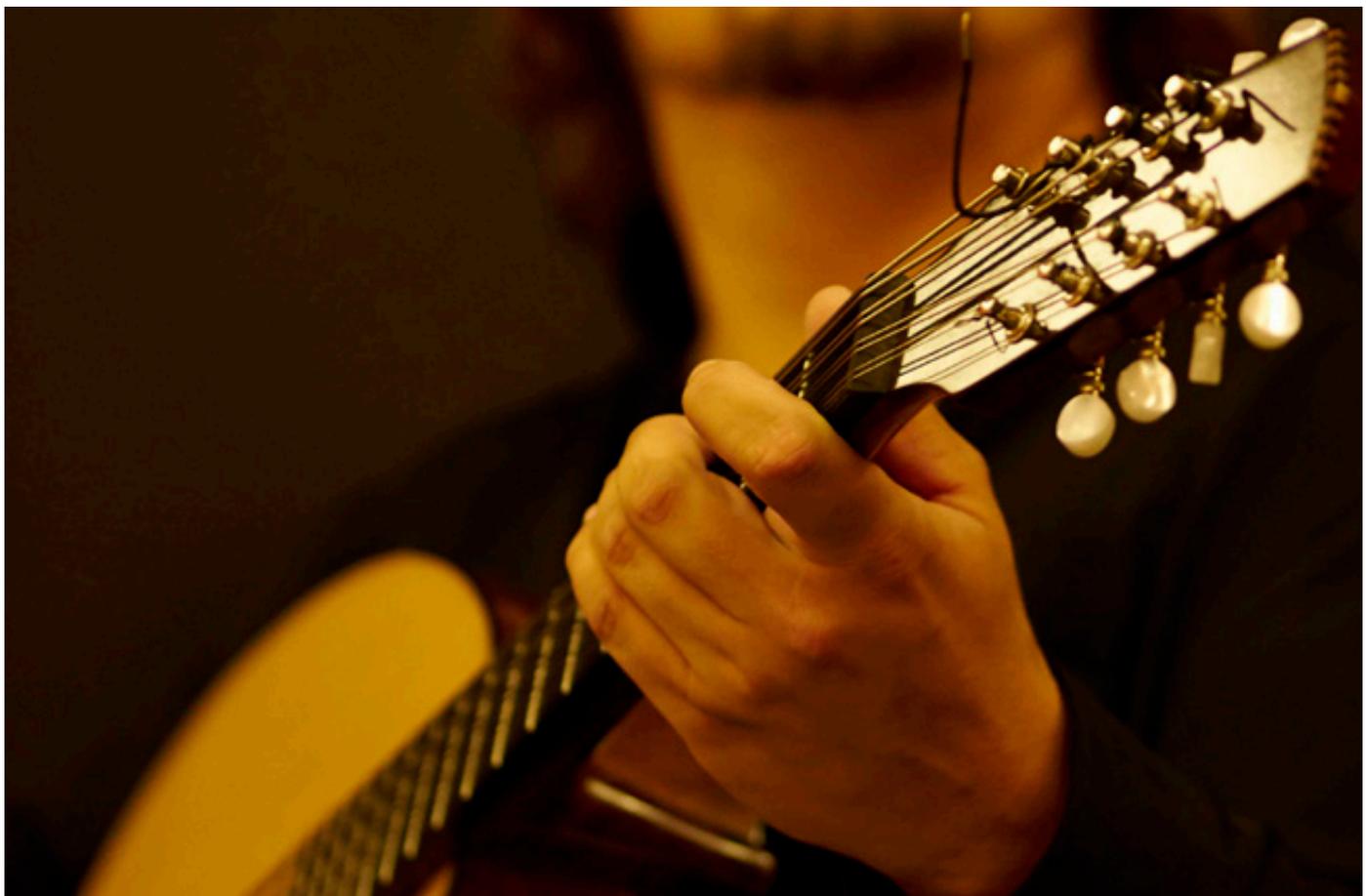
El domingo 7 de agosto, ya de vuelta en la academia, disfrutamos del que habría de ser nuestro último día juntos, y, cómo no, cumplimos con el ensayo matutino de rigor. Después del almuerzo tuvimos un rato de asueto y nos preparamos para el segundo concierto, esta vez en el salón de actos del edificio Europaeum de la academia, que abrió una persiana que separaba la



estancia del pasillo para convertirse en una amplia sala de conciertos para 300 personas. El concierto comenzó a las 17 h (intempestiva hora para los españoles, aunque habitual en Centroeuropa), con el mismo programa que se interpretara en Luxemburgo el día anterior. Qué mejor despedida que un último concierto en nuestra “casa”, en la sala donde habíamos compartido ensayos

diarios y más de una noche de improvisaciones y entretenimiento musical durante nuestros ratos de ocio. Un concierto de clausura a 10 días de convivencia, diversión, camaradería, unión, amistad y, sobre todo, música con mayúsculas.

Cecilia de los Ángeles Fernández Espinar  
Septiembre 2016



## DOCUMENTOS

### PINTURA

*Pinturas de Miguel Ángel Casares López*



*“Compendio de guitarra”  
65x54 cm (técnica mixta sobre lienzo)*



*“Camino y Horizonte”  
61x50 cm (óleo sobre lienzo)*



*“Amado mío”  
65x50 cm (óleo sobre lienzo)*

*“Aires de plomo o cante de la mina”  
61x50 cm (óleo sobre lienzo)*



*"Sillón con pandero y bandurria"*  
46x35 cm (acuarela)

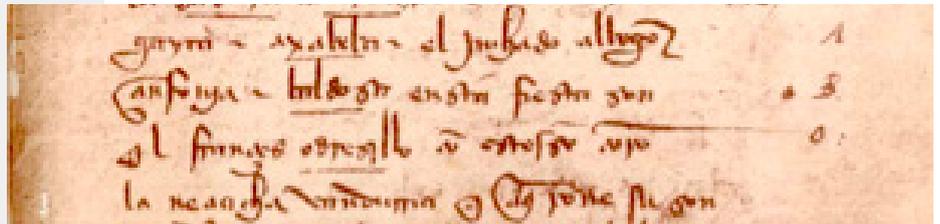


*"Habitación con laúd"*  
65x54 cm (técnica mixta sobre lienzo)

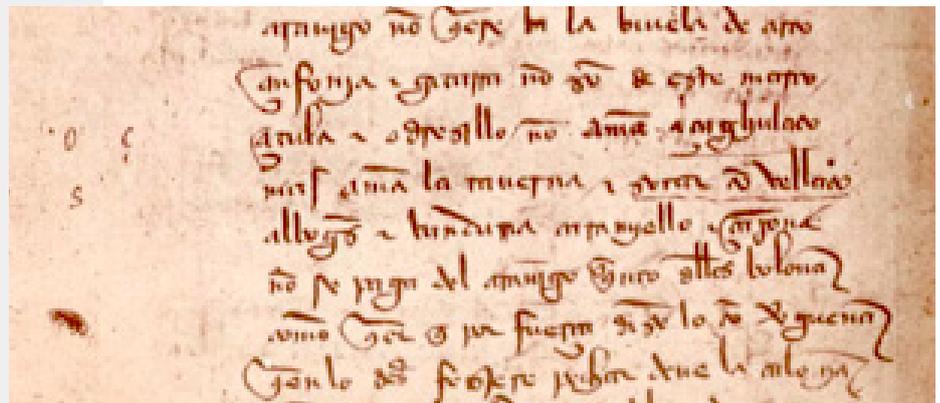


*"Bodegón con timple"*  
Acuarela 50x70 cm

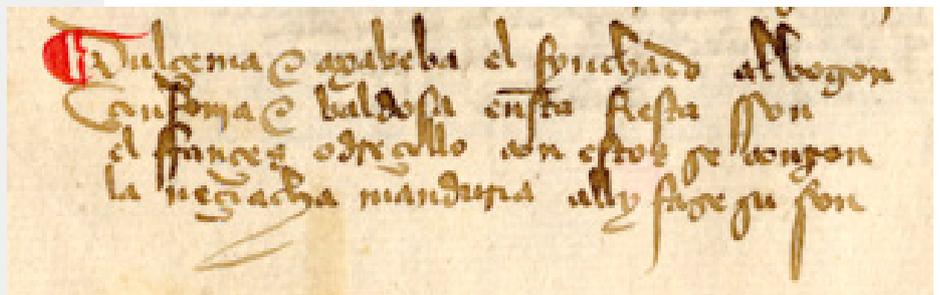
**COMPLEMENTO AL ARTÍCULO  
"MENCIONES A LA BANDURRIA". POR  
JOSE MANUEL VELASCO.**



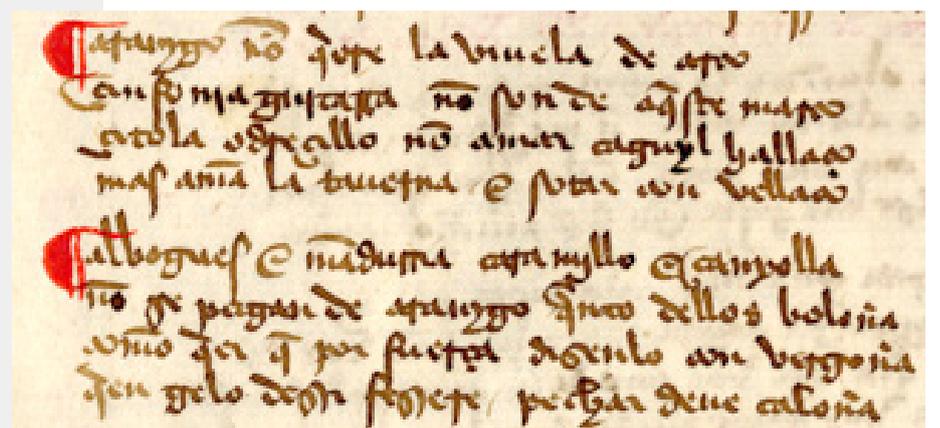
LIBRO DE BUEN AMOR. Códice Gayoso, fol. 69r.  
 Fuente: [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com)



LIBRO DE BUEN AMOR. Códice Gayoso, fol. 82v.  
 Fuente: [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com)



LIBRO DE BUEN AMOR. Códice de Salamanca, fol. 73 v.  
 Fuente: [Repositorio documental Gredos, de la Universidad de Salamanca](http://Repositorio documental Gredos, de la Universidad de Salamanca)



LIBRO DE BUEN AMOR. Códice de Salamanca, fol. 91 v.  
 Fuente: [Repositorio documental Gredos, de la Universidad de Salamanca](http://Repositorio documental Gredos, de la Universidad de Salamanca)



*Postal de la colección privada de Reidar Edvardsen  
Remedios Sánchez. Concertista y alumna directa de  
Baldomero Cateura.*

**COMPLEMENTO AL ARTÍCULO: MÉTODOS DE BANDURRIA. ESTUDIO DE 26 PUBLICACIONES IMPRESAS ENTRE 1860 Y 1904. POR DIEGO MARTÍN**

**POSICIÓN DE LA BANDURRIA**



ZAMACOIS, Joaquín: *Método completo de bandurria melódico y progresivo*. Santiago de Chile. Ed. Eduardo Cadot. 1895. Página 4.

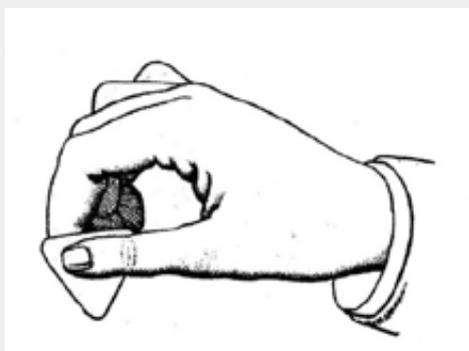


RAMOS, Manuel: *Nuevo método de bandurria y laúd*. Santiago de Chile. Ed. Álvarez y Ramos. 1899. Desplegable de la página 9.



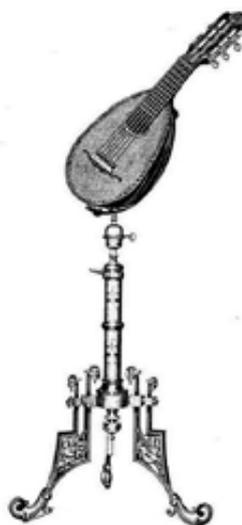
PATIERNO, Ernest: *Méthode de bandurria*. París. Ed. Henry Lemoine. 1901. Página 11.

**SUJECCIÓN DE LA PÚA**



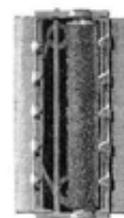
ZAMACOIS, Joaquín: *Op. Cit.* Página 4.

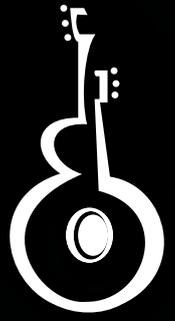
**MANDOLINA ESPAÑOLA SOBRE TRÍPODE**



CATEURA TURRÓ, Baldomero: *Escuela de mandolina española*. Barcelona. Ed. Juan Ayné. 1898. Páginas 20 y 142.

**SORDINA**





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

Bandurria Barroca de 5 órdenes  
de la escuela catalana  
Propiedad de Carlos Bernal  
Luthier: Alexander Hopkins