ALZAPÚA

Revista F.E.G.I.P.

Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro

Nº 24 Edición 2018. Distribución Gratuita

Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro

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

CONSEJO DE REDACCIÓN:
Antonio Cerrajería
Jose Manuel Velasco
Marta Escudero (traducción)
Luis Carlos Simal
Juan Hermosilla
Diego Martín (Coordinador de Alzapúa)

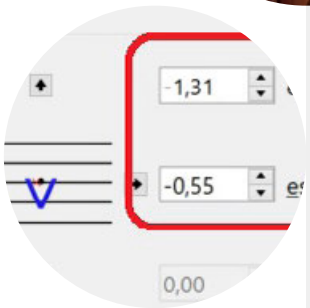
NOTA: La revista Alzapúa no se responsabiliza de las opiniones de sus colaboradores ni se compromete a publicar originales no solicitados. Esta revista se distribuye de forma gratuita entre los socios federados, asociaciones, federaciones adheridas a la asociación, conservatorios y escuelas de música.

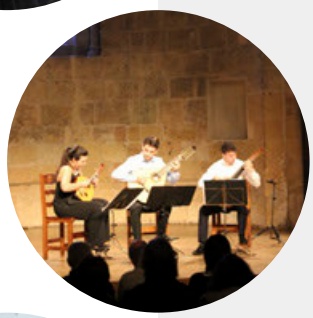
ISSN: 2253 - 9593
Depósito legal: LR-90-2011
Diseño, maquetación, montaje y edición de portada: Carlos Blanco Ruiz
Portada: Bandurria del maestro Francisco Asenjo Barbieri expuesta en la Biblioteca Nacional. Puesta a punto de la bandurria a cargo de Guitarras Ramírez.

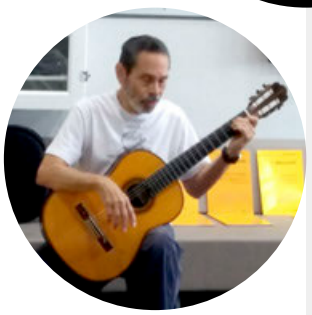
Impresión: Pixartprinting SpA

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.

SUMARIO







EDITORIAL

José Manuel Velasco

ASAMBLEAS

José Luis Martín

XX ASAMBLEA General Ordinaria y XIII Asamblea General Extraordinaria de la FEGIP

OPINIÓN

Juan Grecos

"Ser músico"

PEDAGOGÍA

Sonia Cobo y Rosa Mª Palomares

Guía didáctica del cortometraje: "La historia de Bandurrín y Mandolín"

EDICIONES

Ignacio Ramos

Historia de la guitarra y los guitarristas españoles (edición ampliada)

Carlos Blanco

Integral de la obra para guitarra de Antonio Chover Salom

Francisco Sagredo y Carlos Blanco

Creación de nuevos signos de articulación para instrumentos de púa con Sibelius® y Finale®

NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

Marta Escudero

Orígenes de la Orquesta de Plectro en España: Estudio comparativo entre tres instituciones históricas

Ignacio Ramos

La guitarpa de José Gallegos

Santiago Basante Arias

Orquesta Langreana de Plectro (OLAN'P)

Félix O. Martín Sárraga

Géneros musicales interpretados e instrumentos utilizados por las Estudiantinas y Tunas del siglo XIX

Encarna González

La Guitarrería Granadina: Patrimonio Inmaterial de Andalucía. 200 años de Antonio de Torres

Diego Martín

La música de cámara con bandurria (parte I). De Bermudo a la tonadilla escénica

María del Carmen Ramírez

Las "Adiciones a las obras de Gaspar Sanz" realizadas por José Ochoa de Arín

FESTIVALES

José Manuel Herrero

Jornadas de Plectro y Guitarra de Segovia

Jaime del Amo

XX Festival de Plectro en la cuna de Cervantes de Alcalá de Henares

CRÓNICAS

Rubén García-Cassarrubios

El Campus Nacional de Música y Danza "Villa de El Tiemblo"

Isabel Abarzuza y Jorge Milagro

Clases Máster Leo Brouwer

Juan Carlos Estévez

La Orquesta de Plectro Torre del Alfiler, primer premio del Concorso Giacomo Sartori 2017

INTERNACIONAL

Mark M. Davis

Classical mandolin pedagogy in the US

SECCIÓN DE DOCUMENTOS

mundo
plectro
.com
Tu tienda de Plectro
en Internet
Instrumentos
Cuerdas
Partituras
Métodos
Estudios
Discos
Púas
Accesorios
www.mundoplectro.com
info@mundoplectro.com

Tu Guitarreria
de Guitarras Carrillo
Guitarras clásicas y flamencas, Laudes, Bandurrias, Ukeles, estuches, clavijeros...
Accesorios para todos tus instrumentos de cuerda.
Mas de 150 instrumentos donde poder elegir.
Pide presupuesto sin compromiso alguno.
Tu Guitarreria de Guitarras Carrillo
C/. San Julian, 4 - 02001 Albacete
Telef. 967-702773 - info@tuguitarreria.com
www.tuguitarreria.com-

José Manuel Velasco Martín
Secretario FEGIP

EDITORIAL

Quiero agradecer a Diego Martín, presidente de la Federación, coordinador de su revista y al resto de la junta directiva, la oportunidad que me ha brindado para realizar el editorial de este número de Alzapúa.

Viene muy bien al caso recordar el dicho italiano: "Piano, piano, si va lontano", porque creo que define muy bien los pasos que va dando la FEGIP. Año a año y poco a poco, se van consiguiendo pequeñas metas como lo puede ser que próximamente la especialidad de Instrumentos de púa se implante en el currículum de Castilla y León permitiendo un potencial de once conservatorios donde se pueda estudiar la especialidad.

Otro paso que se va dando, poco a poco, es la publicación anual de Alzapúa. Todo lo que comenzó siendo un pequeño folleto trimestral en blanco y negro es ahora una revista de una gran calidad tanto en contenido como en forma. Quiero aprovechar este espacio para reconocer a todos los colaboradores que desinteresadamente nutren los números de Alzapúa cada año y a todas las personas que hacen un trabajo "en la sombra" coordinando, revisando, maquetando y forjando la revista. También agradecer la labor de los anunciantes. Gracias a su ayuda se pueden sufragar los gastos de impresión y, sin su apoyo, la tarea de edición sería mucho más difícil.

En este número el lector va a poder encontrarse con varios artículos de temática muy variada. El primero la tradicional crónica de la asamblea del año pasado en Campo de Criptana. A continuación un artículo de opinión firmado por Juan Grecos. Después la guía didáctica del corto "Bandurrín y Mandolín" que financió la FEGIP y al que todos los socios tienen acceso. Siguen dos recensiones a ediciones: una del libro de Ignacio Ramos Altamira *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* en su edición ampliada y otra al libro de Carlos Blanco Ruiz sobre Antonio Chover Salom, del que todos los socios podemos disfrutar. También un artículo-tutorial sobre edición de símbolos de púa en los programas Sibelius y Finale.

En la sección de nuestros instrumentos y su historia se ha querido hacer un eje temático en torno a agrupaciones históricas. Sobre este tema giran los artículos de Marta Escudero, Félix O. Martín Sárraga y Diego Martín. Sobre otros temas nos encontramos con interesantes artículos. Por ejemplo, uno de ellos trata sobre la aparición de nuevas fuentes de guitarra barroca o la guitarrería granadina. Quisiera detenerme un momento en la guitarrería granadina ya que ha sumado un nuevo reconocimiento y también de paso nuestra federación, porque a nuestro socio y compañero el lutier Daniel Gil de Avalle se le concedió el Premio Nacional de Artesanía del año 2016 al conjunto de una obra consolidada. El cual se une al recibido en 2010 por el también socio de la FEGIP Vicente Carrillo. En esta sección también el lector podrá averiguar los orígenes e historia de la Orquesta Langreana de plectro y un artículo de Ignacio Ramos sobre un instrumento curioso del inventor José Gallegos.

Además, aparece una sección dedicada a las crónicas de los festivales, cursos y concursos que organizan o en los que participan los socios, porque me gustaría recordar que esta revista es de todos y para todos los asociados. Aquí hay que recordar el éxito cosechado por La Orquesta Torre del Alfiler de Vegas del Genil (Granada) que ha resultado ganadora de la 6ª Edición del Concurso Internacional para grupos instrumentales de Plectro "Giacomo Sartori" celebrado en la localidad italiana de Ala - Trento en Abril de 2017. La revista se cierra con una sección internacional a cargo, en esta ocasión, del mandolinista Mark M. Davis y otra dedicada a documentos.

Finalmente quiero aprovechar la ocasión que me ofrece este preludio para recordar la labor que durante años ha realizado Antonio Cerrajería al frente de la Federación. Han sido muchos años tirando del carro incansablemente en beneficio de los instrumentos de púa, trabajo que sigue haciendo apoyando a la nueva junta. Muchas gracias Antonio por todo.

Espero que la lectura de esta revista sea amena, gratificante y enriquecedora, como así es el participar con mi pequeño granito de arena en su elaboración.

José Luis Martín Rozas
De Cuerda para Rato

Fotografías de Juan Gª Pereñiguez, Luis Miguel Jiménez, Luis Carlos Simal y FEGIP

XX ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA Y XIII ASAMBLEA GENERAL EXTRAORDINARIA DE LA FEGIP

11 Y 12 DE MARZO DE 2017 EN CAMPO DE CRIPTANA

La asamblea anual de la FEGIP, celebrada el 11 y 12 de marzo de 2017 en Campo de Criptana, y organizada por la orquesta Ciudad de la Mancha, fue una clara muestra de cómo son las cosas bien hechas.

Cuando meses antes de la fecha propuesta, Antonio Cerrajería nos informó del programa de actos, en seguida pensé que esta asamblea no me la podía perder. Muchos eran los eventos significativos que iban a llevarse a cabo. Lo primero que me llamó la atención fue la posibilidad de asistir a un concierto de Pedro Chamorro y Caridad Simón después de muchos años sin que hubieran ofrecido ninguno. También se me presentaba una nueva oportunidad para emocionarme con la orquesta Ciudad de la Mancha. Y además de otras atractivas propuestas, se sabía que en esta asamblea Antonio Cerrajería iba a cesar como presidente, iba a dar el relevo después de tantos años de intensa dedicación vocacional, después de tanto tiempo generosamente ofrecido a la cabeza de nuestra federación. Decididamente esta asamblea no me la iba a perder.

El mismo sábado día 11, Míchel y yo nos dimos el madrugón y partimos desde Segovia para llegar a Criptana a las 10:00h., hora en que comenzaría la Asamblea General Ordinaria. Este año Loren, habitual compañera, prefirió no acompañarnos pues se encontraba cansada.

Llegamos con tiempo de sobra, o esa sensación tuve al comprobar que no éramos muchos. La asamblea se desarrolló en la Casa de Cultura con el rigor de costumbre. Se presentó el número de Alzapúa correspondiente a este año, irremplazable publicación para todos los aficionados. Eché de menos a asistentes asiduos y pensé que al día siguiente posiblemente aumentaríamos en número en la asamblea extraordinaria. Después pasamos a la exposición de instrumentos donde pudimos recibir las explicaciones en primera persona de los lutieres: Ángel Benito, Vicente Carrillo, Prudencio Sáez y Demian Reolid. Apoyando estas explicaciones, los siguientes voluntarios probaron los instrumentos: José Manuel Velasco, Marta Escudero, Diego Martín y Alberto Bustamante. Me parecieron interesantísimas y muy ilustrativas las explicaciones de los lutieres, junto con las sensaciones que describían los que probaban los instrumentos. Nos fuimos a comer al lugar concertado. Después de la comida hubo una visita guiada. Algunos componentes de la orquesta Ciudad de la Mancha, tan simpáticos como siempre, nos mostraron las riquezas monumentales de este bonito pueblo. No faltaron los molinos de viento, me encantaron, especialmente el que está dedicado a la eterna Sara.

A las 18:30h. comenzaba la programación de Música en el salón de actos del conservatorio, lleno hasta la bandera. Se ofreció un acompañamiento musical en directo consistente en un cuarteto de guitarra mas tres púas, sobre un corto de animación protagonizado por Bandurrín y Mandolín. Este corto es iniciativa de la orquesta anfitriona y la FEGIP. Ha sido creado por Auntie

films, José Andrés López, Maribel Olmedo y Miguel Mellado. También hubo una explicación de su aplicación pedagógica por parte de Sonia Cobo y Rosa Palomares. Personalmente quedé impresionado por la calidad de la animación. El producto final es una sugerente historia de dibujos animados adaptada para niños donde se presenta la bandurria y la mandolina personificadas en Bandurrín y Mandolín. Además, los niños pueden escuchar en vivo cómo suenan. Creo que es una fantástica idea para despertar en los más pequeños el interés en nuestros instrumentos. En más de una ocasión me he encontrado adolescentes que no saben lo que es una bandurria, esto antes no sucedía, por ello es de aplaudir esta iniciativa. Creo que a través del lenguaje que los críos utilizan ahora, el audiovisual, es un camino muy acertado para despertarles el interés. ¡Bravo!

A las 20:00h, en el salón de actos de la casa de cultura tuvo lugar un concierto muy esperado. No cabía nadie más en las butacas. Intervinieron el dúo de plectro formado por Pedro Chamorro y Caridad Simón, después vino la guitarrista clásica Mabel Millán y, por último, un trío de guitarra flamenca encabezado por Manuel Martín. Según la organización, el concierto estaba así diseñado para mostrar las tres especialidades de conservatorio que están incluidas en nuestra federación. El comienzo del concierto fue la sonata creada por Leo Brouwer, dedicada a Pedro Chamorro e interpretada por él mismo. Es un hito más el que exista una composición de Brouwer para bandurria. Después Pedro Chamorro tocó a dúo con Caridad Simón dos preludios de Alexander Scriabin y estrenaron una obra de Chamorro, Lloyd Avenue 494. Como siempre, la interpretación de ambos fue espectacular, con una ejecución inmejorable, mostrando un programa atrevido y, una vez más, innovador, sentando cátedra, como se espera de ellos, superaron de nuevo las expectativas. Fue muy emocionante el concierto, y también lo fue el ver los asientos del público repletos de alumnos suyos que ahora son flamantes músicos. Seguidamente apareció Mabel Millán que interpretó a Albéniz, Ponce, Pipó y Tárrega. Esta joven guitarrista, a quien yo no conocía, nos deslumbró. Es una intérprete fantástica, con una sorprendente técnica y profunda sensibilidad.

En el mes de noviembre nos alegró escuchar la noticia de que había sido galardona, junto con Leo Brouwer, con el Grammy Latino a la mejor composición clásica. La tercera y última parte del concierto corrió a cargo de Manuel Martín acompañado de Guillermo Martín y Alberto Bustamante. Ofrecieron un repaso por varios palos flamencos: Taranta, Farruca, Soleares, Bulerías, Rumba, y acabaron su concierto con "Entre dos Aguas" de Paco de Lucía. El nivel se mantuvo en lo más alto, fue el perfecto colofón a una tarde de música espectacular, ¡guitarras e instrumentos de plectro a pleno rendimiento!

Después de quedar atendidas sobradamente las necesidades del alma nos fuimos a complacer las del cuerpo, fuimos a cenar. A los postres, aún tenían una sorpresa reservada los miembros de la Orquesta Ciudad de la Mancha. Habían preparado un homenaje sorpresa al que ha sido profesor de instrumento de muchos de ellos, a Pedro Chamorro, quien comenzó las enseñanzas en La Mancha junto con su mujer Caridad Simón. Proyectaron un audiovisual donde muchos amigos de dentro y fuera de España expresaron con palabras el afecto y admiración que sentimos por el homenajeado. Todos los reconocimientos que se hagan son pocos para esta persona que tanto ha hecho y hace para que la bandurria y el laúd estén considerados del mismo modo que cualquier otro instrumento, como debe ser.

Al día siguiente nos reunimos en la Casa de Cultura para la asamblea extraordinaria donde se iba a renovar la junta directiva de la federación. Aún fuimos menos gente que en el día anterior. Cesaron en el cargo Isabel Abarzuza y Antonio Cerrajería. La nueva Junta que guiará a la federación está formada por los siguientes socios: presidente: Diego Martín de la orquesta Roberto Grandío, vicepresidenta: Marta Escudero de la orquesta Ciudad de la Mancha, secretario: José Manuel Velasco socio individual, tesorero: Juan Hermosilla de Contrastes Rioja y vocal: Luis Carlos Simal, socio individual. Mucho tenemos que agradecer todos los aficionados la dedicación de estas personas a nuestra causa común, que no es otra que la defensa, la difusión, la implantación en conservatorios y escuelas de música, e incluso la lucha por la supervivencia de bandurrias y laúdes en algunas zonas. También las guitarras, aunque objetivamente este instrumento está más extendido y mejor tratado, cosa por la que hay que alegrarse.

A las 12:00h. fue el concierto de clausura en el teatro Cervantes de la localidad, completo de público también. En la primera parte se juntaron en el escenario las orquestas de instrumentos de púa y guitarra de enseñanzas elementales de los conservatorios profesionales de música de Alcázar de San Juan-Campo de Criptana y de La Rioja. Fue fantástico ver casi a un centenar de chicos y chicas con bandurrias, mandolinas y guitarras sobre un escenario, primero bajo la batuta de Carlos Blanco Ruiz, profesor en Logroño, y, después, dirigidos por Rubén García Casarrubios, profesor en La Mancha. En la segunda parte actuó la orquesta Ciudad de La Mancha. Escuchar en concierto a esta orquesta es una experiencia indescriptible. Consiguen una sutileza en el sonido que te penetra hasta el alma, es un auténtico espectáculo. Que me disculpen los componentes que no voy a nombrar, son todos

fantásticos, que me disculpen los guitarristas y el estupendo bajista, pero querría destacar algunos nombres que son actualmente titulados y profesionales de los instrumentos de púa y que se encontraban en el escenario: Marta Escudero, Mari Carmen Simón, Rubén García Casarrubios, Maryla Díaz, Diego Martín, Maribel Olmedo, Virginia Moratalla y algunos que no estaban este día como Caridad Simón, Francisco Javier García Ruiz, Rafael Tarjuelo, todos grandes intérpretes, dirigidos magistralmente por Fernando Bustamante. Todos ellos podrían ofrecer conciertos como solistas. Comenzaron con dos danzas de Granados y una pieza de Kuwahara. Después, fieles a su compromiso en la búsqueda incansable de nuevos caminos, siempre huyendo de la zona de confort, presentaron cuatro piezas acompañando la voz de Ester Sancho, con unos arreglos deliciosos, ¡vaya lujo! Durante este 2017, como nuevo espectáculo, han recuperado la *Invitación a un Viaje Sonoro*, obra interpretada con éxito en los ochenta por la orquesta Roberto Grandío y que fue diseñada por Pedro Chamorro junto con Rafael Alberti, que a su vez se basaron en un trabajo anterior creado por el mismo Alberti con Paco Aguilar. En esta ocasión el recitado lo realiza Chamorro, espero poder tener la oportunidad de verlo.

Terminó la asamblea con una opípara comida en el restaurante Cervantes.

Llegó el momento de las valoraciones, de la reflexión. La organización realizada por la orquesta Ciudad de la Mancha fue impecable. Los espacios, actividades, comidas y conciertos programados fueron más que adecuados. Estos conciertos estuvieron a tope de público, lo que

muestra el éxito de la música de pulso y púa en esta zona geográfica de España. Varias de las interpretaciones musicales se me han quedado grabadas en la memoria para siempre.

La conclusión más clara que extraigo de esta Asamblea es la convicción personal de que la manera de aumentar la presencia de nuestros instrumentos, de que mejoren en todos los aspectos: organología, consideración, número de intérpretes, calidad de los instrumentos, etc… pasa por conseguir su implantación generalizada en Escuelas Municipales de Música y en Conservatorios, cuestión incluida en los principios de la FEGIP. En las regiones donde esto sucede nos encontramos con unos intérpretes y agrupaciones magníficos, es así. Esta cuestión la ha defendido Cerrajería desde siempre y todos hemos sido testigos de que ha trabajado con ahínco por ello. No hay que olvidar tampoco su labor incansable por tenernos informados de todos los acontecimientos relativos al mundo del plectro, por unirnos bajo el paraguas de la federación, unidos tenemos más poder de interlocución con las administraciones, es obvio. Quiero desde aquí animar a la nueva Junta a que continúe la buena labor que ha venido realizando la FEGIP, que trate de conseguir más socios, cuantos más seamos más cerca estaremos de conseguir los objetivos. Pienso en algunas regiones como, por ejemplo, Andalucía o Canarias, donde hay tantos intérpretes y no entiendo por qué aún no se imparte Instrumentos de Púa en los conservatorios. Ojalá se consiguiera en mi región, Castilla y León. Me voy a referir ahora a nuestra orquesta Cuerda Para Rato. Nos hacen falta bandurristas y no encontramos, y tampoco somos capaces de enseñar a nuevos intérpretes. Intentamos que en la escuela municipal de Segovia se impartiera Púa y nos contestaron que no se ofrecerá mientras no haya una amplia demanda, ¿qué demanda va a haber si muchos chavales actualmente no saben lo que es una bandurria? Nuestra actual esperanza es que se imparta en el Conservatorio y que estudiantes de estos instrumentos acudan a nuestra orquesta, como de hecho ya lo hacen algunos estudiantes de guitarra.

No pretendía convertir la crónica de la Asamblea en un alegato a favor de la implantación de la enseñanza reglada de los Instrumentos de Púa, pero la propia narración me ha llevado a ello. Los que acudimos a esta Asamblea fuimos testigos, una vez más, de que éste es el camino o, al menos, muy buen camino para promover la bandurria. Además, es deseable una implantación generalizada en todas las regiones para que no se acentúen las diferencias que ya existen, por supuesto diferencias también atribuibles a la tradición, y la mayor o menor proliferación de músicos.

Acabo dando mi enhorabuena a la orquesta Ciudad de la Mancha por la organización. Doy las gracias a los que han trabajado por la FEGIP y los que comienzan con la responsabilidad, tenéis todo mi apoyo. Espero que tengamos muchas asambleas como la vivida en Campo de Criptana y que cada vez seamos más, este año eché de menos a muchos de los habituales. No dejemos que decaigan estas reuniones anuales, fomentemos la participación, mejoremos lo mejorable y estemos unidos, es mi deseo y también la garantía de pervivencia de la bandurria.

Juan Grecos
http://www.royalclassics.com/

"SER MÚSICO"

La música, como identificación y manifestación de todas las culturas del mundo, es imprescindible. Es prácticamente imposible vivir sin música. Es un motor importante de la vida para expresar y transmitir sentimientos y emociones. Lamentablemente, no atrae a más empresas importantes para dar una mayor difusión a esta gran riqueza de la humanidad.

Ser músico es una lección magistral de la vida. Sienta unas bases que consisten en la disciplina, la constancia, la convivencia, la dedicación, la sensibilidad, y muchísimos más valores.

Para empezar, nos encontramos con la iniciación, el primer contacto con la música y el instrumento. Es el momento que marca el rumbo a seguir. Es una atracción envolvente. Sea cual sea el instrumento, hay algo físico y psicológico que llama la atención. Dependiendo, muchas veces, de la edad del nuevo músico puede ser la forma, el color, el sonido, la misma materia de la cual está hecho. También puede ser una imagen de un instrumentista conocido, por tradición familiar, o cualquier otro rasgo de identificación que les atraiga y les una.

Para iniciarse hay que desarrollar un oído musical. No todo el mundo distingue la diferencia entre tonalidades o percibe una nota desafinada. Cualquiera que sea su instrumento, el músico tiene que oír claramente unas comas de diferencia para poder tocar en un conjunto. Tocando sólo se crea una necesidad relativa, pero, en conjunto, tiene que estar perfectamente afinado con los demás instrumentos.

La destreza es otro factor fundamental. Cualquier instrumento requiere una notable habilidad física para tocar las notas con precisión y seguridad. Hay música muy compleja que es imposible interpretar sin las mencionadas cualidades. El músico es un pilar de fuerza que, junto con los demás, da forma a la interpretación.

Ser músico es más que hacer música, es integrarse en una pequeña comunidad donde todo tiene que estar sincronizado, las instrucciones cumplidas al pie de la letra. Presenciar un concierto de una orquesta, una banda, música de cámara, o un dúo, es una lección de convivencia y colaboración. Ojalá algunos organismos funcionaran como una orquesta. Por supuesto hay diferencias personales, pero en el momento de la verdad nadie se escapa de sus obligaciones para que todo salga para satisfacción y deleite del público. También los intérpretes se ven compensados por sus aplausos y exclamaciones de admiración.

La partitura es otro elemento que no podemos pasar por alto. Es el guión maestro, la "constitución" y todo se funde en el concierto o representación unido por el director quien actúa como aglutinador. Es el guía de todo lo que acontece durante la interpretación musical.

Su responsabilidad es enorme y no siempre debidamente reconocida. Previamente, tiene que estudiar la partitura y analizar la dinámica y matices de cada instrumento. Tiene que poseer la capacidad de unir a todos los músicos como un solo cuerpo para transmitir la emoción y la estética musical plasmada por el compositor en cada nota de su obra.

Dentro del conjunto y variedad de instrumentos que hay, destaca un grupo que nosotros sentimos muy de cerca. Los instrumentos de pulso y púa. Son instrumentos íntimos que cuentan quizás con más contacto corporal. Según el estilo se pueden tocar con cuerdas de nylon o metálicas, con los dedos de la mano derecha o con una púa o plectro. La guitarra cuenta con una gran variedad de escuelas y estilos que abarcan principalmente música clásica, flamenca y folclórica. Los instrumentos afines incluyen la bandurria, laúd, mandolina y timple canario, entre otros. Más recientemente, contamos la gran popularidad del ukelele. Agradecemos su aparición como un instrumento de iniciación que se puede considerar como la antesala de los demás instrumentos de pulso y púa.

Es importante destacar también la gran cantidad de orquestas de pulso y púa que están viviendo sus mejores momentos con un gran reconocimiento tanto por su técnica como por la interpretación de un amplio repertorio que confirma la gran diversidad de obras que requieren una técnica muy desarrollada con un enorme dominio de escalas y acordes.

También existe otra faceta que consideramos muy importante y es la gran aceptación entre los jubilados que se apuntan a una rondalla o conjunto y desarrollan una destreza envidiable al mismo tiempo que aprovechan su tiempo dedicándose a algo que les aporta una satisfacción enorme que puede servir como un ejercicio integral: tanto físico como mental.

En resumen, por todo lo expuesto, creo que no cabe ni la menor duda. Ser músico es un gran orgullo y privilegio. Significa formar parte de un grupo de élite sin el cual sería muy difícil vivir. Tengamos en cuenta cuántas veces al día escuchamos música. No necesariamente de una forma activa, sino de una manera subliminal. Nos acompaña en infinidad de momentos en el curso de nuestra vida cotidiana. El filósofo alemán Nietzsche dijo, "Sin música, la vida sería un error". A lo cual habría que añadir, y sin el músico, imposible.

Sonia Cobo Monreal
Maestra especialista en Educación Musical. Profesora superior de instrumentos de púa. Profesora de Música en el IES Ribera del Bullaque. Porzuna (Ciudad Real)
Integrante de la Orquesta Ciudad de La Mancha
Rosa María Palomares López
Licenciada en filología inglesa por la Universidad de Castilla-La Mancha. Amateur de la guitarra española. Profesora de inglés en el IES Ribera del Bullaque. Porzuna (Ciudad Real)

GUÍA DIDÁCTICA DEL CORTOMETRAJE: "LA HISTORIA DE BANDURRÍN Y MANDOLÍN"

RESUMEN

En el siguiente artículo presentamos a los docentes de Educación Primaria y Educación Secundaria Obligatoria una **aplicación didáctica** desde las disciplinas de Lengua castellana y Literatura y Música para fomentar el conocimiento de los instrumentos de plectro a través de una serie de actividades basadas en el cortometraje "**La historia de Bandurrín y Mandolín**". Dichas actividades están contextualizadas dentro del Currículo educativo utilizando la metodología de las Inteligencias Múltiples de Howard Gardner. A través de este trabajo, el docente podrá contar con herramientas útiles para introducirlas en su Programación didáctica y el alumnado descubrirá la riqueza de estos instrumentos.

1. INTRODUCCIÓN.

La Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, tras su modificación por la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, de la Mejora de la Calidad Educativa (en adelante **LOMCE**), establece en su Artículo 16 que la **finalidad de la Educación Primaria** es *"facilitar a los alumnos y alumnas los aprendizajes de la expresión y comprensión oral, la lectura, la escritura, el cálculo, la adquisición de nociones básicas de la cultura y el hábito de convivencia, así como los de estudio y trabajo, el sentido artístico, la creatividad y la afectividad, con el fin de garantizar una formación integral que contribuya al pleno desarrollo de la personalidad de los alumnos y alumnas, y de prepararlos para cursar con aprovechamiento la Educación Secundaria Obligatoria".*

Además, en su Artículo 22 expone que "*la finalidad de la Educación Secundaria Obligatoria consiste en lograr que los alumnos y alumnas adquieran los elementos básicos de la cultura, especialmente en sus aspectos humanístico, artístico, científico y tecnológico y desarrollar y consolidar en ellos hábitos de estudio y trabajo".*

Por ello, presentamos la aplicación didáctica del **cortometraje "La historia de Bandurrín y Mandolín" (disponible en YouTube próximamente**) ya que puede ser una herramienta pedagógica para desarrollar las capacidades cognitivas, sociales, artísticas,

musicales y afectivas a través de las áreas y materias de Educación Primaria y Educación Secundaria Obligatoria.

Este trabajo lo encuadraremos en la legislación educativa actual:

2. MARCO LEGAL.

- La **Constitución Española de 1978**, por cuanto establece la base de nuestro Sistema Educativo con equidad e igualdad de oportunidades.
- **Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación,** tras su modificación por la **Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, de la Mejora de la Calidad Educativa** (en adelante, **LOMCE**).
- **Orden ECD/65/2015, de 21 de enero,** la cual contempla todas las Competencias Clave que debemos trabajar en la Educación Primaria y Educación Secundaria Obligatoria.
- **Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero**, por el que se establece el currículo básico de la Educación Primaria.
- **Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre**, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato.

3. INTERVENCIÓN EDUCATIVA.

La **LOMCE**, al establecer las funciones del profesorado en el **artículo 91**, expone que una de ellas es:

> «La atención al desarrollo intelectual, afectivo, psicomotriz, social y moral del alumnado».

3.1. TEMPORALIZACIÓN.

Este conjunto de actividades se desarrollará tras la visualización del cortometraje en las distintas áreas y materias del Currículo (a elección del docente) con una temporalización flexible adaptada al ritmo de trabajo de los alumnos, siguiendo el Currículo de estas etapas educativas.

Así bien, la **LOMCE** establece una nueva definición de **Currículo**, el cual estará integrado por los siguientes elementos: Competencias, Objetivos, Contenidos, Metodología, Criterios de evaluación y Estándares de aprendizaje evaluables. El Currículo se orientará así mismo a facilitar el desarrollo de las Competencias.

3.2. COMPETENCIAS.

Con este cortometraje, pretendemos alcanzar el desarrollo personal del alumno a través de las competencias, es decir, con conocimientos, destrezas y actitudes que éste adquirirá a lo largo del desarrollo de las actividades.

- ***Comunicación lingüística (CL)***, a la hora de expresar oralmente de forma ordenada y clara, usar el vocabulario específico del cortometraje y razonar las respuestas en las actividades.
- ***Competencia matemática*** y ***Competencias Básicas en Ciencia*** **y Tecnología (CM)**, a través del razonamiento matemático con el fin de resolver diversos problemas en situaciones cotidianas y a través de la capacidad y la voluntad de utilizar modos matemáticos de pensamiento y representación.
- ***Competencia digital (CD)***, en cuanto al uso seguro y crítico de las tecnologías de la información en la sociedad: el ocio y la comunicación. Uso de ordenadores para obtener, evaluar, almacenar y producir información.
- ***Competencias sociales y cívicas (CS)***, prepara a los alumnos para vivir en nuestra sociedad, formando parte de ella como ciudadanos que participan cívicamente conviviendo con las demás personas.
- ***Aprender a aprender (AA)***, ya que representa ideas y conceptos en esquemas o gráficos simples.
- ***Sentido de iniciativa y espíritu emprendedor (SI)***, en cuanto que justifica una idea o elección personal a partir de una situación. Está relacionado con la creatividad, la innovación y la promoción de la concienciación de valores.
- ***Conciencia y expresiones culturales (CC)***, permite desarrollar el sentido artístico a través de las manifestaciones de ideas, experiencias y emociones mediante distintos medios como la música, las artes escénicas, la literatura o las artes plásticas.

3.3. OBJETIVOS.

Según las autoras **Escamilla y Lagares (2006)**, los objetivos son enunciados que determinan el tipo de habilidad que han de alcanzar los alumnos como consecuencia de su participación activa en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Entre los **Objetivos de la Educación Primaria (LOMCE artículo17)**, el cortometraje pretende desarrollar los siguientes:

b) Desarrollar hábitos de trabajo individual y de equipo, de esfuerzo y de responsabilidad en el estudio así como actitudes de confianza en sí mismo, sentido crítico, iniciativa personal, curiosidad, interés y

creatividad en el aprendizaje y espíritu emprendedor.

d) Conocer, comprender y respetar las diferentes culturas y las diferencias entre las personas, la igualdad de los derechos y oportunidades de hombres y mujeres y la no discriminación de personas con discapacidad.

e) Conocer y utilizar de manera apropiada la lengua castellana y, si la hubiere, la lengua cooficial de la Comunidad Autónoma y desarrollar hábitos de lectura.

j) Utilizar diferentes representaciones y expresiones artísticas e iniciarse en la construcción de propuestas visuales y audiovisuales.

m) Desarrollar sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como una actitud contraria a la violencia, a los prejuicios de cualquier tipo y a los estereotipos sexistas.

Entre los **Objetivos de la Educación Secundaria Obligatoria (LOMCE artículo 23)**, el cortometraje pretende desarrollar los siguientes:

a) Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a los demás, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática.

b) Desarrollar y consolidar hábitos de disciplina, estudio y trabajo individual y en equipo como condición necesaria para una realización eficaz de las tareas del aprendizaje y como medio de desarrollo personal.

d) Desarrollar sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los comportamientos sexistas y resolver pacíficamente los conflictos.

g) Desarrollar el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismo, la participación, el sentido crítico, la iniciativa personal, la capacidad de aprender a aprender, planificar, tomar decisiones y asumir responsabilidades.

h) Comprender y expresar con corrección, oralmente y por escrito en la lengua castellana y, si la hubiese, en la lengua cooficial de la Comunidad Autónoma, textos y mensajes complejos e iniciarse en el conocimiento, la lectura y el estudio de la literatura.

j) Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural.

l) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.

Como docentes, pretendemos conseguir los siguientes objetivos a través del cortometraje, basados en despertar en el alumnado un aprendizaje significativo.

- Desarrollar la creatividad en el alumnado.
- Aprender a distinguir los diferentes instrumentos musicales y sus familias.
- **Desarrollar el conocimiento de los instrumentos de plectro (bandurria y mandolina).**
- Fomentar en el alumnado el uso adecuado de la expresión oral y escrita.
- Favorecer el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación en el aula.
- Desarrollar hábitos de trabajo cooperativo e individual.
- Favorecer un buen clima de convivencia y respeto mutuo.

Los objetivos de las actividades serán la consecución de los Estándares de aprendizaje evaluables enunciados en el punto de la Evaluación.

3.4. *CONTENIDOS.*

Los Contenidos son el conjunto de conocimientos, habilidades, destrezas y actitudes que contribuyen al logro de los objetivos de cada enseñanza y etapa educativa y a la adquisición de las competencias.

EDUCACIÓN PRIMARIA.

ÁREA: LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA

Bloque 1. Comunicación oral: hablar y escuchar.

- Situaciones de comunicación, espontáneas o dirigidas, utilizando un discurso ordenado y coherente.
- Comprensión de mensajes verbales y no verbales.
- Estrategias y normas para el intercambio comunicativo: participación; exposición clara; organización del discurso; escucha; respeto al turno de palabra; papel del moderador; entonación adecuada; respeto por los sentimientos, experiencias, ideas, opiniones y

conocimientos de los demás.

- Dramatizaciones de textos literarios adaptados a la edad y de producciones propias.
- Estrategias para utilizar el lenguaje oral como instrumento de comunicación y aprendizaje: escuchar, recoger datos, preguntar. Participación en encuestas y entrevistas, comentario oral y juicio personal.

Bloque 2. Comunicación escrita: leer.

- Comprensión de textos leídos en voz alta y en silencio.
- Audición de diferentes tipos de textos.

Bloque 3. Comunicación escrita: escribir.

- Producción de textos para comunicar conocimientos, experiencias y necesidades: narraciones.
- Normas y estrategias para la producción de textos: planificación (función, destinatario, estructura…)
- Aplicación de las normas ortográficas y signos de puntuación.
- Caligrafía. Orden y presentación.

Bloque 5. Educación Literaria.

- Dramatización y lectura dramatizada de textos.

ÁREA: EDUCACIÓN ARTÍSTICA: MÚSICA

Bloque 1. Escucha.

- Tipos de instrumentos musicales.
- Instrumentos de plectro (bandurria y mandolina).
- Valoración de los instrumentos musicales.

Bloque 2. La interpretación musical.

- Realización de melodías y ritmos sencillos.
- Búsqueda de información en Internet sobre instrumentos musicales.

Bloque 3. La música, el movimiento y la danza.

- El cuerpo como instrumento para la expresión de sentimientos y emociones.
- El cuerpo como forma de interacción social.

EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA.

MATERIA: LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA 1º CICLO ESO (recomendado para primer curso)

Bloque 1. Comunicación oral: escuchar y hablar.

- Observación, reflexión, comprensión y valoración del sentido global de los debates, coloquios y conversaciones espontáneas de la intención comunicativa de cada interlocutor y aplicación de las normas básicas que los regulan.
- Participación en debates, coloquios y conversaciones espontáneas observando y respetando las normas básicas de interacción, intervención y cortesía que regulan estas prácticas orales.

Bloque 2. Comunicación escrita: leer y escribir.

- Escritura de textos relacionados con el ámbito personal, académico/escolar y ámbito social.
- Interés creciente por la composición escrita como fuente de información y aprendizaje y como forma de comunicar sentimientos, experiencias, conocimientos y emociones.

MATERIA: MÚSICA. 1º CICLO ESO (recomendado para primer curso)

Bloque 1. Interpretación y Creación.

- Aplicación de ritmos y compases a través de la lectura o la audición de pequeñas obras o fragmentos musicales.
- Respeto hacia las propuestas del profesor y los compañeros.

Bloque 2. Escucha.

- Sonoridades de instrumentos musicales, así como su forma.
- Interés por conocer música de otras épocas y culturas.

Bloque 3. Contextos musicales y culturales.

- Empleo de vocabulario adecuado para describir percepciones y conocimientos musicales.

Bloque 4. Música y Tecnologías.

- Utilización de fuentes y procedimientos apropiados para elaborar trabajos sobre temas musicales.

Además, destacamos la importancia de los **Elementos transversales** que se trabajarán en las actividades de este cortometraje:

- La comprensión lectora, la expresión oral y escrita.
- La comunicación audiovisual.
- Las Tecnologías de la Información y la Comunicación.

- El emprendimiento.
- La educación cívica y constitucional

3.5. *METODOLOGÍA.*

Será el conjunto de estrategias, procedimientos y acciones planificadas de manera consciente y reflexiva con la finalidad de facilitar y posibilitar el aprendizaje del alumnado, el logro de los Objetivos y el desarrollo adecuado de las Competencias.

La metodología que se llevará a cabo a lo largo de las actividades se basa en una **metodología activa y participativa**, donde los alumnos son los protagonistas y el docente el mediador.

Para empezar, siempre estarán en nuestra mente los **principios pedagógicos** de intervención derivados de las fuentes psicológica y pedagógica, que se enmarcan en una concepción constructivista del aprendizaje. Son:

- Partir del nivel de desarrollo del alumno.
- Asegurar la construcción de aprendizajes significativos y mostrar la funcionalidad de los aprendizajes.
- Promover el desarrollo de la capacidad de "aprender a aprender".
- Contribuir al establecimiento de un clima de aceptación mutua y de cooperación.
- Dotar a las actividades de enseñanza-aprendizaje de un carácter lúdico.
- Contribuir a una intensa actividad por parte del alumno.
- En el desarrollo de las actividades se emplean diversas estrategias metodológicas:
- Trabajo individual en el desarrollo de las actividades individuales.
- Trabajo en grupo cooperativo, como la lectura compartida.
- Búsqueda de información en Internet.
- Uso de diferentes herramientas informáticas.
- Puesta en común en gran grupo después del trabajo individual o grupal.

A lo largo de las actividades tendremos como referente la Teoría de las Inteligencias Múltiples.

Teoría de las Inteligencias Múltiples.

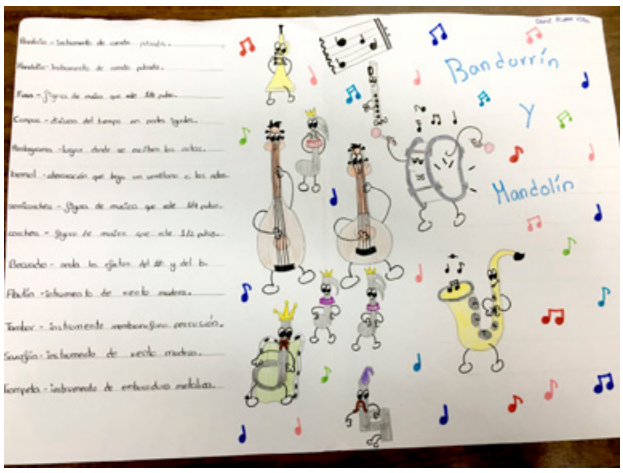
Es un modelo propuesto por Howard Gardner, donde afirma que la inteligencia es un conjunto de capacidades específicas con distinto nivel de generalidad. Esta teoría establece que existen **ocho inteligencias diferentes,** relacionadas entre sí, pero funcionales de forma individual y que pueden estar más o menos desarrolladas según la persona, son: **verbal-lingüística, lógico-matemática, musical, visual-espacial, cinestésica-corporal, intrapersonal, interpersonal y naturalista**. Desde entonces, su aplicación en el ámbito educativo ha ido en crecimiento. Su éxito en las aulas se basa en la idea de que, debido a estas **ocho diferentes formas de pensar que existen, hay también diferentes maneras de aprender** según la inteligencia que el niño tiene más desarrollada

y, por lo tanto, debería haber también diferentes técnicas y herramientas para enseñar a cada persona según su tipo de inteligencia.

Los beneficios de trabajarlas en el ámbito escolar son muchos, destacamos: motiva al alumnado, personaliza el aprendizaje, facilita la atención a la diversidad, ofrece un aprendizaje más completo y real, enseña a aprender a aprender, potencia muchas habilidades y destrezas, fomenta la innovación educativa y proporciona resultados más significativos.

Nuestra aplicación didáctica contempla esta teoría. Brevemente explicamos en qué consisten y cómo las trabajamos.

1. ***Verbal-lingüística:*** Consiste en el uso del lenguaje tanto hablado como escrito. Ejemplo: actividades que incluyen escribir, hablar y escuchar.
2. ***Lógico-matemática:*** Implica el uso de sistemas lógicos. Ejemplo: actividades que incluyen pensar críticamente, razonar, contar sílabas…
3. ***Musical:*** Implica el uso de patrones musicales. Ejemplo: cantar, recitar rimas, juegos rítmicos con las palabras.
4. ***Visual-espacial:*** Implica la capacidad de conceptualizar el espacio. Ejemplo: actividades que incluyen ver, pintar, visualizar, ubicar, colorear.
5. ***Cinestésica-corporal:*** Implica el uso del movimiento del cuerpo. Ejemplo: actividades que impliquen dramatizar una escena, percusión corporal…
6. ***Intrapersonal:*** Implica la comprensión de uno mismo. Ejemplo: actividades de tomar



Murales realizados por los alumnos de 1º ESO del IES "Ribera del Bullaque". Porzuna -Ciudad Real.

decisiones, reflexionar, escribir diferentes textos inventados como el diario, notas personales…

7. ***Interpersonal:*** Implica la comprensión de los demás. Ejemplo: actividades que incluyen debates, proyectos en equipo, compartir, interactuar, colaborar.

8. ***Naturalista:*** Consiste en la capacidad de observar la naturaleza. Ejemplo: actividades sobre temas de la naturaleza, como descripción y dibujo de paisajes…

3.6. ACTIVIDADES DEL CORTOMETRAJE.

LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA.

***1. ACTIVIDAD DE CONOCIMIENTOS PREVIOS.* INTELIGENCIA LINGÜÍSTICA**

Antes de la visualización del cortometraje, los alumnos responderán a una serie de preguntas para indagar sobre sus conocimientos previos relacionados con los instrumentos de cuerda y de plectro. Se proponen las siguientes preguntas:

- ¿Por qué se les llama instrumentos de cuerda? ¿Podrías nombrar algunos? (El docente escribirá las distintas respuestas en la pizarra)
- ¿Tocas algún instrumento? ¿Cuál? Si no tocas ninguno, ¿cuál te gustaría tocar?
- ¿Qué sabes de los instrumentos de plectro?
- ¿Conoces la bandurria y la mandolina?

El docente presentará las principales características de estos instrumentos.

***2. VISUALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE.* INTELIGENCIA VISUAL-ESPACIAL.**

Los alumnos visualizarán el cortometraje poniendo atención a la historia y apuntando aquellos términos o situaciones que les llamen la atención.

3. *TÍTULOS CREATIVOS.* INTELIGENCIA LINGÜÍSTICA.

Una vez visualizado el cortometraje, los alumnos pensarán en parejas un título creativo tanto para el cortometraje como para la canción final compuesta por Bandurrín y Mandolín, la cual despierta a la princesa. Los títulos se expondrán oralmente para que un alumno los vaya apuntando en la pizarra digital. Posteriormente, en gran grupo, se elegirá el título más creativo.

4. *CREAMOS CANCIONES.* INTELIGENCIAS LÓGICO- MATEMÁTICA Y MUSICAL.

En grupos de cuatro alumnos, deberán escoger una canción conocida por todos ellos para reemplazar la letra original por otra inventada por ellos, incluyendo términos que hayan escuchado en el cortometraje. Posteriormente, cada grupo cantará la canción a la clase.

***5. ESCRIBIMOS NUESTRAS EXPERIENCIAS.* INTELIGENCIAS LINGÜÍSTICA E INTRAPERSONAL.**

Los alumnos, individualmente, tendrán que imaginar que son Bandurrín o Mandolín y que asisten el primer día a la Orquesta de la Corte. Deberán escribir, a modo de diario, cómo se han sentido y sus experiencias en este día. Los alumnos voluntarios leerán para el resto de la clase sus redacciones.

***6. TERMINAMOS LA HISTORIA.* INTELIGENCIAS CINESTÉSICO-CORPORAL E INTERPERSONAL.**

Dado que el cortometraje tiene un final abierto, se dividirá la clase en dos grupos. Cada grupo deberá pensar un final artístico-creativo para su posterior dramatización. Los alumnos escogerán los distintos personajes y crearán los diálogos. Tras su ensayo, lo representarán en clase.

***7. DIBUJAMOS EL PAISAJE.* INTELIGENCIA NATURALISTA.**

El alumno imaginará el paisaje de la comarca de Compases donde viven los protagonistas de la historia y lo dibujará en una cartulina A4. Para crear una atmósfera adecuada escucharán la obra "*Micropiezas*" de Leo Brouwer, versión

para bandurria y guitarra, interpretada por Pedro Chamorro y Pedro Mateo. (Disponible en Spotify)

***8. RECAPITULAMOS...* INTELIGENCIA INTERPERSONAL.**

Para reflexionar sobre el cortometraje y las distintas actividades, realizaremos en gran grupo un debate donde los alumnos darán su opinión sobre las siguientes cuestiones:

- ¿Te ha gustado la historia? ¿por qué?
- ¿Te identificas con algún personaje? Justifica tu respuesta.
- ¿Cómo crees que se sintieron Bandurrín y Mandolín con sus compañeros de clase? ¿por qué crees que el resto de compañeros tenían ese comportamiento hacia ellos?
- Propón soluciones para mejorar el ambiente de la clase.
- Según tu opinión, ¿la actitud del rey fue correcta?
- Si hubieses sido el brujo Becuadro, ¿te hubieras comportado de la misma manera?
- ¿Qué has aprendido con esta historia?
- Califica del 1 al 5 el interés que han despertado en ti estas actividades sobre el cortometraje de Bandurrín y Mandolín.

MÚSICA

1. ACTIVIDAD DE CONOCIMIENTOS PREVIOS. INTELIGENCIA LINGÜÍSTICA

Antes de la visualización del cortometraje, los alumnos responderán a una serie de preguntas para indagar sobre sus conocimientos previos relacionados con los instrumentos de cuerda y de plectro. Se proponen las siguientes preguntas:

- ¿Por qué se les llama instrumentos de cuerda? ¿Podrías nombrar algunos? (El docente escribirá las distintas respuestas en la pizarra)
- ¿Tocas algún instrumento? ¿Cuál? Si no tocas ninguno, ¿cuál te gustaría tocar?
- ¿Qué sabes de los instrumentos de plectro?
- ¿Conoces la bandurria y la mandolina?

El docente presentará las principales características de estos instrumentos

2. VISUALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE. INTELIGENCIA VISUAL-ESPACIAL.

Los alumnos visualizarán el cortometraje poniendo atención a la historia y apuntando el nombre de los personajes y las situaciones que les llamen la atención.

3. PRESENTANDO A LOS PERSONAJES. INTELIGENCIA VISUAL-ESPACIAL.

Tras la visualización del cortometraje, los alumnos, individualmente, en una cartulina tipo A3 dibujarán los personajes, poniendo sus nombres y definiendo lo que significan los signos en el lenguaje musical y los instrumentos ubicándolos por familias. Los trabajos se expondrán en las paredes del aula de Música.

4. ¡VAMOS A INVESTIGAR! INTELIGENCIA LÓGICO-MATEMÁTICA.

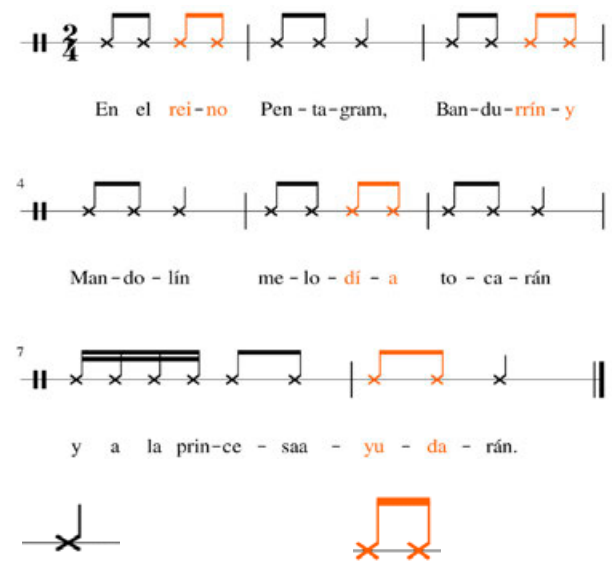
En el aula digital o de ordenadores, los alumnos trabajarán en parejas. A cada pareja se le asignará un instrumento que aparece en el cortometraje. Su tarea consistirá en investigar sobre el instrumento asignado: características y familia, recopilando la información en un documento WORD y añadiendo una imagen de éste. Posteriormente, se hará una puesta en común, proyectando los trabajos en la pizarra digital.

***5. DIBUJAMOS EL PAISAJE.* INTELIGENCIAS NATURALISTA Y MUSICAL.**

El alumno imaginará el paisaje de la comarca de Compases donde viven los protagonistas de la historia y lo dibujará en una cartulina A4. Para crear una atmósfera adecuada escucharán la obra "*Micropiezas*" de Leo Brouwer, versión para bandurria y guitarra, interpretada por Pedro Chamorro y Pedro Mateo. (Disponible en Spotify)

6. MOVEMOS NUESTRO CUERPO. INTELIGENCIA CINESTÉSICO-CORPORAL.

Los alumnos representarán con percusión corporal el siguiente ritmo:



7. RECAPITULAMOS... INTELIGENCIAS INTERPERSONAL E INTRAPERSONAL.

Para reflexionar sobre el cortometraje y las distintas actividades, realizaremos en gran grupo un debate donde los alumnos darán su opinión sobre las siguientes cuestiones:

- ¿Te ha gustado la historia? ¿por qué?
- ¿Te identificas con algún personaje? Justifica tu respuesta.
- ¿Cómo crees que se sintieron Bandurrín y Mandolín con sus compañeros de clase? ¿por qué crees que el resto de compañeros tenían ese comportamiento hacia ellos?
- Propón soluciones para mejorar el ambiente de la clase.
- Según tu opinión, ¿la actitud del rey fue correcta?
- Si hubieses sido el brujo Becuadro, ¿te hubieras comportado de la misma manera?
- ¿Qué has aprendido con esta historia?
- Califica del 1 al 5 el interés que han despertado en ti estas actividades sobre el cortometraje de Bandurrín y Mandolín.

3.7. *EVALUACIÓN.*

En este punto, determinaremos el grado de progreso alcanzado respecto a las intenciones educativas. En primer lugar, hablamos del QUÉ EVALUAR, que son los llamados Estándares de aprendizaje evaluables, concreción de los Criterios de evaluación que ahora presentamos:

3.7.1. *CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES.*

El docente evaluará los aprendizajes del alumnado a través de los Criterios de Evaluación y Estándares de aprendizaje evaluables establecidos en el Currículo.

A continuación, mostramos un cuadro donde aparecen los Criterios de evaluación y los Estándares de aprendizaje evaluables que los concretan y las Competencias Clave (CC) asociadas a dichos Estándares.

EDUCACIÓN PRIMARIA.

ÁREA: LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA.

BLOQUE 1. COMUNICACIÓN ORAL. HABLAR Y ESCUCHAR.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
1. Participar en situaciones de comunicación, dirigidas o espontáneas, respetando las normas de comunicación: turno de palabra, organizar el discurso, escuchar e incorporar las intervenciones de los demás.	1.1 Emplea la lengua oral con distintas finalidades.	CL
	1.2. Transmite las ideas con claridad, coherencia y corrección.	CM
	1.3. Escucha atentamente las intervenciones de los compañeros y sigue las estrategias y normas para el intercambio comunicativo mostrando respeto y consideración por las ideas, sentimientos y emociones de los demás.	AA
3. Expresarse de forma oral para satisfacer necesidades de comunicación en diferentes situaciones con vocabulario preciso y estructura coherente.	3.1. Se expresa con una pronunciación y una dicción correctas: articulación, ritmo, entonación y volumen.	CL
	3.3. Participa activamente en la conversación contestando preguntas y haciendo comentarios relacionados con el tema de la conversación.	CS
4. Comprender mensajes orales y analizarlos con sentido crítico.	4.1. Muestra una actitud de escucha activa.	CL
9. Producir textos orales breves y sencillos de los géneros más habituales y directamente relacionados con las actividades del aula.	9.2. Recuerda algunas ideas básicas de un texto escuchado y las expresa oralmente en respuesta a preguntas directas.	AA
	9.3. Organiza y planifica el discurso adecuándose a la situación de comunicación y a las diferentes necesidades comunicativas. (narrar, describir, informarse, dialogar) utilizando los recursos lingüísticos pertinentes.	CL

BLOQUE 2. COMUNICACIÓN ESCRITA: LEER.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
1. Leer en voz alta diferentes textos, con fluidez y entonación adecuada.	1.1. Lee en voz alta diferentes tipos de textos apropiados a su edad con velocidad, fluidez y entonación adecuada.	CL
5. Utilizar estrategias para la comprensión de textos de diversa índole.	5.1. Interpreta el valor del título y las ilustraciones.	SI

BLOQUE 3: COMUNICACIÓN ESCRITA: ESCRIBIR

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
1. Producir textos con diferentes intenciones comunicativas con coherencia respetando su estructura y aplicando las reglas ortográficas, cuidando la caligrafía, el orden y la presentación.	1.1. Escribe, en diferentes soportes, textos propios del ámbito de la vida cotidiana: diarios.	CL
	1.2. Escribe textos usando el registro adecuado, organizando las ideas con claridad, enlazando enunciados en secuencias lineales cohesionadas y respetando las normas gramaticales y ortográficas.	CL
5. Buscar una mejora progresiva en el uso de la lengua, explorando cauces que desarrollen la sensibilidad, la creatividad y la estética.	5.1. Pone interés y se esfuerza por escribir correctamente de forma personal.	AA
6. Favorecer a través del lenguaje la formación de un pensamiento crítico que impida discriminaciones y prejuicios.	6.1. Expresa, por escrito, opiniones, reflexiones y valoraciones argumentadas.	CL
7. Llevar a cabo el plan de escritura que dé respuesta a una planificación sistemática de mejora de la eficacia escritora y fomente la creatividad.	7.2. Valora su propia producción escrita, así como la producción escrita de sus compañeros.	AA

BLOQUE 5. EDUCACIÓN LITERARIA.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
5. Participar con interés en dramatizaciones de textos literarios adaptados a la edad y de producciones propias o de los compañeros utilizando adecuadamente los recursos básicos de los intercambios orales y de la técnica teatral.	5.1. Realiza dramatizaciones individualmente y en grupo de textos literarios apropiados o adecuados a su edad y de textos de producción propia.	SI

ÁREA: EDUCACIÓN ARTÍSTICA. MÚSICA.

BLOQUE 1. ESCUCHA.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
2. Analizar la organización de obras musicales sencillas y describir los elementos que las componen.	2.1. Distingue tipos de instrumentos siendo capaz de emitir una valoración de los mismos.	CC

BLOQUE 2. LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
2. Interpretar solo o en grupo, utilizando el lenguaje musical, composiciones sencillas que contengan procedimientos musicales de repetición, variación y contraste, asumiendo la responsabilidad en la interpretación en grupo y respetando, tanto las aportaciones de los demás como a la persona que asume la dirección.	2.2. Traduce al lenguaje musical convencional melodías y ritmos sencillos.	CM
3. Explorar y utilizar las posibilidades sonoras y expresivas de diferentes materiales, instrumentos y dispositivos electrónicos.	3.1. Busca información en Internet sobre instrumentos musicales.	CD

BLOQUE 3. LA MÚSICA, EL MOVIMIENTO Y LA DANZA.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
1. Adquirir capacidades expresivas y creativas que ofrecen la expresión corporal y la danza valorando su aportación al patrimonio y disfrutando de su interpretación como una forma de interacción social.	1.1. Identifica el cuerpo como instrumento para la expresión de sentimientos y emociones y como forma de interacción social.	AA

EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA.

MATERIA: LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA. 1º CICLO ESO (1º ESO)

BLOQUE 1. COMUNICACIÓN ORAL: ESCUCHAR Y HABLAR.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
1. Comprender, interpretar y valorar textos orales propios del ámbito personal, académico/ escolar y social.	1.3. Retiene información relevante y extrae informaciones concretas.	CL
3. Comprender el sentido global de textos orales.	3.2. Observa y analiza las intervenciones particulares de cada participante en un debate teniendo en cuenta el tono empleado, el lenguaje que se utiliza, el contenido y el grado de respeto hacia las opiniones de los demás.	AA
6. Aprender a hablar en público, en situaciones formales e informales, de forma individual o en grupo.	6.1. Realiza presentaciones orales.	CL
	6.5. Pronuncia con corrección y claridad, modulando y adaptando su mensaje a la finalidad de la práctica oral.	CL
7. Participar y valorar la intervención en debates, coloquios y conversaciones espontáneas.	7.1. Participa activamente en debates, coloquios… escolares respetando las reglas de interacción, intervención y cortesía.	AA
8. Reproducir situaciones reales o imaginarias de comunicación potenciando el desarrollo progresivo de las habilidades sociales, la expresión verbal y no verbal y la representación de realidades, sentimientos y emociones.	8.1 Dramatiza e improvisa situaciones reales o imaginarias de comunicación.	SI

BLOQUE 2. COMUNICACIÓN ESCRITA: LEER Y ESCRIBIR.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
5. Aplicar progresivamente las estrategias necesarias, textos adecuados, coherentes y cohesionados.	5.2. Escribe textos usando el registro adecuado, organizando las ideas con claridad, enlazando enunciados en secuencias lineales cohesionadas y respetando las normas gramaticales y ortográficas.	CL
6. Escribir textos en relación con el ámbito de uso.	6.2. Escribe textos narrativos.	CL
7. Valorar la importancia de la escritura como herramienta de adquisición de los aprendizajes y como estímulo del desarrollo personal.	7.3. Valora e incorpora progresivamente una actitud creativa ante la escritura.	SI

MATERIA: MÚSICA. 1º CICLO ESO (1º ESO)

BLOQUE 1. INTERPRETACIÓN Y CREACCIÓN.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
1. Reconocer los parámetros del sonido y los elementos básicos del lenguaje musical, utilizando un lenguaje técnico apropiado y aplicándolos a través de la lectura o la audición de pequeñas obras o fragmentos musicales.	1.2. Reconoce y aplica los ritmos y compases a través de la lectura o de la audición de pequeñas obras o fragmentos musicales.	CM
8. Participar activamente y con iniciativa personal en las actividades de interpretación, asumiendo diferentes roles, intentando concretar su acción con la del resto del conjunto, aportando ideas musicales y contribuyendo al perfeccionamiento de la tarea en común.	8.2. Muestra apertura y respeto hacia las propuestas del profesor y de los compañeros.	CS

BLOQUE 2. ESCUCHA.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
1. Identificar y describir los diferentes instrumentos y sus agrupaciones.	1.1. Diferencia las sonoridades de los instrumentos de la orquesta, así como su forma.	CC

BLOQUE 3. CONTEXTOS MUSICALES Y CULTURALES.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
6. Valorar la asimilación y empleo de algunos conceptos musicales básicos necesarios a la hora de emitir juicios de valor o “hablar de música”.	6.1. Emplea un vocabulario adecuado para describir percepciones y conocimientos musicales.	CL

BLOQUE 4. MÚSICA Y TECNOLOGÍAS.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE EVALUABLES	CC
2. Utilizar de manera funcional los recursos informáticos disponibles para el aprendizaje e indagación del hecho musical.	2.1. Utiliza con autonomía las fuentes y los procedimientos para elaborar trabajos sobre temas relacionados con el hecho musical.	CD

A continuación, pasaremos al CÓMO EVALUAR, para ello utilizaremos instrumentos de evaluación que nos permitan calificar los Estándares de aprendizaje evaluables y evaluar los Criterios. A lo largo de las distintas actividades utilizaremos la **observación, debates, dramatizaciones, trabajo en grupo, exposiciones orales entre otras.**

Por último, llegamos al CUÁNDO EVALUAR, pues el seguimiento en la consecución de objetivos y competencias con el estudio de los contenidos se hará en tres momentos: Evaluación inicial, en la que tendremos que detectar los conocimientos previos del estudiante a través de la actividad. Evaluación formativa, que es la adquisición de conocimientos en los diferentes momentos del proceso y Evaluación final, que es el momento de síntesis de los conocimientos adquiridos.

3. CONCLUSIÓN.

Nuestra propuesta es aplicable a un trabajo que puede ser desarrollado en cualquier curso de Educación Primaria y 1º curso de Educación Secundaria Obligatoria para conocer y "vivir" los instrumentos de plectro.

Poniendo en funcionamiento esta propuesta en el grupo de clase habremos contribuido a conseguir los fines que perseguimos: el conocimiento y disfrute de estos instrumentos y el desarrollo de todas las competencias necesarias para su mejor desarrollo en la vida adulta.

4. BIBLIOGRAFÍA.

Para el desarrollo del trabajo, además de la legislación mencionada a lo largo de él, nos hemos basado en los siguientes autores:

- ESCAMILLA, Amparo y LAGARES, Ana Rosa: *La LOE perspectiva pedagógica e histórica.* Barcelona. Graó. 2006.
- COBO, Sonia. y MARTÍNEZ, María Jesús: *La enseñanza de la Música en el marco de la LOE: Programación Didáctica y aplicación al aula.* Ciudad Real. ANPE- S.I. 2009
- ESCAMILLA, Amparo. *Inteligencias múltiples. Claves y propuestas para su desarrollo en el aula.* Barcelona. Graó. 2014.

Ignacio Ramos Altamira
Periodista e investigador.
Autor de Historia de la guitarra y los guitarristas españoles

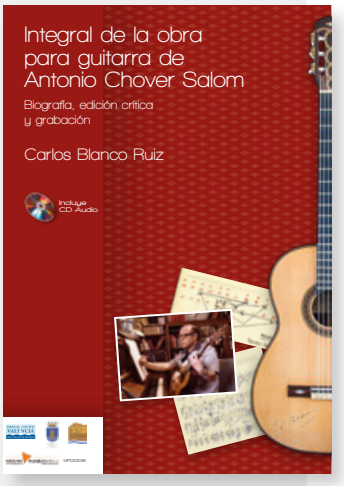
HISTORIA DE LA GUITARRA Y LOS GUITARRISTAS ESPAÑOLES **(EDICIÓN AMPLIADA)**

EDITORIAL CLUB UNIVERSITARIO (ECU), SANT VICENT DEL RASPEIG (ALICANTE), 2017

En el año 2005 publiqué con la editorial alicantina ECU el libro *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, cuyo objetivo era recopilar en una sola obra la evolución histórica y organológica de nuestro instrumento más universal, desde sus orígenes medievales hasta nuestros días, desde la vihuela y la guitarra barroca hasta la guitarra contemporánea de concierto. Por su carácter divulgativo y su redacción amena y accesible, esta primera edición fue muy bien recibida por estudiantes y profesionales de la guitarra de España y de Latinoamérica y ha sido utilizada como manual de consulta en muchos conservatorios. Doce años después, llega una segunda edición ampliada que, a pesar de asentarse en los cimientos de la obra anterior, puede catalogarse como un nuevo libro, o, al menos, como una versión enciclopédica de la primera edición, pues triplica el número de páginas (pasa de 216 a 650) con información mucho más desarrollada y completa en cada uno de sus capítulos y reseñas biográficas, aunque sin perder el estilo literario del relato. Si la primera edición de *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* era un manual de consulta rápida (y puede seguir siéndolo), esta segunda edición es un volumen para disfrutar con tranquilidad y descubrir el valioso legado artístico de la guitarra en la cultura hispánica a lo largo de los siglos y la apasionante vida y carrera de sus principales intérpretes, tanto los clásicos como los flamencos. La nueva edición cuenta con dos grandes bloques: el primero (y más importante) dedicado a la evolución musical de la guitarra más académica, con especial atención a los intérpretes de proyección internacional de los

últimos dos siglos; y el segundo, dedicado a la guitarra flamenca, desde sus humildes orígenes en Andalucía hasta la revolucionaria figura de Paco de Lucía y sus coetáneos. El libro se completa de nuevo con una serie de apéndices sobre los grandes guitarristas latinoamericanos del siglo XX y sobre la familia de la guitarra española, en el que, como novedad, se incluye un apartado dedicado a los instrumentos de pulso y púa (laúd, bandurria y mandolina). Todo el contenido está convenientemente ilustrado con fotografías, algunas inéditas, y envuelto con una preciosa cubierta con el dibujo que el pintor Ramón Casas dedicó al concertista catalán Miguel Llobet en la portada. Durante siglos, la guitarra ha sido denostada y ninguneada en ámbitos académicos y hoy en día su historia sigue siendo una gran desconocida para la mayoría de la población española. Con este libro, se pretende contribuir al conocimiento de nuestro símbolo cultural más universal y a la recuperación del trabajo y figura de los maestros y maestras que nos precedieron.

Carlos Blanco Ruiz
Profesor Superior de Guitarra
Licenciado en Historia y Ciencias de la Música



INTEGRAL DE LA OBRA PARA GUITARRA DE **ANTONIO CHOVER SALOM. BIOGRAFÍA,** EDICIÓN CRÍTICA Y GRABACIÓN

EDICIONES MUNDOPLECTRO. 2017

La guitarra del compositor Antonio Chover Salom

El 2 de diciembre de 2016 realicé un concierto con motivo de la celebración del 70 aniversario del Instituto de Estudios Riojanos, al que tanto le debo por su apoyo a mis trabajos de investigación[1]. Tras la actuación, en el magnífico salón de actos del Conservatorio Profesional de Música de La Rioja, se acercó numeroso público a felicitarme por un concierto en el que interpreté obras que definían un poco ese espíritu de reivindicación de la guitarra en La Rioja en el que llevo trabajando los últimos 20 años. Entre los conocidos, Thomas Schmitt, profesor de Musicología de la Universidad de La Rioja y a la vez guitarrista y especialista en repertorios barrocos y relacionados con la guitarra romántica de 6 órdenes dobles y sencillos. Sus palabras, ante aquellos que se acercaban a saludarme, indicaban que quería hablar en extenso conmigo pero que no era el momento: "te llamo y hablamos de una idea muy interesante".

Y así ocurrió. Me llamó y me ofreció un proyecto que bien podía haberlo hecho suyo. Se trataba de la posibilidad de realizar un trabajo de investigación sobre la música para guitarra de Antonio Chover Salom (1922-2014), un nombre totalmente desconocido para mí entonces. Thomas opinaba que mi situación como guitarrista en activo, docente y musicólogo con experiencia me hacía ideal para que asumiera este estudio. Inmediatamente le solicité información y pedí que, especialmente, me mandara partituras. Thomas había conocido a Antonio Chover por la amistad que le une con la hija de éste. La cercanía propició un contacto personal pero, lamentablemente, un menor contacto profesional. Yo necesitaba valorar la conveniencia de realizar un trabajo semejante y, rápidamente, me envió partituras y audios, algunos ya ubicados en su web personal[2].

Las imprimí y me puse a leerlas ávidamente. Es un "vicio" que no puedo evitar desde hace muchos años: descubrir por mí mismo la música, a partir de la lectura de las notas y sin referencias auditivas previas. Luego sí que escuché los audios, para obtener una idea más completa de las músicas ya

1 BLANCO RUIZ, Carlos. *Francisco Calleja (1891-1950).Música original para guitarra. Edición Crítica.* Logroño. Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos. 2005.

BLANCO RUIZ, Carlos. *Las claves de la música de Mª Dolores Malumbres.* Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2009.

BLANCO RUIZ, Carlos. *Historia del Festival de Plectro de La Rioja. Una referencia internacional.* Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2011.

BLANCO RUIZ, Carlos. *La guitarra de Francisco Calleja: nuevas obras y transcripciones.* 1 disco compacto (CD-DA) Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2012.

BLANCO RUIZ, Carlos. *La guitarra de principios del s. XX bajo el prisma de F. Calleja.* 1 disco compacto (CD-DA) Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2014.

2 <https://thomasschmitt.wordpress.com/miscellaneous/> (última consulta: 18 de diciembre de 2017)

trabajadas, pero inicialmente me adentré en la sonoridad de Chover con una lectura a primera vista con mi guitarra Manuel Ramírez[3]. Y fue impactante. Las composiciones demostraban un gran conocimiento del instrumento, tanto por las digitaciones solicitadas como por los timbres conseguidos, algo normal en un guitarrista. Pero lo más sorprendente era la calidad musical de las obras, algo que es más difícil de encontrar en los guitarristas-compositores. La conducción de las voces, la polifonía implícita y el conocimiento de las posibilidades de las seis cuerdas presente en esas deliciosas obras no eran habituales en un guitarrista. Empecé a leer sobre su biografía y comprendí el porqué de esa calidad.

Biografía

Antonio Chover Salom –director, compositor, guitarrista y musicólogo– fue una persona muy meticulosa y ordenada en las clasificaciones de sus materiales musicales. Ese orden se extiende a sus apuntes personales que incluyen notas y libros. La costumbre de documentar sus principales actividades y la actualización casi constante de su *curriculum vitae* han permitido un seguimiento ordenado de su devenir. Para realizar la biografía de la manera más completa y veraz posible se han cruzado entre sí estos datos personales existentes en su archivo con la bibliografía y con otras informaciones provenientes de entrevistas personales y fuentes como periódicos, grabaciones de audio y de video.

Nació en Tavernes de la Valldigna (Valencia) en 1922 y desde muy pequeño demostró aptitudes para las artes en general, pero especialmente para la música, apoyado por sus mentores, las personalidades locales de Francisco Valiente y Ladislao Marí. Hacia 1935 inicia sus estudios de solfeo y de guitarra con el guitarrista Salvador

3 Para más información sobre "la abuelita", la guitarra Manuel Ramírez de 1911 con la que he grabado este trabajo, se recomienda acudir a <http://carlosblancoruiz.com/?page_id=68> (última consulta: 18 de diciembre de 2017).

García García "Panxa Verda" –alumno directo de Francisco Tárrega– teniendo que recorrer, con frecuencia, a pie y en plena Guerra Civil, el trayecto Tavernes-Gandía-Tavernes para poder recibir las clases[4].

Comienza a estudiar particularmente con el maestro Manuel Palau en 1939 con quien aprenderá solfeo, piano, armonía, composición, estética, historia de la música, contrapunto, fuga, formas musicales, folclore y dirección de orquesta. Todo ello paralelamente a sus estudios oficiales en el Conservatorio de Valencia donde estudia también con Leopoldo Magenti (piano), Pedro Sosa (armonía) y Enrique González Gomá (composición, contrapunto, fuga) entre otros. Obtiene en el año 1948 el título de composición, obteniendo las máximas calificaciones[5], a la vez que consigue premios (Juegos Florales de Valencia por *Danza Hispana* en 1947) y diversas becas (Diputación de Valencia, Beca de la Universidad Literaria de Valencia) para ampliar estudios.

Colabora como articulista y crítico musical con la revista *Ritmo* y con el diario *Las Provincias*. Es nombrado director de la Banda de Benifairó de la Valldigna y posteriormente dirige la de Cárcer y la de Sagunto. Publica en 1951 *Canciones, Danzas y Pregones de Tabernes de Valldigna*[6] en el Instituto Valenciano de Musicología de la Institución Alfonso el Magnánimo, que dirigía Manuel Palau, tras realizar un trabajo de campo y catalogación

4 Junto con su amigo Antonio Company —también alumno de Panxa Verda— recorría a pie los 15 km de ida (y otros tantos de vuelta) para recibir las clases. La situación se convirtió en ordinaria en los últimos meses de la Guerra Civil, cuando era realmente difícil encontrar un medio de transporte entre ambas localidades. Fuente: entrevista con Antonio Company realizada el 20 de abril de 2017.

5 Diploma de Primera Clase, por unanimidad, en las oposiciones a premio en Composición por su obra *Primera Sinfonía*.

6 CHOVER SALOM, Antonio. *Canciones, danzas y pregones de Tabernes de Valldigna*. Vol. 4 y 5 Cuadernos de música folklórica valenciana. Valencia. Instituto valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia. 1951.

de varios años que le permitió reunir más de trescientas canciones populares del ámbito de la comarca de la Valldigna. Pese a la oposición de su maestro y, debido esencialmente a las escasas perspectivas profesionales y de futuro como músico, ingresa por oposición en el cuerpo de Directores Músicos del Ejército, siendo su destino Cádiz. Allí desarrollará su faceta profesional durante 40 años, destacando su paralela labor pedagógica como profesor de guitarra, armonía y composición de una manera privada.

Sus obras están escritas para las más diversas formaciones orquestales, corales, camerísticas y para piano[7], pero la guitarra es su instrumento favorito. Así lo muestra su corpus guitarrístico, que predomina sobre las demás. En 1974 realiza estudios oficiales en el Conservatorio Superior de Málaga[8] obteniendo el título profesional en esta especialidad.

Un momento destacable de su carrera es el reconocimiento gaditano a su labor pedagógica. Habitualmente era solicitado por sus conocimientos en eventos como el Premio de Composición "Manuel de Falla", junto a figuras de la talla de Manuel Galduf o Antón García Abril, y era buscado para impartir clases magistrales y cursos de especialización. El 19 de mayo de 1989 se le entrega la Medalla de Oro del Conservatorio de Música "Manuel de Falla" de Cádiz. El reconocimiento destaca: "En atención a las especiales circunstancias que concurren en el Sr. D. Antonio Chover Salom este Centro tuvo a bien concederle [...] la MEDALLA DE ORO de este Conservatorio, distinción (de la máxima categoría) otorgada a las personas que se hayan distinguido en el campo de la investigación y en el cultivo de las Artes". El acto consistió en la lectura de numerosas felicitaciones enviadas por entidades, personalidades y allegados, un emotivo y cercano discurso de reconocimiento del director del Conservatorio[9], Fernando Sánchez, una lectura de agradecimiento por parte del homenajeado y un pequeño concierto en dos partes, siendo la primera el estreno de tres piezas para voz y piano y la segunda interpretada por el dúo de guitarras formado por Müller-Durán[10].

Ya una vez jubilado, el Pleno del Ayuntamiento de Tavernes de la Valldigna acordó por unanimidad nombrarle hijo predilecto de la ciudad en 2013. En 2014 la Mancomunitat de la Valldigna le hizo entrega de los "XV Premis Valldigna" en un acto en el monasterio de Santa María en Simat de la Valldigna. Antonio Chover Salom fallece poco después en su ciudad natal.

La música de Antonio Chover Salom

El lenguaje de Antonio Chover es deudor, como no puede ser de otra manera, de los principios básicos que estudió con la guitarra clásica –basada en repertorios del siglo XIX o cuando menos de un gran calado romántico– y de la armonía tradicional estudiada en el conservatorio. Sin embargo, sus conocimientos se ampliaron con las clases particulares con Manuel Palau donde buscó estar al tanto de lo "moderno" que se hacía por Europa principalmente.

7 Obra estudiada en ROMERO MAZARROTA, José Andres. *Antonio Chover Salom: l'obra per a piano.* Tavernes de la Valldigna. Mancomunitat de la Valldigna. 2014.

8 Donde era catedrático Antonio Company, amigo de infancia y dedicatario de varias de sus obras y posiblemente el músico que más veces ha interpretado a Chover.

9 Un extracto del discurso habla de "su profunda humanidad, su generosidad hacia los demás y sobre todo el estar presto, el estar rápido cada vez que se le convoca [...] dejando las clases que tenía, dejando sus ocupaciones, dejándolo todo por el Conservatorio. Y en estos últimos años hemos abusado de Antonio Chover. Han sido pruebas de una semana entera para que los nuevos profesores que se incorporaran al Centro [tuvieran] un personal técnico y cualificado que estuviera en un tribunal de una asignatura específica. Y Antonio Chover, con sus conocimientos de armonía, con sus conocimientos de composición [...] se ha prestado en todo momento sin mirar el reloj y sobre todo sin pedir absolutamente nada a cambio. [...] Nada más que con una sonrisa complaciente y diciendo 'Hasta la próxima vez. Cuando ustedes me llamen y me necesiten, yo estaré en el Conservatorio y todo lo que sea por la música y por Cádiz, ofreceré todo lo que tengo' ". Fuente: video y audio del discurso del director Fernando Sánchez García en la entrega de la Medalla de Oro. Archivo Antonio Chover Salom.

10 Formado por los guitarristas Ángel Müller y Sebastián Durán, dos de los músicos más vinculados a Chover en Cádiz y dedicatarios de algunas de sus numerosas obras a dúo.

Uno de los temas que más influye en su lenguaje es el concepto de tonalidad, entendiendo que su desarrollo deriva de la evolución de su sentido funcional. A partir del concepto de François-Joseph Fétis del término "tonalidad" como una sensación de unidad alrededor de un centro tonal, la nota tónica, Chover crea centros tonales en claras progresiones mediante la conducción de las tensiones de las disonancias hacia el objetivo de la consonancia.

Dentro del campo de la tonalidad armónica en la que se basa gran parte del trabajo de Chover encontramos un factor que amplía el concepto mediante el añadido de "armonías extrañas o modulaciones exteriores a la tonalidad básica[11]" de manera que casi cualquier armonía cabe en un desarrollo alrededor de una unidad tonal en forma de tonalidad extendida. Se presentan así series de acordes de paso sorpresivos y modulaciones libres entre los grupos principales de la estructura armónica que sirven de base a todo el proceso. Este procedimiento será una característica constante de la producción guitarrística de Chover a partir del año 1967.

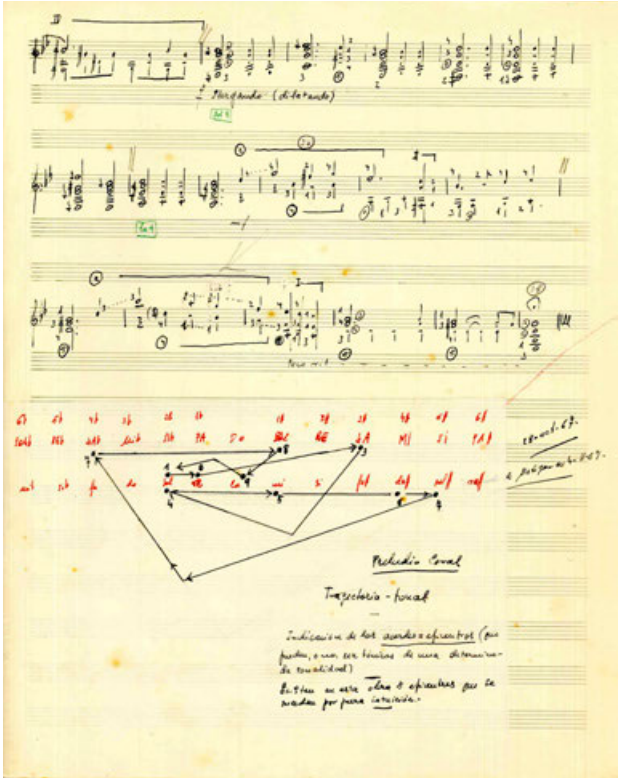
Por otro lado, no se puede obviar la influencia que las músicas francesas de principios de siglo ejercen en su idioma a través de las enseñanzas del maestro Palau, quien a su vez absorbe de primera mano los lenguajes que derivan directamente de Debussy y su visión de la tonalidad melódica. Éste, en su intento por sobrepasar las limitaciones armónicas, se centra en la creación de líneas que generan ese sentido de dirección hacia un punto focal –tónica– de manera melódica[12]. De cada nota a su vez se pueden generar nuevos centros tonales en dirección horizontal mediante un fraseo y una articulación apropiados. Y en el cruce polifónico y armónico surgen texturas que no soportan el análisis tradicional sino que fluyen libremente con el sentido cadencial horizontal.

Otras características son: "colores polifónicos" que se añaden al curso básico de una estructura armónica básica y le dan variedad y sorpresa; la bitonalidad, surgida por superposición de dos tríadas que permiten una multiplicidad de posibilidades hacia las que dirigirse; el empleo de escalas que evitan la rigidez tonal ayuda a desarrollar un lenguaje que se va alejando progresivamente de la tonalidad tradicional. Pero, sobre todo, destaca un procedimiento debussiano en el lenguaje de Chover como es la modulación sin el empleo de puentes armónicos. El sistema está basado simplemente en la percepción sonora que permite que se pueda usar una sola nota para moverse de un centro tonal a otro (dentro de la tonalidad vertical). Esta práctica es recurrente y constante en gran parte de las obras del compositor de Tavernes y hace que su música sea sorpresiva en una primera escucha, aceptada gratamente en una segunda y valorada en la originalidad de sus propuestas en las siguientes.

La sensación de atonalidad que puede apreciarse en algunas de las músicas de Chover como en *En el vacío intersideral* de *Preludios cósmicos* (1967-1975) o *Minidanzas del siglo XX, 1 y 3* (1967-1988) no van por el camino planteado por Schönberg y su técnica

11 RETI, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX.* Madrid. Ediciones RIALP, S.A. 1965, pág.36.

12 Aunque difícilmente se pueden considerar las notas de la línea melódica de la manera en la que clasifican los grados de la tonalidad armónica, es decir, tónica, dominante o subdominante.



dodecafónica[13] y se aproximan más al concepto de bitonalidad, como superposición de dos o más tonalidades que trabajan conjuntamente. El empleo de la bitonalidad en Chover es estructural y de esta manera se mantiene como elemento definitorio de la forma y de la sonoridad de su música. Mediante el empleo de "tónicas móviles" la relación funciona por la afinidad entre varias clases de acordes que forman un diseño musical completo. El concepto de pantonalidad que define Reti en su tratado va más allá y eleva la música a una "atmósfera que no expresa atonalidad ni tonalidad, sino una forma estructural más compleja, un estado multitonal[14]". Algunas de las obras de Chover se identifican auditivamente con esta sensación tonal ambigua.

Estructura y metodología de la publicación

El libro se ha organizado en diferentes niveles de aproximación y profundidad a la personalidad y al trabajo compositivo de Antonio Chover, con una especial incidencia en la música relacionada con la guitarra, su instrumento predilecto. La idea es que se pueda realizar su lectura sin un orden concreto, de manera que quien desee conocer los datos biográficos pueda realizar una lectura del capítulo correspondiente. Aquel que desee profundizar en su proceso compositivo o su relación con los contextos que le tocó vivir puede seguir leyendo más adelante. Finalmente, quien desee adentrarse en la particular creación guitarrística de Chover lo puede hacer de varias maneras. Para este propósito se ha realizado una grabación en CD de una selección de obras que pueden identificar sus diversas etapas compositivas y muestran el cambio progresivo en su lenguaje, siempre con una personalidad y características definidas. Su escucha puede ser suficiente para algunos. Sin embargo, quien desee tocar esas partituras o descubrir aquellas no grabadas, dispone de una edición realizada a partir de todas las fuentes disponibles hasta el momento, la mayor parte del propio archivo del compositor y que recoge la integral de sus creaciones para guitarra (a solo o en dúo). Puede que los estudiosos más avezados deseen saber con qué criterios y qué aportaciones se han realizado en esta edición crítica y comentada, para lo que se añade un completo aparataje en este sentido. Intencionadamente se comienza por la parte más amena, una biografía detallada con numerosas referencias, fotografías y citas que pueden hacer su lectura atractiva. A continuación se ha situado el contexto histórico y la valoración de Chover como compositor en el entorno en el que se desenvolvió –más allá de procedimientos formalistas o culturalistas y sin afán de profundizar excesivamente debido a razones de espacio– y se ha dejado para el final la parte de edición crítica de la obra para guitarra con las partituras correspondientes.

Para la redacción de los textos se han empleado las fuentes facilitadas por la familia. Éstas han consistido en grabaciones de conversaciones con familiares, con su profesor Manuel Palau, algún video, anotaciones autógrafas constantemente ampliadas a lo largo de su vida, notas y apuntes, alguna carta, libros sobre folclore y, sobre todo, partituras. Lamentablemente, una inundación sufrida en su domicilio en Tavernes en 1996 eliminó numerosos documentos que habrían facilitado el trabajo enormemente. Las imágenes también pertenecen al archivo personal del compositor y proceden especialmente de sus álbumes, exquisitamente documentados de su puño y letra, con informaciones sobre todas y cada una de las fotos. Se ha analizado cada partitura y se ha realizado un comentario a partir del análisis y en relación con la producción global para guitarra.

13 Designada por Reti como "dodecatónica", término que también empleaba Chover y que aparece en sus apuntes de estudiante con Palau y otros documentos posteriores.

14 Reti, *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*, 103.

A modo de *Coda*

La indiferencia por las personalidades que no conforman el estrellato musical de cada época es una constante que se ha venido produciendo a lo largo de la historia. Esto es debido a que los "grandes compositores" y el concepto de "canon" eclipsan a todo su entorno. Sin embargo, la valía de la mayor parte de esos compositores "menores", que lo pueden ser por falta de promoción, por propio desinterés en formar parte de la élite o por su ámbito provinciano, debe ser tenida en cuenta. El estudio de la microhistoria en estos casos puede ser esencial para poner en valor su trabajo. A veces ocurre que simplemente no estuvieron en el momento correcto en el lugar preciso.

Este libro intenta llenar uno de esos huecos que el desconocimiento, sumado al olvido, podrían haber convertido en permanentes. La vida y obra de Antonio Chover Salom es uno de esos ejemplos paradigmáticos que hacen precisa la recuperación del patrimonio musical español comenzando por la base, ya que las historias menores conforman el tejido real de la sociedad y hacen posible una historia total que no estará nunca completa sin tener en cuenta a estas figuras de la cultura más reciente de nuestro país. La decisión y el ahínco con el que la familia ha buscado mantener vivo y revalorizar su trabajo, como una muestra de ese capital humano y de conocimiento, han sido decisivos. Su ilusión se ha transmitido a todo este estudio y se espera que tenga una repercusión más allá del reconocimiento local –en su Tavernes natal o en su querido Cádiz– que el maestro Antonio Chover pudo tener en vida. Se espera que el contenido sea lo suficientemente interesante como para que esto se produzca.

El fin de este trabajo es devolver a la memoria colectiva el compromiso de un compositor que eligió la guitarra como uno de los medios más expresivos para trasmitirnos su universo sonoro, fruto de una época y una sociedad concreta. Conocerlo es necesario para entender las conexiones entre figuras como Francisco Tárrega, Salvador García o Manuel Palau y la actualidad musical que vivimos. Disfrutarlo es ahora una posibilidad gracias al empeño de la familia y de las instituciones que han posibilitado su publicación[15] en Ediciones MundoPlectro. Darle forma de libro y de CD ha sido para mí un placer.

15 Ayuntamiento de Tavernes de la Valldigna y Diputación de Valencia.

Carlos Blanco Ruiz
Profesor Superior de Guitarra
Licenciado en Historia y Ciencias de la Música

Francisco Sagredo López
Profesor Superior de Guitarra
Compositor

CREACIÓN DE NUEVOS SIGNOS DE ARTICULACIÓN PARA INSTRUMENTOS DE PÚA CON SIBELIUS® Y FINALE®

Creación de nuevos signos de articulación para instrumentos de púa con Sibelius® y Finale®

En este artículo se pretende mostrar, a modo de "tutorial", la manera de proceder para crear nuestros propios signos de articulación y modos de ataque con los dos editores musicales más potentes en la actualidad: Sibelius® y Finale®. Vamos a crear, en este caso, articulaciones para instrumentos de púa. Todo el artículo se refiere a la versión 8 de Sibelius® (cinta de opciones, ejemplos visuales, ventanas de diálogo…), aunque el proceso es aplicable a cualquier versión a partir de la 6. Para el Finale® se ha empleado la versión 25 aunque también se puede aplicar en versiones anteriores. Se requiere un conocimiento previo del manejo básico de ambos programas y estar familiarizado con su cinta de opciones (antiguo menú) en Sibelius® y con el sistema de menús y ventanas de Finale®.

Trabajando con Sibelius®

Cuando nos disponemos a editar música para instrumentos de púa nos encontramos a menudo con una serie de signos que nuestro editor de partituras no tiene. Se trata de algunas de las indicaciones sobre articulación y modos de ataque propios de la técnica para bandurria, mandolina y el resto de la familia instrumental.

Para empezar, vemos que hay varios sitios donde encontrar signos para articulaciones en Sibelius®: en la cuarta y quinta páginas del teclado flotante (imagen 1 e imagen 2) y en la pestaña "Notaciones" de la cinta de opciones, donde encontramos algunas como "símbolos" y otras catalogadas como "líneas" (imagen 3).

Imagen 1

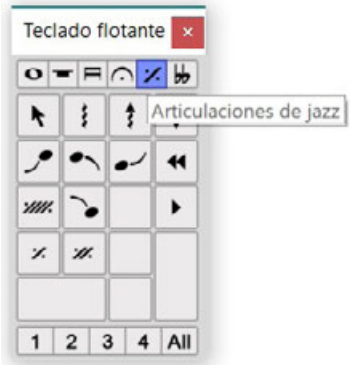


Imagen 2

Imagen 3

Líneas y símbolos

Aclaremos primero la diferencia entre los dos conceptos que el programa utiliza para referirse a los signos o imágenes que pueden insertarse en la partitura: líneas y símbolos.

Los "símbolos" (atajo de teclado: Z) son imágenes que se pegan en la partitura y se pueden mover. Hay cuatro tamaños predefinidos[1] para escoger, pero una vez insertados en la partitura no se pueden editar sus dimensiones. Están agrupados por categorías y, aparte de articulaciones, encontramos infinidad de signos musicales. Como sucede con el texto y las líneas, los símbolos pueden estar vinculados a un solo pentagrama o al sistema.

Las "líneas" (L) son imágenes que sí admiten la edición de determinadas dimensiones (estirar, encoger, mover...), y ahí radica precisamente su particularidad. También se agrupan por categorías y Sibelius® las divide a su vez en "líneas de pentagrama" (que afectan solo al pentagrama donde se insertan) y "líneas de sistema" (que afectan a todos los pentagramas del sistema). Las líneas se comportan de manera inteligente si el espaciado de notas cambia o si la música cambia de formato. Ambos extremos de la línea están vinculados de forma independiente a una nota o posición rítmica de manera que, si cambias el espaciado de notas, todas las líneas cercanas se expandirán o contraerán en función de las nuevas posiciones.

Nosotros lo que necesitamos es crear algún símbolo nuevo y luego crear líneas nuevas basadas en esos símbolos y en otras líneas ya existentes.

Crear un símbolo nuevo

Podemos crear símbolos nuevos a partir de los ya existentes o a partir de un gráfico externo. Veamos los dos procedimientos.

Desde la cinta de opciones "Notaciones/ Símbolos" hacemos clic en la flechita de la esquina inferior derecha (Editar símbolos) y en el cuadro de diálogo que aparece pulsamos en "Nuevo". Nos aparecerá un nuevo cuadro en el que podemos escoger un carácter a partir de un archivo gráfico o de una fuente musical. Elegimos esto último (imagen 4).

Imagen 4

1 Los cuatro tamaños, de mayor a menor son: normal, de nota de aviso, de nota de adorno y de nota de adorno de aviso.

Vamos a crear un nuevo símbolo mezclando dos ya existentes.

Ponemos un nombre a nuestro nuevo símbolo ("Púa arriba 1 cuerda"), y escogemos en este caso un punto (nota picada – nº 46) como primer símbolo (imagen 5).

Aparecerá su posición en el pentagrama de ejemplo (imagen 6).

Imagen 5

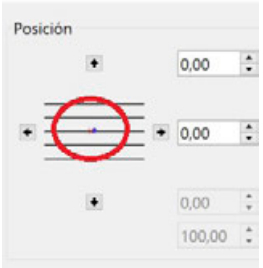


Imagen 6

A continuación, hacemos clic en Añadir... y escogemos un segundo símbolo (en este caso una **V**– "Dedo pie 2"), que aparecerá entonces en el pentagrama de ejemplo, pero tendremos que "recolocarlo" en la posición deseada[2] (en nuestro caso: -1,31 en el eje vertical y -0,55 en el horizontal) (imagen 7).

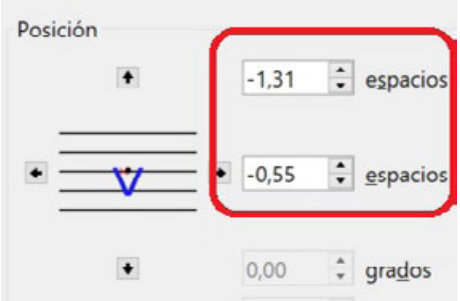


Imagen 7

Si pulsamos Aceptar, el nuevo símbolo aparecerá en el cuadro general de Símbolos en el último lugar, en la categoría Definidos por el usuario (imagen 8).

Imagen 8

2 La posición exacta de un símbolo añadido tenemos que averiguarla probando mediante ensayo y error, teniendo en cuenta que la medida "espacio" se refiere a la distancia entre dos líneas consecutivas del pentagrama de nuestra partitura.

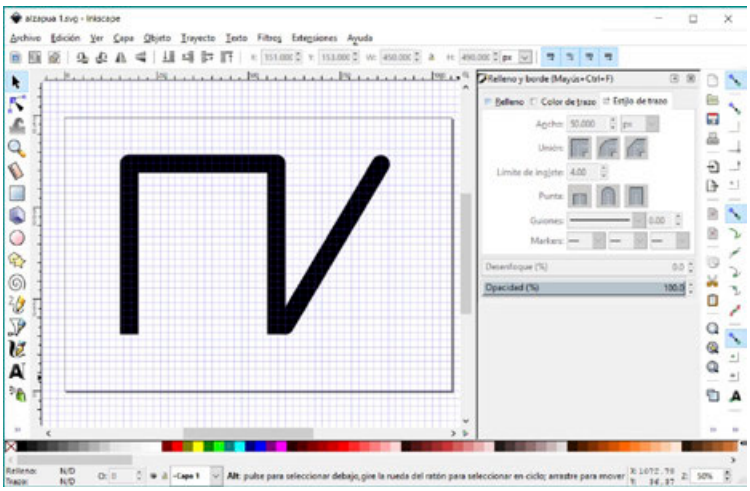


Imagen 9

Para crear un símbolo nuevo partiendo de un gráfico, basta con elegir "carácter gráfico" y escoger un archivo con formato preferiblemente vectorial (SVG), aunque Sibelius® soporta casi todos los formatos (BMP, PNG, TIF, GIF, JPG...). Si queremos "dibujarlo" nosotros mismos debemos hacerlo con un programa externo. Yo aconsejo Inkscape[3] por tratarse de un programa potente y gratuito.

Por ejemplo, yo he creado así un símbolo de "alzapúa" con un trazo negro de 50 pixeles de grosor.

Crear una línea nueva

Las líneas debemos crearlas siempre a partir de las líneas y símbolos ya existentes (incluidos aquellos creados por nosotros). Desde la cinta de opciones "Notaciones/ Líneas" hacemos clic en la flechita de la esquina inferior derecha (Editar líneas).

Imagen 10

Escogemos, por ejemplo, una línea de pentagrama llamada precisamente "Línea" y pulsamos en "Nuevo", contestando "Sí" a la pregunta que nos hace el programa. Después de ponerle un nombre ("Púa abajo + desliz") marcamos la casilla de Inicio "Símbolo" para seleccionar un símbolo existente que queremos añadir al principio de nuestra línea. Al escoger en este caso "arco abajo" debemos posicionarlo a [-1] espacios a la derecha para situarlo correctamente. Pulsamos "Aceptar" y nuestra nueva "línea" aparecerá entre las demás.

De la misma forma podemos añadirle un "final" a esta nueva línea. Por ejemplo, le añadimos el símbolo creado antes (púa arriba 1 cuerda), posicionándolo [0,5] espacios a la derecha y [-0,1] espacios hacia arriba.

En definitiva, podemos crear símbolos y líneas nuevas para todas nuestras articulaciones y guardarlo todo en un archivo de Sibelius® sin instrumentos (en blanco) que podemos denominar "articulaciones púa" y exportar como plantilla[4] para utilizar en nuestras partituras como en el ejemplo (imagen 15).

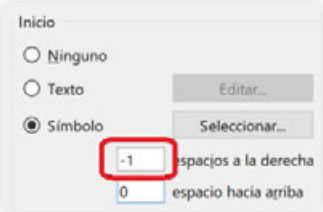


Imagen 11

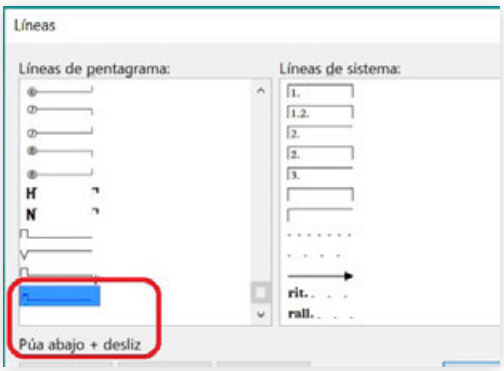


Imagen 12

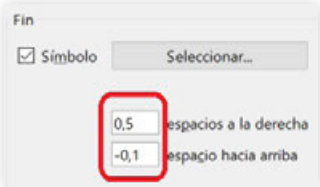


Imagen 13

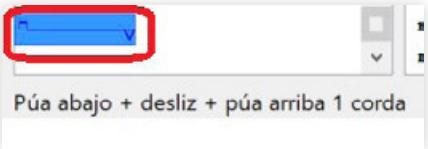


Imagen 14

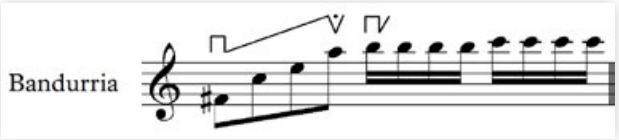


Imagen 15

3 Inkscape puede descargarse desde su página oficial <https://inkscape.org/es/> de manera totalmente gratuita.

4 Hay que tener en cuenta que todos los símbolos y líneas nuevas que creemos solo se conservarán en la partitura en curso. Por eso, una buena manera de tener siempre disponibles nuestras articulaciones es crearlas todas en un archivo en blanco como plantilla al que luego podemos añadir instrumentos.

Trabajando con Finale®

Editar partituras para instrumentos de plectro supone emplear una serie de símbolos que no aparecen en las fuentes instaladas en los editores. Esta situación conlleva que debemos crear los símbolos de una manera "artesana". Se emplearán dos sistemas diferentes: como *Articulations* (articulaciones) o como *Smart Lines* (Líneas inteligentes). La ventaja en Finale® es que, una vez creados, pueden ser reutilizados en partituras posteriores mediante la exportación de las bibliotecas [File ➘ Save Library] de articulaciones y líneas inteligentes que luego pueden ser importadas en nuestros nuevos archivos [File ➘ Load Library] de una manera rápida.

Diseñando símbolos simples[5]

Las articulaciones sencillas de representar gráficamente, tales como púa directa, púa indirecta, alzapúa (2:2 y 2:1), contrapúa (2:2 y 1:2) o trémolo se realizan con la herramienta *Articulation Tool* (imagen 16)

Imagen 16

Disponemos de una serie de articulaciones ya predefinidas que aparecen en la ventana *Articulation Selection* (imagen 17) cuando hacemos click en una nota con la herramienta *Articulation Tool* seleccionada[6]. Pero para crear las nuestras debemos realizarlo desde el botón *Create* dentro de la ventana del *Articulation Designer*.

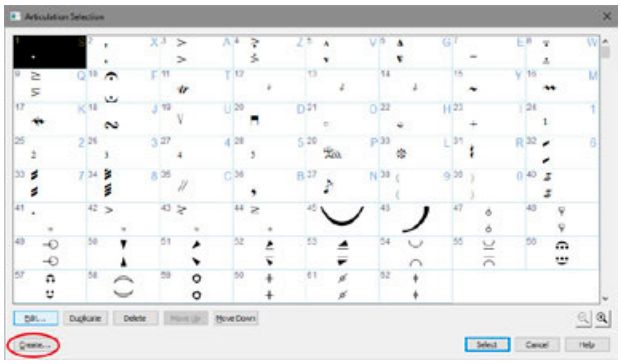


Imagen 17

Al hacerlo se abre la ventana *Articulation Designer* (imagen 18). Dentro de ella elegir la opción *Shape* (por defecto está *Character)* tanto en *Main* como en *Flipped*[7].

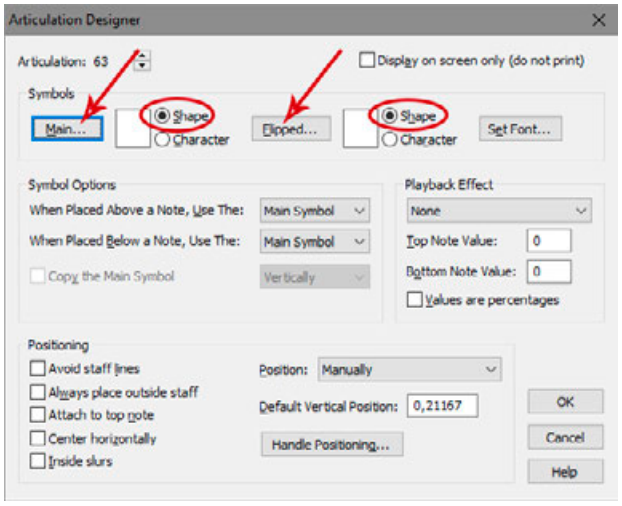


Imagen 18

Pulsamos en *Main* y nos abre la ventana *Shape Selection* (imagen 19) en la que podremos crear nuestro signo con *Create*. Nos abrirá el editor de formas *Shape Designer* (imagen 20).

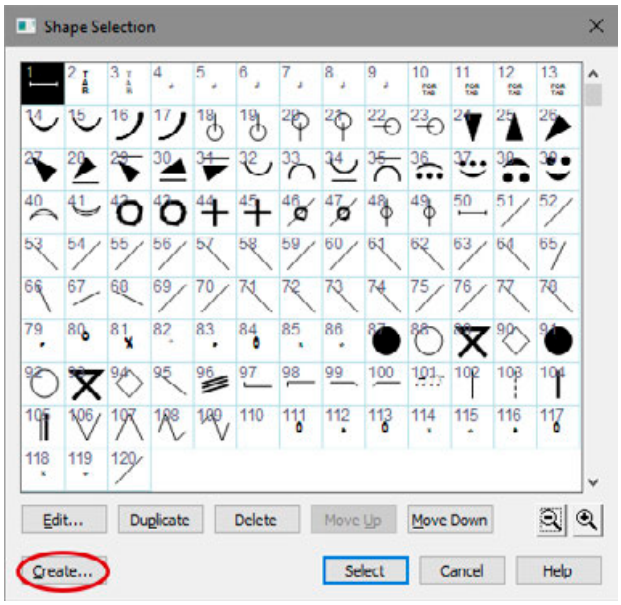


Imagen 19

Resumen de cómo llegar hasta aquí:

Articulation Tool ➘ click en una nota ➘ ➘ se abre el Articulation Selection ➘ click en Create
➘ se abre el Articulation Designer ➘ elegir la opción Shape ➘ click en Main
➘ se abre Shape Selection ➘ click en Create
➘ se abre Shape Designer

5 Las denominaciones de las articulaciones y sus explicaciones con ejemplos sonoros y partituras pueden encontrarse en el sitio web de la FEGIP <http://www.instrumentosdeplectro.es> [última consulta: 15 de diciembre de 2017]

6 Cada vez que activamos esta herramienta y hacemos click sobre una nota le asignamos el símbolo creado. Cada nota puede tener las articulaciones que necesites, es decir, puede ser una nota acentuada pero tener además su símbolo de la técnica de púa que precises.

7 La misión de *Flipped* es crear las articulaciones para la parte inferior del pentagrama. Normalmente los signos de púa se suelen colocar encima del pentagrama, pero no está de más crearla también para la opción *Flipped* (invertida).

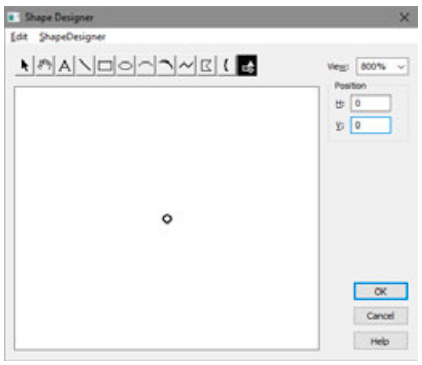


Imagen 20

Una vez estamos en el diseñador de formas emplearemos las herramientas de los botones junto con el menú para dibujar nuestro símbolo. Te recomiendo que trabajes con la ampliación al 800% (arriba a la derecha) para hacer un trabajo fino. Por ejemplo, yo he diseñado este símbolo de trémolo con la herramienta de la línea en dos grosores, uno de 1pt. y el fino de 0.5pt. (imagen 21). Empleando las herramientas puedes ir realizando el dibujo a tu medida. Una vez finalizas, pulsas OK y el nuevo símbolo aparece en el listado de *"Shape Selection"*.

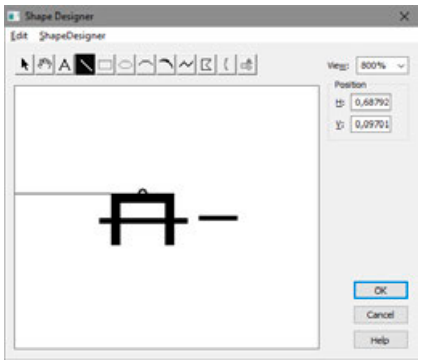


Imagen 21

También puedes insertar un gráfico que hayas creado en un editor de imagen[8] e importarlo con el botón de GRÁFICOS del *Shape Designer*. Te permite colocar tanto imágenes vectoriales (PDF, EPS) como imágenes de mapas de bits (TIFF, JPEG, BMP, GIF).

Así puedes generar los símbolos más habituales con tu propio estilo (imagen 22):

Imagen 22

8 Tal y como se ha realizado en el apartado de Sibelius® de este mismo artículo.

Diseñando articulaciones compuestas

Las articulaciones con gráficos compuestos como los deslices pueden realizarse de dos maneras:

a) La más sencilla y personalizable en el estilo es, por desgracia, la que menos posibilidades de ajustes automáticos permite. Para realizarla creamos (o reutilizamos mediante la importación de la biblioteca [Library] correspondiente) nuestros signos y los colocamos en su sitio preciso de inicio y final de la articulación. Después los unimos mediante la herramienta *Smart Shape Tool* (imagen 23) y seleccionando la opción de línea [Line Tool] (imagen 24). Ésta es totalmente configurable mediante los tiradores de edición [Handles] (imagen 25) de Finale®.

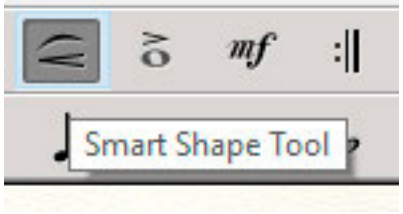


Imagen 23

Imagen 24

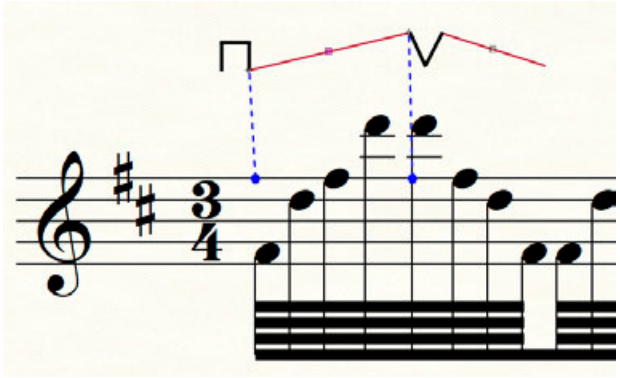


Imagen 25

b) La otra manera es mediante la creación de una *Smart Shape* personalizada [*Custom Line Tool*] (imagen 26). Para crear una nueva mantén presionado el botón de Control a la vez que pinchas en el botón de la herramienta.

Imagen 26

Nos abre la ventana de *Smart Line Selection* (imagen 27). Para crear la nueva forma haz click en Create y nos abrirá la ventana de *Smart Line Designer* (imagen 28). De esta compleja

herramienta sólo utilizaremos las que están marcadas en rojo.

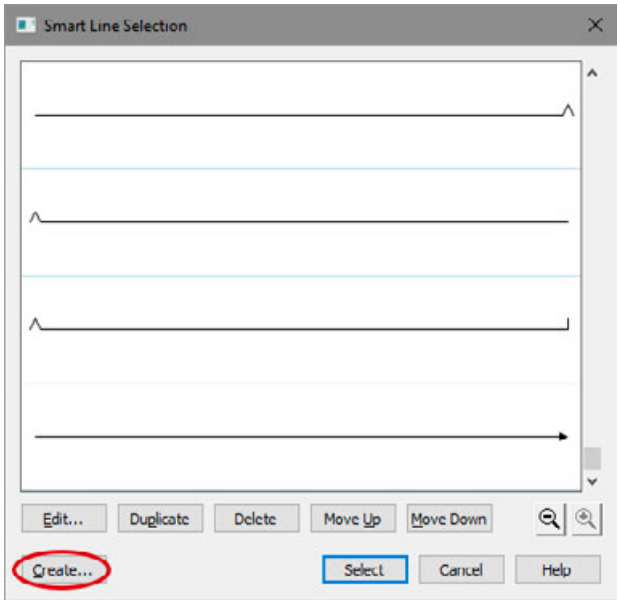


Imagen 27

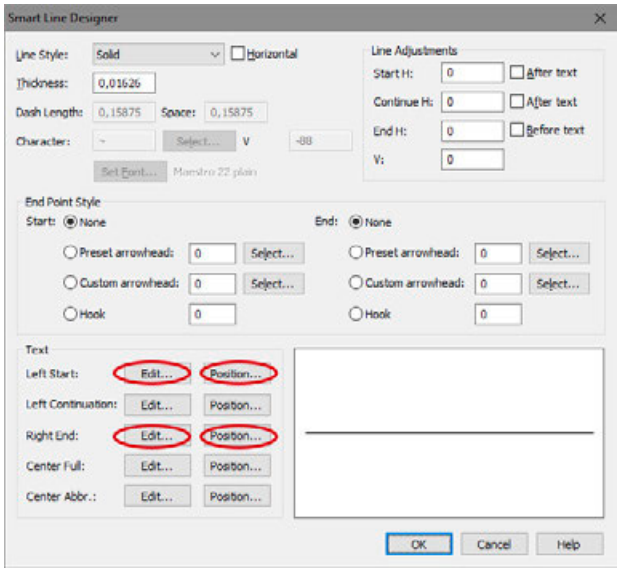


Imagen 28

Seleccionando la opción *Edit* de *Left Start* nos abre una ventana para insertar un símbolo de texto. Elegimos *Text* ➘ *Font: Maestro* ➘ *Typesize: Normal* ➘ *Size:* 18 e insertamos el símbolo de "arco hacia abajo" que está en el código ASCII Alt+0179. Damos OK y ajustamos su posición con *Position* de *Left Start.* Haremos lo mismo con *Right End* y el símbolo de "arco hacia arriba" (Alt+0178) y su correspondiente *Position.* Yo he ajustado las posiciones con estos parámetros (medidas en cm en la configuración de *Units* del programa) a la izquierda (*Left Srtart*) desplazando a su izquierda 0,20pt. (-0,20) la articulación de inicio (imagen 29) y a la derecha (*Right End*) desplazando a la derecha 0,15pt. y hacia abajo 0,30pt (-0,30).

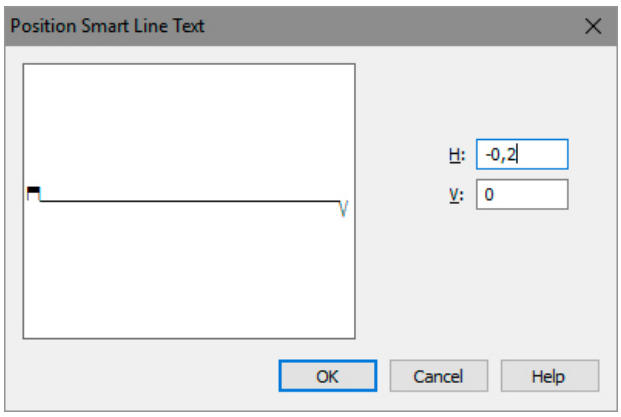


Imagen 29

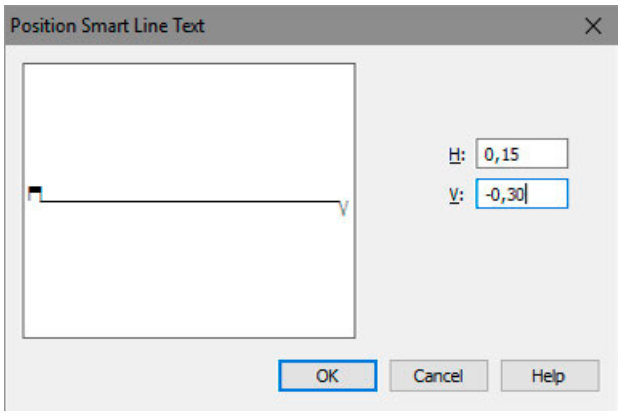


Imagen 30

La ventaja es que crea un símbolo que es adaptable totalmente a las necesidades de cada partitura estirándose según sea preciso (imagen 31), pero los símbolos de púa abajo y arriba son los de la fuente Maestro[9], que es la que viene por defecto en Finale®.

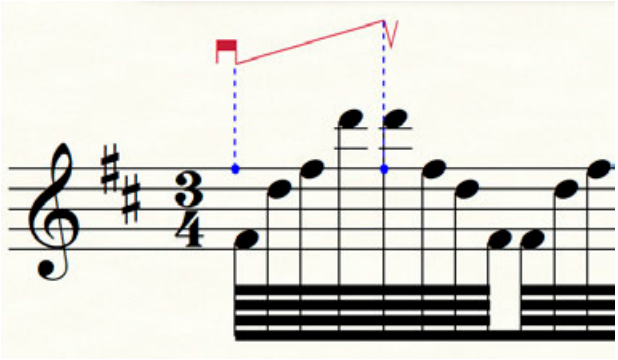
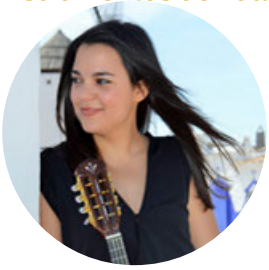


Imagen 30

9 Podría crearse una fuente diseñada por nosotros que contuviera nuestros símbolos y todo quedaría mucho más personalizado, pero escapa al contenido de este pequeño tutorial.

Marta Escudero Valero

Titulada Superior de Instrumentos de Púa



ORÍGENES DE LA ORQUESTA DE PLECTRO EN ESPAÑA: ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE TRES INSTITUCIONES HISTÓRICAS

RESUMEN

El presente estudio supone un recorrido por diferentes agrupaciones españolas de plectro y guitarra de finales del siglo XIX y principios del XX, profundizando en tres instituciones diferentes: la Estudiantina Fígaro, la Sociedad Lira Orfeo y la Asociación Filarmónica de Mandolinistas. Mediante su comparación se pretende establecer una pequeña línea evolutiva en los orígenes de la orquesta de plectro en España.

El artículo es una síntesis de mi trabajo fin de estudios, realizado en el 2016 en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, que incluye los resultados más generales de la investigación.

INTRODUCCIÓN

Aunque resulta prácticamente imposible conocer una fecha exacta al origen de la orquesta de plectro, podemos afirmar que a mediados del siglo XIX se producen distintos movimientos que hacen de este tipo de agrupaciones algo normalizado en el panorama musical español.

Uno de los motivos por el que empiezan a aparecer algunos pequeños grupos es la inclusión de rondallas en números de zarzuela, siendo Francisco Asenjo Barbieri y Cristóbal Oudrid los primeros compositores en añadir las bandurrias y guitarras a su instrumentación. De esta forma se inaugura una tradición que será continuada posteriormente por otros compositores como Ruperto Chapí, Tomás Bretón o Amadeo Vives.

Algunos de los conjuntos de plectro y guitarra que tocaban en estas zarzuelas se formaban expresamente para ellas, como es el caso del formado por el músico alicantino Manuel Más y Candela. Con la finalidad de actuar en la zarzuela *Pan y Toros* de Barbieri, estrenada en diciembre de 1864, Más organizó en Madrid una orquesta de bandurrias y guitarras. Esta agrupación, que es una de las primeras orquestas de este tipo de las que se tiene constancia, contaba con unos quince componentes en su primera aparición. Posteriormente este número ascendió hasta treinta y cinco, y la orquesta continuó dando conciertos

de forma independiente para la aristocracia de la época, cosechando grandes éxitos entre las principales personalidades[1].

Por otro lado, a partir de 1870 comienzan a aparecer numerosas agrupaciones de carácter popular que incluyen bandurrias, guitarras, violines y algunos instrumentos de percusión: las denominadas estudiantinas. Un gran ejemplo de ellas fue la Estudiantina Española[2], creada de forma improvisada por más de sesenta estudiantes para asistir al carnaval de París de 1878, cuyo viaje cuenta con numerosas referencias en la prensa de la época, evidenciando así la enorme expectación generada. Según diferentes fuentes, esta estudiantina visita entonces la Exposición Universal de París, hecho que tendrá una gran repercusión en el ámbito de los instrumentos de plectro de otros países. Según Sparks[3], la actuación de esta estudiantina en la exposición atrajo enormemente la atención del público y por ello se puede considerar preparadora del terreno en lo que se refiere a la popularización de la mandolina en Europa y América.

Debido al enorme éxito de esta agrupación, posteriormente se crearon formaciones similares que conservaban el nombre de *Estudiantina Española*, lo que ha dado lugar a numerosos malentendidos tanto en la prensa de la época como en la bibliografía existente al respecto.

ESTUDIANTINA FÍGARO

Uno de esos grupos con el que se confundió la efímera Estudiantina Española que visitó París en 1878 fue la famosa Estudiantina Fígaro, fundada en Madrid en ese mismo año bajo la dirección de Dionisio Granados. Ésta se presentaba como *Los Estudiantes Españoles de la Universidad de Fígaro* y decían ser la misma agrupación que estuvo en París ese mismo año[4], afirmación completamente falsa[5].

Con conciertos repartidos en intensas giras por toda Europa y América, la actividad concertística que desarrolló la Estudiantina Fígaro no tiene precedente en la historia de las agrupaciones de plectro y guitarra. Por este motivo, los componentes del grupo son considerados músicos profesionales en todos los trabajos de investigación existentes al respecto[6].

Los componentes variaban ligeramente en cada gira, aunque pueden señalarse los siguientes nombres que aparecen en las hemerotecas:

- Bandurrias: Manuel González, Valentín Caro, Enrique Olivares, Antonio Carmona, José García, José Fernández, Francisco Cavero.
- Guitarras: Miguel López, Eugenio Antón, José Sancho, Laureano Hernández, Juan Anzano, Juan Pablo Echepare.
- Violín: Juan Ripoll.
- Violoncello: Antonio Gutiérrez.
- Directores: Dionisio Granados, Ignacio Marín, Melquíades Hernández, Carlos García Tolsa, Joaquín Gaztambide.
- Presidente: Gabino Lapuente.
- Representante: Joaquín Rigalt.

Al mismo tiempo, algunos autores como Domingo Prat[7] e Ignacio Ramos Altamira[8], afirman que otro de los componentes fue Joaquín Zamacois Zabala[9], aunque no lo podemos confirmar con los nombres encontrados en las hemerotecas. No obstante, el año en el que Zamacois se traslada a Chile, 1884, coincide con el año en el que la Fígaro realiza una gira de conciertos en este país, por lo que puede considerarse un argumento a favor de esa afirmación.

Son numerosas las menciones de la Estudiantina Fígaro en la prensa histórica, muchas de ellas resaltando el enorme éxito que cosechaban en cada actuación:

> *El miércoles hizo su debut en el teatro-circo del Duque la brillante estudiantina española El Fígaro, ante una numerosa y escogida concurrencia que ocupaba por completo las localidades, viéndose en los semblantes de todos deseo de escuchar a los jóvenes concertistas, asombro de Europa entera y orgullo de nuestra querida patria (...)*

Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos. 24 de noviembre de 1881.

1 SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico – bibliográfico de efemérides de músicos españoles.* Madrid. 1880.

2 La agrupación, encabezada por los señores Idelfonso de Zabaleta (presidente) y Joaquín de Castañeda (vicepresidente), estaba formada en su mayor parte por universitarios vascos, siendo Ruperto Belderraín el encargado de la dirección musical.

3 SPARKS, Paul: *The classical mandolin.* New York: Oxford University Press. New York. 1995.

4 ASENCIO, Rafael: *Las estudiantinas del antiguo carnaval alicantino: origen, contenido lírico y actividad benéfica (1860 – 1936).* Universidad de Alicante. 2013

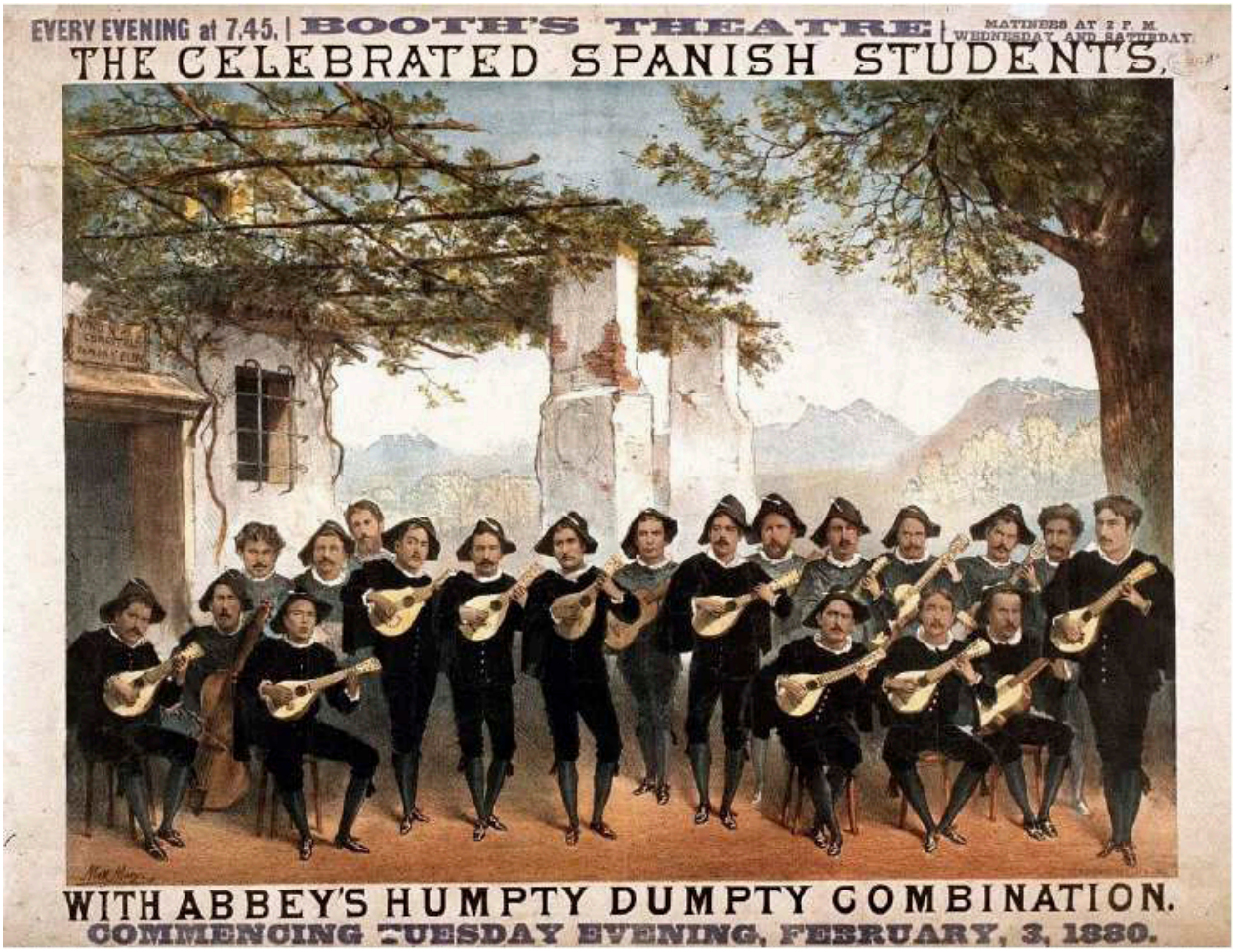
5 Los componentes de la Estudiantina Española se pueden consultar en el diario *El Globo* del 26 de marzo de 1878. Los de la Estudiantina Fígaro, en MARTÍN SÁRRAGA, Félix: *Análisis comparado de los integrantes de la Estudiantina Española Fígaro (1878-1892).* http://www.tunaemundi.com/index.php/component/content/article/7-tunaemundi-cat/632-analisis-comparado-de-los-integrantes-de-la-estudiantina-espanola-figaro-1880-1889 (Última consulta el 02/01/2017 a las 17:15h)

6 En este caso, músico profesional en referencia a aquella persona que obtiene sus principales ingresos económicos de la música. En el sentido de la formación, no podemos comprobar que todos los componentes tuvieran buenos conocimientos musicales.

7 PRAT, Domingo: *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico y crítico de guitarristas y guitarreros.* Buenos Aires. Casa Romero y Fernández.1934.

8 RAMOS ALTAMIRA, Ignacio: *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles.* Club Universitario. San Vicente (Alicante). 2005.

9 Conocido bandurrista y padre del famoso tratadista español. Nace en Bilbao en 1869 y se traslada a Chile en 1884, donde se desarrolla profesionalmente y dirige diversas estudiantinas. Publica su *Método de Bandurria* en Santiago de Chile en 1894.



Cartel anunciador de un concierto el 3 de febrero de 1880 en el Booth's Theatre de Nueva York

Sus numerosos y exitosos conciertos no sirvieron sólo para el disfrute del público, sino que también tuvo una importante repercusión en muchos países, especialmente en América Latina y España[10], donde se produjo un gran florecimiento de estudiantinas. También se puede observar su influencia en Estados Unidos, donde músicos como Carlo Curti o Domenico Tipaldi[11] crearon nuevas estudiantinas (aunque en estos casos las bandurrias eran sustituidas por mandolinas napolitanas):

> *Todo el mundo seguramente recuerda a los Spanish Students, quienes llegaron hace unos años y tocaron sus estéticas mandolinas en nuestras salas de concierto. Antes de su llegada, la mandolina no existía en América. Desde entonces, el pequeño instrumento ha crecido hasta convertirse en la última moda.*
>
> Clara Lanza en *The Theatre.* 1886.

Para determinar la evolución que se produjo en las agrupaciones de plectro y guitarra es importante analizar también la instrumentación de cada una de ellas y el repertorio que interpretaban. En el caso de la Estudiantina Fígaro, nos encontramos con una plantilla basada en bandurrias y guitarras a la que se le añadía un violín, un violoncello y, a veces, instrumentos de pequeña percusión como pandereta o castañuelas. La cifra total de componentes variaba entre los siete y los dieciséis.

Existen multitud de referencias al repertorio que interpretaban, tanto en libros como en noticias de prensa histórica[12]. De todas ellas observamos que, aunque predominaba la música popular (mazurcas, habaneras, valses, polkas, pasodobles…) en sus conciertos, también interpretaban otro tipo de obras, como por ejemplo, oberturas de algunas óperas.

SOCIEDAD LIRA ORFEO

De forma paralela al camino que continuaban las estudiantinas, aparecen a finales del siglo XIX y principios del XX otras pequeñas entidades o agrupaciones de instrumentos de plectro y guitarra, pero que a diferencia de estas, tenían un perfil académico.

10 Existieron otras agrupaciones con nombres similares (o iguales) a ésta, como la Estudiantina Fígaro que dirigía Víctor Mora, la Estudiantina Fígaro Linarense o la Estudiantina Fígaro Barcelonés.

11 DOBNEY, J. K.: *Guitar heroes: legendary craftsmen from Italy to New York.* New York: Yale University Press. 2011.

12 Gran parte de ellas son citadas en diversas investigaciones de Félix Martín Sárraga publicadas en www.tunaemundi.com

Cuadro con distintas fotografías de los componentes de la SLO

Este es el caso de la Sociedad Lira Orfeo, fundada en Barcelona en 1898 por Pedro Lloret junto a otros jóvenes músicos como Miguel Llobet, Baldomero Cateura o Manuel Burgés. La finalidad de esta sociedad era la de formar una orquesta de plectro y guitarras donde todos sus componentes tuvieran una buena formación musical y técnica siguiendo las escuelas de Francisco Tárrega y Baldomero Cateura.

Todo era organizado por un consejo administrativo y una junta artística, a la que pertenecía Tárrega (presidente honorario), Miguel Llobet (presidente y profesor de guitarra), Pedro Lloret y Domingo Prat (guitarra), Baldomero Cateura, Domingo Bonet y Juan Bas (instrumentos de púa), Manuel Burgés, José Barberá y José Aznar (solfeo y teoría) y Salvador Bartolí (profesor suplente)[13].

Rosa Lloret, hija del promotor de la entidad, nos cuenta:

> *Todos ellos, de forma altruista, daban lecciones por la noche (...). También se preocuparon de la cultura teórico-artística de los alumnos, mediante una numerosa serie de conferencias relacionadas con el arte en general, y con el de la música en particular, al mismo tiempo que se obsequiaba a los socios protectores con selectos y variados conciertos íntimos que allí tenían lugar como solistas los maestros de la entidad.*

Importantes instrumentistas de púa de la época, como Félix de Santos o Carlos Terraza, fueron algunos de los artistas invitados para realizar conciertos en la sede de la sociedad.

Tras cinco años dedicados a la formación de los músicos, la Orquesta Lira Orfeo se presenta en mayo de 1903 recibiendo críticas como ésta:

> *Una orquesta como la de ayer que tuvimos el gusto de escuchar es lo que el público en general no conoce, porque de las muchas bandas de guitarras y bandurrias, y de las estudiantinas, que por lo regular presentan un conjunto muy heterogéneo de instrumentos, a la verdadera orquesta de instrumentos afines como lo son las guitarras, octavillas, mandolinas, laúdes y archilaúdes, tratada con buen criterio artístico y con conocimiento perfecto de los recursos que tales instrumentos poseen, hay mucha diferencia*[14].

Tras su debut, y siendo dirigida indistintamente por Llobet, Bartolí o Barberá, continuó cosechando enormes éxitos en diversos lugares como el Ateneu Barcelonés, el Foment del Treball o el Centre Fivaller. Desgraciadamente en el año 1906 la sociedad se disuelve por motivos económicos, aunque gracias al trabajo que realizaron se despertó en Barcelona una afición por el plectro y

13 LLORET, Rosa: *Desenvolupament històric de la guitarra clàssica*. Badalona. 1934.

14 Esta crítica del concierto presentación de la orquesta no ha podido ser identificada. Se encuentra añadida al .pdf cedido por Jordi Pizarro con los estatutos de la sociedad.

Sociedad Lira Orfeo con Miguel Llobet sentado en el centro, Baldomero Cateura a su derecha y Domingo Prat detrás de Llobet con la mano en el pecho

la guitarra, y muchos de sus alumnos continuaron su formación.

En cuanto al repertorio que interpretaban, a menudo eran las transcripciones de obras de compositores como Mozart, Schumann, Mendelssohn o Albéniz que realizaron Josep Barberá y Miguel Llobet. También incluían canciones populares catalanas, aunque lo más llamativo es que aparece alguna obra original para esta orquesta (como es el caso del *Triomphe d'Orphée, Prélude symphonique Op. 401* de Manuel Burgés)[15].

De las transcripciones realizadas expresamente para la Lira Orfeo, podemos observar que la orquesta estaba formada normalmente por seis secciones: mandolinas españolas I y II, laúd tenor, archilaúd, guitarras I y II. No obstante, en algunos casos aparecen también las secciones de mandolinas I, II y III, laúdes I y II, archilaúd y guitarras I, II, y III.

ASOCIACIÓN FILARMÓNICA DE MANDOLINISTAS

En mayo de 1916, Félix de Santos funda en Barcelona otra de las entidades más importantes para la música académica de plectro de principios del siglo XX: la Asociación Filarmónica de Mandolinistas. Esta asociación también tenía la finalidad de crear una orquesta, al mismo tiempo que promover los conciertos de mandolina solista y de música de cámara en Barcelona. Estos conciertos solían realizarse en la antigua Sala Mozart, y a menudo eran retransmitidos por radio[16]. La asociación tuvo actividad hasta el inicio de la guerra civil[17].

El trabajo que realizaban tuvo buenas críticas en diferentes periódicos y revistas nacionales:

> *...la perfecta unidad que existe entre todos los elementos de la agrupación, puesta una vez más de relieve en el concierto de ayer, dio como resultado una interpretación justísima y admirable. El público aplaudió calurosamente al finalizar cada composición.*
>
> Revista Ritmo. 15 enero de 1930, p. 15.

La orquesta estaba formada por unos veinte músicos, siendo muchos de ellos alumnos del

15 Todas las partituras relacionadas con la Sociedad Lira Orfeo se encuentran en la Biblioteca de Cataluña.

16 Las retransmisiones solían ser realizadas por Radio Barcelona. No se conservan grabaciones.

17 GARCÍA GIMENO, Ricardo: *Notas autobiográficas de Félix de Santos y Sebastián.* Bilbao. RBS Fotomecánica, S.L. 2010.

Conservatorio del Liceo de Barcelona[18]. No obstante, también era posible matricularse libremente en dicha agrupación:

> *La Asociación Filarmónica de Mandolinistas, entidad benéfica de conciertos, que dirige el maestro Santos, empezará sus ensayos de conjunto el próximo octubre, quedando abierta la matrícula gratuita para los mandolinistas de ambos sexos que deseen pertenecer a la asociación (...).*

Diario La Vanguardia. 5 de septiembre de 1917, p. 14

Existen numerosas referencias en la prensa a los nombres de los componentes de la orquesta, gracias a las que podemos ver la cantidad de músicos que pasaron por ahí. La siguiente lista es una compilación de todos ellos:

- Director: Félix de Santos y Sebastián.
- Subdirector y solista de mandolina: Eliseo Martí.
- Mandolinistas: María Luisa Alsina, Berta Gaillard, Pilar de Broto, Beatrix Xanxó, Magdalena Saura, Isabel Jover, Mercedes Domenech, José Mora, Marcial Zaragoza, Ernesto Gimeno, Carlos Monsó, Ernesto Domenech, María Torres, Angelina Piera, Francisca Ferrer, Elías Andrés, Raúl Traver, Pepita Alfocea.
- Laudistas: Beatriz de Santos, Paquita Saura, Magdalena de Santos, Juan Bosch, Rafael de Broto, Juan Rubirola, José Bosch, Anita Riqué, José López.
- Piano: Félix de Santos Ferrán.

En este caso, la instrumentación es diferente a las otras agrupaciones estudiadas, presentando solamente mandolinas (españolas e italianas), laúdes y piano[19].

Entre el repertorio que interpretaban se encuentra una gran cantidad de obras muy diferentes, abarcando desde pequeñas obras barrocas y clásicas hasta selecciones de óperas de Puccini o Wagner. La música española estaba muy presente en sus programas, incluyendo a menudo selecciones de zarzuelas, sardanas y también obras de los grandes compositores españoles como son Albéniz, Granados, Falla o Turina. Algunas de las composiciones que interpretaban eran originales para instrumentos de plectro, como es el caso de las escritas por Félix de Santos Sebastián, Félix de Santos Ferrán y Eliseo Martí[20].

CONCLUSIONES

Con el estudio y comparación de diferentes agrupaciones de plectro que aparecen a finales del siglo XIX y principios del XX, podemos comprobar que se produce una evolución enorme en este campo. Gracias a la proliferación de estudiantinas a partir de 1878, la bandurria y la mandolina se popularizan en España y en otros muchos países. Este hecho contribuye al mismo tiempo a que, de forma paralela, surjan otras agrupaciones de carácter académico y aparezcan grandes músicos especialistas en los instrumentos de plectro.

Lo que comienza con unos grupos que mezclan bandurrias al unísono y guitarras acompañantes con otros instrumentos, evoluciona en orquestas con unas secciones delimitadas y añadiendo otros instrumentos de la misma familia de la mandolina española (escuela de Cateura) o de la bandurria.

En lo que a repertorio se refiere, las piezas de carácter popular van siendo reemplazadas por arreglos de obras clásicas, incluyendo poco a poco también obras del repertorio original.

Todos estos movimientos tan solo suponen ese primer paso en una historia más o menos reciente, como es el caso de las agrupaciones de plectro. Posteriormente, a mediados y finales del siglo XX, las características de la orquesta de plectro y guitarra han continuado perfilándose y evolucionando en un formato cada día más estandarizado y consolidado.

18 Dolores Massons, Carmen Sebastiá, Araminda Otto, María Romera, Mercedes Joseph, Carmen Tomás, Beatriz de Santos, Eliseo Martí, Juan Bosch, José Sirera y Félix de Santos Ferrán. Los exámenes del Liceo se diferenciaban por curso e instrumento, siendo impartidas las especialidades de mandolina española, mandolina italiana y laúd. Todos los nombres aparecen en diferentes publicaciones del diario La Vanguardia.

19 No es la primera vez que aparece esta instrumentación, ya que la Orquesta Mandolinística Hispania, dirigida por Germán Lago allá por 1911 ya contaba con el piano en la plantilla.

20 Estas afirmaciones han sido extraídas tras la búsqueda de decenas de noticias publicadas en diferentes diarios (La Vanguardia, Ondas: órgano oficial de Unión Radio S.A., El progreso: diario liberal, Región: diario de la mañana, Las provincias: diario de Valencia, Diario de Almería: periódico independiente de la mañana). Todos ellos están disponibles en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del MECD.

Ignacio Ramos Altamira
Periodista e investigador.
Autor de Historia de la guitarra y los guitarristas españoles

LA GUITARPA DE JOSÉ GALLEGOS

RESUMEN:

La guitarra-arpa del constructor malagueño José Gallegos de mediados del siglo XIX fue un intento de conseguir un instrumento que mejorara las condiciones sonoras y artísticas de la guitarra, con el añadido de cuerdas adicionales graves y cuerdas de arpa. El experimento no consiguió atraer la atención de los concertistas de su tiempo, pero al menos despertó la curiosidad de la nobleza española y se exhibió con éxito en España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Cuba. En este texto, detallamos sus características y su recorrido artístico entre 1849 y 1865, y también mencionamos el caso de la guitarra poliarmónica del constructor gibraltareño Damian Dobranich, presentada en la misma época en España.

La moda neoclásica de construir instrumentos híbridos de guitarra, arpa, lira o laúd tuvo un considerable auge en Francia y otros países europeos en las primeras décadas del siglo XIX. El caso más conocido, gracias al apoyo brindado por el guitarrista español Fernando Sor, es el de la *harpo-lyre* presentada en 1828 por el profesor de Besançon J. F. Salomon, que contaba con un mástil central de seis cuerdas como el de la guitarra ordinaria, otro mástil cromático de siete cuerdas, y un tercero diatónico de ocho. En España, estos experimentos musicales un tanto extravagantes apenas tuvieron arraigo, pues la presencia de la guitarra y otros instrumentos de cuerda pulsada era marginal en los salones musicales aristocráticos del país. La guitarpa construida por el artesano malagueño José Gallegos a mediados del siglo XIX constituyó un caso singular en este sentido, pues aunque tampoco atrajo el interés de los intérpretes de su tiempo, sí despertó la curiosidad de la nobleza y realeza española y llegó a ser exhibida con éxito en Londres, Nueva York y La Habana.

José Gallegos era un constructor de pianos asentado en Málaga, sin formación musical ni técnica, pero con una inventiva asombrosa. Las primeras noticias de su actividad nos las ofrece un artículo sobre la industria andaluza escrito en 1845 por el conde de las Navas. En su visita a la ciudad de Málaga, pasó por la fábrica de Gallegos, de la que dice lo siguiente:

> De allí pasé a la [fábrica] de pianos, montada y dirigida por su propietario el Sr. Gallegos, cuya vida artística es una serie de portentos. Él empezó en Antequera por ser maestro de molino de aceite; de allí fue a Málaga, donde se hizo albañil, y al poco tiempo maestro de obras. También abandonó este camino y se hizo constructor de pianos, violines y guitarras, siendo la madera con que hizo el primero de aquellos los mamperlanes de una escalera de uno que fue convento. Concluyólo, y lo adquirió un comerciante, cuyo nombre si mal no me acuerdo, es Rubio, quien lo conserva. Hoy este genio, que sin saber una nota de música se ha hecho un constructor acreditado,

FOTO 1 – GUITARPA DE JOSÉ GALLEGOS
Izda: procedencia desconocida
Dcha: catálogo de la exposición de 2001 "Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas"

> tiene un taller en el cual trabajan 15 o 20 operarios, incluso sus hijos e hijas, y construye al año 18 o 20 pianos. Vive sin lujo, pero con comodidad y decencia. Es de notar que las máquinas y útiles de que se sirve son algunas inventadas por él, y todo de su construcción[1].

Cuatro años después, en agosto de 1849, encontramos por primera vez mención de la célebre "guitarpa" de José Gallegos en una información de *El Avisador Malagueño*[2], en relación con la visita de los duques de Montpensier a la ciudad de Málaga. Según este periódico, la pareja formada por el príncipe Antonio de Orléans, hijo del rey francés Luis Felipe I, y la infanta Luisa Fernanda de Borbón, hija de Fernando VII y María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, quedaron admirados de un piano de José Gallegos que se colocó en el palacio en el que se alojaron y lo adquirieron para su residencia habitual en los Reales Alcázares de Sevilla. Además, el constructor malagueño les dio a conocer su gran creación musical, la guitarpa, en la que llevaba trabajando varios años, y el duque le encargó una copia para disfrute de su mujer, que entonces tenía solo dieciocho años. Unos meses después, José Gallegos viajó a Sevilla para entregar la nueva guitarpa, pero finalmente no se formalizó la compra, porque "llegó en circunstancias muy poco oportunas, y el duque de Montpensier no pudo ver ni recibir la guitarpa, por la cual pedía su autor cuatro mil duros"[3]. A pesar de la venta frustrada, el incansable inventor no se desanimó y decidió trasladarse hasta la Corte de Madrid para ofrecer su curioso instrumento a la propia reina de España, Isabel II.

En el mes de junio de 1850, aparecen en la prensa madrileña las primeras descripciones de la guitarpa de José Gallegos. En el diario *El Popular* se dice: "Además del mástil ordinario tiene otro para los bajos profundos, y sobre la tapa de nueva forma las escalas diatónica y cromática en tiples cuyos sonidos, muy parecidos a los del Psalterio, producen con el resto de las cuerdas una armonía melodiosa y dulcísima, sin ninguna duda superior a la del arpa. Para no dejar nada que desear, hasta el trípode en que se coloca el instrumento es un verdadero adelanto, por poder darle cuantas posiciones se apetezcan, al paso que no podía moverse más que en seis sentidos al antiguo de Aguado, que ha sido el usado hasta ahora"[4]. En la prensa madrileña se dice que José Gallegos bautizó su invención como "triple guitarra olímpica", pues unía las cualidades del violonchelo, la guitarra y el arpa, aunque no era un instrumento fácil de ejecutar, motivo por el cual los intérpretes de la época no se atrevieron a utilizarlo. A pesar de ello, el propio artesano

1 *El Clamor Público*, 18-III-1845.

2 Publicado el 17 de agosto y reproducido en Madrid por *La Patria* el 4 de septiembre de 1849.

3 *Revista Hispanoamericana*, 27-I-1866.

4 *El Popular*, 15-VI-1850. El trípode al que hace mención el artículo era en realidad un cuatrípode, con cuatro pies en vez de tres, y se podía plegar para su transporte.

FOTO 2: Entrada principal del Crystal Palace durante la Exposición Universal de Londres (revista La Ilustración 20-IX-1851)

aprendió a tocar la guitarra para mostrar al público los sonidos únicos que se podían extraer de su guitarpa.

Presumiblemente, el mismo instrumento que Gallegos construyó en 1849 para los duques de Montpensier es el que ha sobrevivido hasta nuestros días, pues un modelo con esa fecha en la etiqueta fue expuesto en 1967 en la Biblioteca Nacional[5] y en 2001 en el Museo Cerralbo de Madrid[6]. Para ambas exposiciones, la guitarpa fue cedida por el guitarrero Daniel Garrido, que a su vez la había recibido de los herederos de José Gallegos junto con variada documentación del instrumento. La comisaria de la muestra en el Museo Cerralbo fue la musicóloga Cristina Bordás Ibáñez, que escribió posteriormente un artículo detallando la historia y características de la guitarpa de Gallegos y de otra curiosa guitarra que se dio a conocer en la misma época, la "guitarra poliarmónica" de Damian Dobranich,

5 SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE: Catálogo-guía de la exposición "La música en las artes plásticas", Madrid, Junio 1967 (Biblioteca Nacional).

6 BORDÁS IBÁÑEZ, Cristina (dir): Catálogo de la exposición "Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas", Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 2001 (Biblioteca Nacional).

FOTO 3: Departamento del reino de España en la Exposición Universal de Londres (revista La Ilustración, 03-I-1852)

de la que hablaremos también[7]. Según describe Bordás en su artículo, la guitarpa constaba de un mástil normal de guitarra con seis órdenes de cuerdas (cuatro simples agudas y dos dobles graves, el *si* afinado al unísono y el *mi* octavado) y diecisiete trastes hasta la roseta central; un mástil adicional con tres órdenes de mayor longitud que las anteriores (la más larga, una cuerda simple en *re* de 90 centímetros, y dos órdenes dobles en *la* y *re*, de 71,8 centímetros); y una serie de 26 cuerdas finas metálicas que se cruzan sobre la tapa armónica, como las arpas barrocas. El segundo mástil presenta además una combinación de cabeza convencional de guitarra y cabeza ondulada de instrumento de arco. La caja del instrumento y los mástiles de la guitarpa fueron construidos con maderas de palosanto y se añadieron adornos de bronce y embutidos de oro, plata, nácar, concha y marfil.

GALLEGOS EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE LONDRES

A finales del mes de julio de 1850, durante su estancia en Madrid, José Gallegos fue recibido por el presidente del Consejo de Ministros de la Reina, el militar Ramón María Narváez, duque de Valencia, quien examinó y escuchó la guitarpa y ofreció al artista su protección. También le brindó su ayuda el general Baldomero Espartero, al que Gallegos conoció por medio de una carta de recomendación del político Juan Álvarez Mendizábal. No existe constancia de que finalmente fuera recibido por la reina Isabel II, pero al menos consiguió el apoyo económico y diplomático para viajar a Londres y presentar su instrumento en la Gran Exposición de Trabajos Industriales de todas las Naciones (*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*), la primera

7 BORDÁS IBÁÑEZ, Cristina: "La *guitarpa* de José Gallegos et la *poliarmónica* de Damian Dobranich: deux inventions pour la guitare au XIX siècle", *Musique, Images, Instruments (Revue française d´organologie et d´iconographie musicale)*, nº 7, CNRS, Paris, 2005, pp. 135-147.

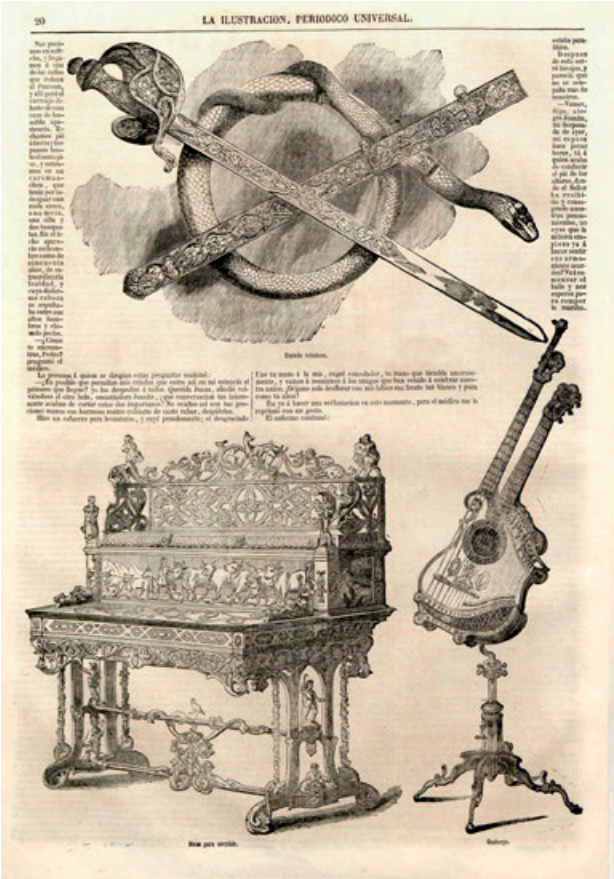


FOTO 4: Grabado de la guitarpa de Gallegos (revista La Ilustración , 10-I-1852)

Exposición Universal de nuestra era, celebrada en 1851. Gallegos salió de Madrid el 8 de agosto de 1850 y de camino a Londres hizo escala en varias ciudades españolas, como Burgos, Logroño y San Sebastián, y presentó y tocó su guitarpa en las ciudades francesas de Burdeos y París.

La Exposición Universal de Londres fue una iniciativa del príncipe Alberto de Inglaterra, marido de la reina Victoria, en colaboración con el diseñador Henry Cole, y se instaló en un enorme palacio acristalado construido para la ocasión en el céntrico parque londinense de Hyde Park[8]. Por la entrada principal del Crystal Palace se accedía a un gran pasillo perpendicular flanqueado por las hileras de dos pisos en los que se exhibieron los productos e inventos de los diferentes países del mundo. La muestra se abrió al público el 1 de mayo de 1851, tras la inauguración oficial presidida por la reina Victoria de Inglaterra y el arzobispo de Canterbury, y desde el primer momento tuvo una afluencia extraordinaria de público, con una media de más de cuarenta mil visitas diarias. El reino de España compartió departamento con su vecina Portugal, entre Italia y Turquía, y expuso productos agrícolas, metalúrgicos y textiles, muebles, armas… aunque el objeto que más atrajo la atención de los visitantes fue la curiosa guitarpa de José Gallegos, sobre todo cuando era tocada por su autor o algún virtuoso de la guitarra que pasaba por la sección española. Así por ejemplo, el cronista de *El Observador de Madrid* relata la siguiente anécdota que vivió durante uno de sus encuentros con el inventor malagueño:

> Estaba, pues, el sábado último enseñándonos su obra y explicándonos el ingenioso mecanismo del pie en que la ha colocado, cuando acertó a aparecer por allí nada menos que un mozo cruo de la tierra de María Santísima con el calañés[9] sobre la ceja y la calesera[10] al hombro. Un andaluz, y con ese traje, no es cosa que se encuentra a menudo por estas alturas; así fue que no lo dejamos pasar sin llamarlo y sin suplicarle nos cantase algo, acompañándolo Gallegos con la guitarra. Así lo hizo con la mejor voluntad del mundo y nos dio un rato muy agradable. A los primeros acordes de la guitarra, se reunió alrededor de los *artistas* tanta gente como podía contener España, y más de una inglesa hubo que celebraba el marcial continente del torero, como lo llamaban, y que es realmente un arrogante mozo”[11].

Entre los admiradores de la obra de José Gallegos se contó con la propia reina Victoria y el príncipe Alberto, que invitaron al artesano español a tocar su instrumento en palacio e incluso le encargaron una copia para su colección, como informaba otro medio español: “Desde su llegada [Gallegos] ha estado recibiendo dentro y fuera del Palacio de Cristal las demostraciones más lisonjeras de aprecio por parte de toda especie de personas, empezando por su S. M. R. y su augusto esposo, que le han encargado una guitarpa igual, y descendiendo hasta el último inteligente en la materia. El señor Gallegos ha tenido el honor de tocar en palacio delante de las reales personas, y todo le hace creer que ha llegado por fin la época de ver coronados sus esfuerzos y recompensado su mérito artístico con el porvenir más brillante”[12]. Quien no pudo examinar con detenimiento el instrumento de José Gallegos fue el prestigioso musicólogo belga François-Joseph Fétis, según cuenta en sus crónicas para la *Revue et Gazette Musicale de Paris*[13]. En su undécima carta (sin fecha, pero publicada en el número 46 de la revista, el 16 de noviembre de 1851, una vez concluida la

8 Una vez concluida la Exposición Universal, el palacio diseñado por Joseph Paxton fue desmontado pieza a pieza y reconstruido en un terreno del sur de Londres, donde estuvo hasta 1936, en que quedó destruido por un incendio.

9 Sombrero típico andaluz de la época, originario de Calañas (Huelva).

10 Chaqueta con adornos como las usadas por los conductores andaluces de calesas.

11 *El Observador*, 12-VI-1851.

12 *La Nación*, 15-VIII-1851.

13 *Textes sur les expositions universelles de Londres (1851-1852) et de Paris (1855, 1867, 1878, 1889).* Institut de Recherche en Musicologie (IReMus). Disponible on-line en www.iremus.cnrs.fr

Exposición de Londres), Fétis señala la presencia en la exposición de Londres de guitarras en las que se experimenta con la adición de cuerdas suplementarias o modificaciones estructurales, obra de los constructores Dobrowolski, Panormo, Ventura y Gallegos, aunque considera que ninguna de ellas aporta realmente una mejora para la sonoridad de la guitarra convencional, desplazada en la época de los salones aristocráticos por el piano y los conjuntos orquestales. De la guitarpa española, Fétis comenta que "Gallegos ha dado vía a su imaginación en la concepción de este instrumento del que no he podido tomar más que una impresión bastante imperfecta, ya que estaba colocada bajo una enorme vitrina y nunca me he encontrado al inventor en la exposición". Tras compararlo con la fallida arpolira de Salomon, indica que "no habiendo podido acercarme más a este instrumento ni examinarlo a placer, no he podido apreciar el sistema ni conocer las cualidades, pero he admirado el acabado de sus detalles exteriores. Del resto, el conjunto me ha parecido muy complicado".

La relación con la reina de Inglaterra y otros miembros de la aristocracia londinense permitió a José Gallegos asistir el 23 de agosto al estreno en los salones de Hannover Square de una ópera compuesta por su paisano el concertista de guitarra sevillano José María de Ciebra, residente en Londres desde hacía años. Tras la muerte de Sor y Aguado, Ciebra era, con Trinidad Huerta, el virtuoso español más renombrado en Europa. Su modesta ópera, titulada *¡Maravilla! (o el espectro celoso)* y realizada con el patronazgo de la duquesa de Somerset, el príncipe de Angloma, el duque de Osuna y Javier de Istúriz, presentes en el estreno, mereció el aplauso del público asistente, aunque no el de la crítica musical. Según la reseña publicada en la prensa madrileña, "La opereta, bien que no la concedamos un gran mérito de originalidad, obtuvo todo el éxito que se propusieron el autor y sus altos protectores, porque está arreglada al gusto español y tiene aires del país que los ingleses aplaudieron mucho"[14]. En un entreacto de la función, el propio José María de Ciebra tocó la guitarra con su sobrino Rafael Arenas, al que tutelaba desde pequeño. Meses después, se realizaron gestiones para que el concertista tocara la guitarpa de Gallegos[15], pero no existe constancia de que finalmente Ciebra accediera a ello. Aun así, el instrumento recibió en el mes de octubre una medalla del jurado internacional de la sección X de la Exposición Universal de Londres que presidía el músico y profesor de la Universidad de Oxford Henry Bishop y en el que se encontraban compositores de la talla de Sigismund Thalberg o Héctor Berlioz.

GALLEGOS EN AMÉRICA

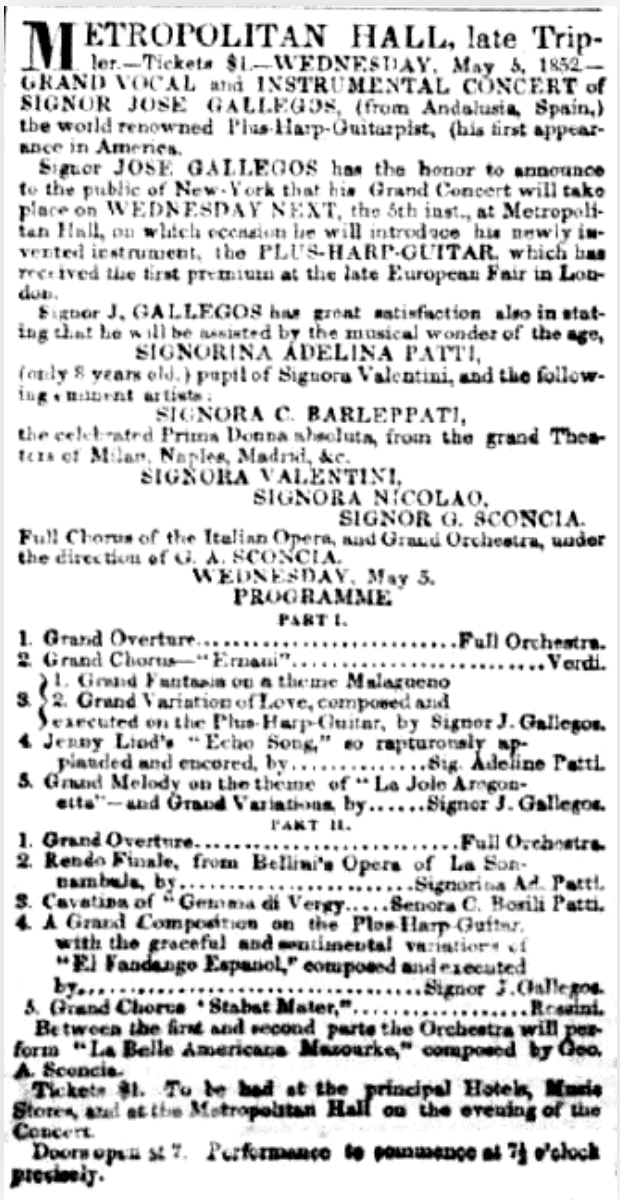
Tras su éxito en la exposición de Londres y con el apoyo de la reina de Inglaterra y otros miembros de la nobleza británica, José Gallegos cruzó el Atlántico y se presentó en Nueva York en la primavera de 1852. Tras mejorar su dominio de los instrumentos de cuerda, tocó su célebre guitarpa –llamada en los Estados Unidos *Plus-Harp-Guitar*– en un festival musical celebrado en el Metropolitan Hall[16] en el que participaron también los miembros de una compañía de Ópera Italiana de la que formaba parte la futura superdiva del *bel canto* **Adelina Patti**, que entonces era un prodigio de tan solo ocho años. Patti había nacido en la calle Fuencarral de Madrid en 1843, aunque sus padres eran dos cantantes italianos, el tenor Salvatore Patti y la soprano Caterina Chiesa Barilli. Desde 1847, vivía en Nueva York, donde su padre montó la compañía de ópera italiana que actuó en el Metropolitan Hall junto a José Gallegos. En el concierto, que supuso el debut de Adelina Patti en público, también participaron otros cantantes de la compañía y el coro y la gran orquesta de la Ópera Italiana, bajo la dirección del violinista y músico Giovanni Sconcia. José Gallegos se encargó de alternar las intervenciones operísticas con la interpretación en su guitarpa de una serie de obras compuestas por él mismo. Empezó con *Fantasía sobre la malagueña* y *Gran variación de amor*, después tocó *Gran melodía sobre la jota aragonesa* y *Variaciones*, y cerró su actuación con *Variaciones sobre el fandango español*. Según la crítica del *New York Daily Tribune*, el festival artístico comenzó con una hora de retraso y la presentación de la guitarpa de Gallegos decepcionó a los asistentes: "El nuevo instrumento no causó sensación. Es una combinación de algunas cuerdas de arpa con las de la guitarra, pero sin la fuerza del arpa, por lo que es prácticamente sólo una guitarra con más cuerdas. El tono es más bien el de la mandolina que el de cualquier otro instrumento, y el mago sería un agradable acompañamiento para una serenata, pero poco más"[17]. Al menos, el artista español ganó tres mil duros por su actuación y la curiosidad despertada por su guitarpa entre el público asistente al Metropolitan Hall le animó a abrir un establecimiento en pleno centro de Nueva York, en la isla de Manhattan, donde expuso su instrumento. El diario *The New York Herald* anunciaba que "Como consecuencia del gran éxito que alcanzó el concierto dado el 5 de este mes en el Metropolitan Hall por Don José Gallegos, inventor

14 *El Clamor Público*, 2-IX-1851.

15 En una crónica de la Exposición Universal de Londres para *El Clamor Público* (1-X-1851), B. L. Morales informa de que "estamos en relaciones con este artista [Gallegos] y con el señor Ciebra, profesor de música, y trabajamos por que se acerquen, se entiendan y preparen sus instrumentos, que hasta hoy todos admiran y ninguno comprende".

16 Este teatro también era conocido como Tripler Hall, aunque se incendió en 1854 y fue reconstruido como The New York Theatre.

17 *New York Daily Tribune*, 6 de mayo de 1852 (traducido del original en inglés).



METROPOLITAN HALL, late Tripler.—Tickets $1.—WEDNESDAY, May 5, 1852.—GRAND VOCAL and INSTRUMENTAL CONCERT of SIGNOR JOSE GALLEGOS, (from Andalusia, Spain,) the world renowned Plus-Harp-Guitarpist, (his first appearance in America.

Signor JOSE GALLEGOS has the honor to announce to the public of New-York that his Grand Concert will take place on WEDNESDAY NEXT, the 5th inst., at Metropolitan Hall, on which occasion he will introduce his newly invented instrument, the PLUS-HARP-GUITAR, which has received the first premium at the late European Fair in London.

Signor J. GALLEGOS has great satisfaction also in stating that he will be assisted by the musical wonder of the age,

SIGNORINA ADELINA PATTI,

(only 8 years old,) pupil of Signora Valentini, and the following eminent artists:

SIGNORA C. BARLEPPATI,

the celebrated Prima Donna absoluta, from the grand Theaters of Milan, Naples, Madrid, &c.

SIGNORA VALENTINI,

SIGNORA NICOLAO,

SIGNOR G. SCONCIA.

Full Chorus of the Italian Opera, and Grand Orchestra, under the direction of G. A. SCONCIA.

WEDNESDAY, May 5.

PROGRAMME

PART I.

1. Grand Overture.....Full Orchestra.
2. Grand Chorus—"Ernani".....Verdi.
3. 1. Grand Fantasia on a theme Malagueno
   2. Grand Variation of Love, composed and executed on the Plus-Harp-Guitar, by Signor J. Gallegos.
4. Jenny Lind's "Echo Song," so rapturously applauded and encored, by.....Sig. Adeline Patti.
5. Grand Melody on the theme of "La Jole Aragonetta"—and Grand Variations, by.....Signor J. Gallegos.

PART II.

1. Grand Overture.....Full Orchestra.
2. Rondo Finale, from Bellini's Opera of La Sonnambula, by.....Signorina Ad. Patti.
3. Cavatina of "Gemma di Vergy.....Senora C. Bosili Patti.
4. A Grand Composition on the Plus-Harp-Guitar, with the graceful and sentimental variations of "El Fandango Espanol," composed and executed by.....Signor J. Gallegos.
5. Grand Chorus "Stabat Mater,".....Rossini.

Between the first and second parts the Orchestra will perform "La Belle Americana Mazourke," composed by Geo. A. Sconcia.

Tickets $1. To be had at the principal Hotels, Music Stores, and at the Metropolitan Hall on the evening of the Concert.

Doors open at 7. Performance to commence at 7½ o'clock precisely.

FOTO 5: Programa del concierto en el Metropolitan Hall en el que participó José Gallegos (New York Herald, 5-V-1852)

y fabricante del Plus Harp Guitar, y del deseo expresado por muchas personas de examinar este magnífico y original instrumento, será exhibido en el nuevo establecimiento del Señor Gallegos en 330 Fourth Street, de 9 AM a 4 PM".

LA GUITARRA POLIARMÓNICA DE DAMIAN DOBRANICH

Mientras José Gallegos buscaba fortuna en América, otro ingenioso inventor, Damian Dobranich, artesano inglés de la ciudad de Gibraltar, siguió el camino de su colega y construyó un peculiar modelo de guitarra a la que llamó *tersícora poliarmónica*, en la que pretendía unir las cualidades de guitarra, piano y cítara. A diferencia de la guitarpa de Gallegos, Dobranich se sirvió del modelo de una guitarra convencional de la época, pero añadiendo en la tapa armónica nueve cuerdas metálicas que producían los sonidos de la cítara y un teclado de 24 notas con el que se

FOTO 6: Adelina Patti en 1873 – Óleo de Raimundo de Madrazo (Museo de la Historia de Madrid)

golpeaban 48 cuerdas colocadas en el interior de la caja, protegida por una doble tapa. Dobranich dio a conocer su singular guitarra en 1850 y al año siguiente consiguió colocar una a los duques de Montpensier. Además, recibió el apoyo público de varios músicos de Gibraltar y del mismísimo concertista alicantino Francisco Trinitario Huerta, que según una información de prensa, declaró lo siguiente: "Una de las cosas más sorprendentes que he visto en mis viajes por Europa, América, Asia, y África, es la guitarra inventada por don Damián Dobranich. Su complicación es extraña y maravillosa, pudiendo sentirse a la vez los sonidos de la guitarra, el piano y la cítara. Comprendo que con tres o cuatro meses de estudio, cualquier profesor que sepa tocar el piano y la guitarra, pueda sacar mucho partido de este nuevo instrumento"[18]. El 16 de mayo de 1854, Dobranich obtuvo la real cédula de privilegio de su invento musical (nº 1170) y tras viajar a Madrid y realizar innumerables gestiones, fue recibido en palacio por la reina Isabel II, a la que regaló su instrumento, aunque se comprometió a fabricar para ella un modelo más perfeccionado. Por desgracia, después de dos años de trabajo, los incidentes políticos de 1856 en España removieron a sus contactos en palacio e impidieron que llevara a Madrid el nuevo instrumento. Nada más se supo de este constructor,

18 *El Clamor Público*, 29 de mayo de 1851.

FOTO 7: Grabado de la guitarpa de Gallegos (New York Public Library Digital Collection)

aunque la guitarra que regaló a la reina todavía se encuentra en la colección del Palacio Real.

DE VUELTA EN ESPAÑA

Tras residir apenas un año en Nueva York, José Gallegos se trasladó en 1853 a la isla de Cuba y abrió un taller de pianos en la plaza de la Catedral y la calle Aguiar, aunque en 1856 se trasladó a la calle San Miguel[19]. En el año de su llegada, construyó los globos de la lotería cubana y rifó su guitarpa por once mil duros. En este periodo, comenzó a fabricar una serie de artilugios mecánicos de gran mérito, inspirado seguramente por los inventos que pudo examinar durante su larga estancia en la Exposición Universal de Londres. En 1859, el diario *La España* informaba de las pruebas realizadas por Gallegos en La Habana para mostrar el mecanismo de un carruaje que se movía por la propia acción de los usuarios. Poco después, el inventor malagueño dejó Cuba y se instaló presumiblemente en París, pues en la *Gaceta de los Caminos de Hierro* del 3 de marzo de 1861 encontramos la siguiente nota en una concesión real de privilegios de fabricación: "D. José Gallegos, vecino de París; invención de un

19 BORDÁS IBÁÑEZ, Cristina: "La *guitarpa* de José Gallegos et la *poliarmónica* de Damian Dobranich: deux inventions pour la guitare au XIX siècle", *art. cit.*, p. 137.

FOTO 8: Dibujo de la guitarra poliarmónica de Dobranich adjunto a la petición de Real Cédula de Privilegio de Invención (Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas)

procedimiento para la fabricación de miembros artificiales. Fecha de la real cédula, 31 de Diciembre de 1860". En 1862, Gallegos mostró a un grupo de médicos de Madrid su más lograda creación: una mano ortopédica con la que podía realizar todo tipo de operaciones, desde jugar a las cartas y escribir hasta tocar un instrumento. De hecho, el propio constructor solía tocar la Marcha Real enfundándose el aparato ortopédico. Los médicos quedaron tan asombrados del invento, que le llevaron a la Academia Médico-Quirúrgica Matritense. Además, Gallegos presentó la mano mecánica y su carruaje automóvil en la sala de Columnas del Ayuntamiento de Madrid y la Sociedad Económica Matritense le concedió su medalla de oro y le recomendó al gobierno de Su Majestad la Reina Isabel II. El 4 de junio de 1862, el diario *La España* informaba: "S. M. la Reina, dispuesta siempre a premiar y estimular el genio dondequiera que lo encuentre, ha encargado al señor don José Gallegos la construcción de dos carruajes automotores [...] ofreciéndole una protección ilimitada para animarle en el

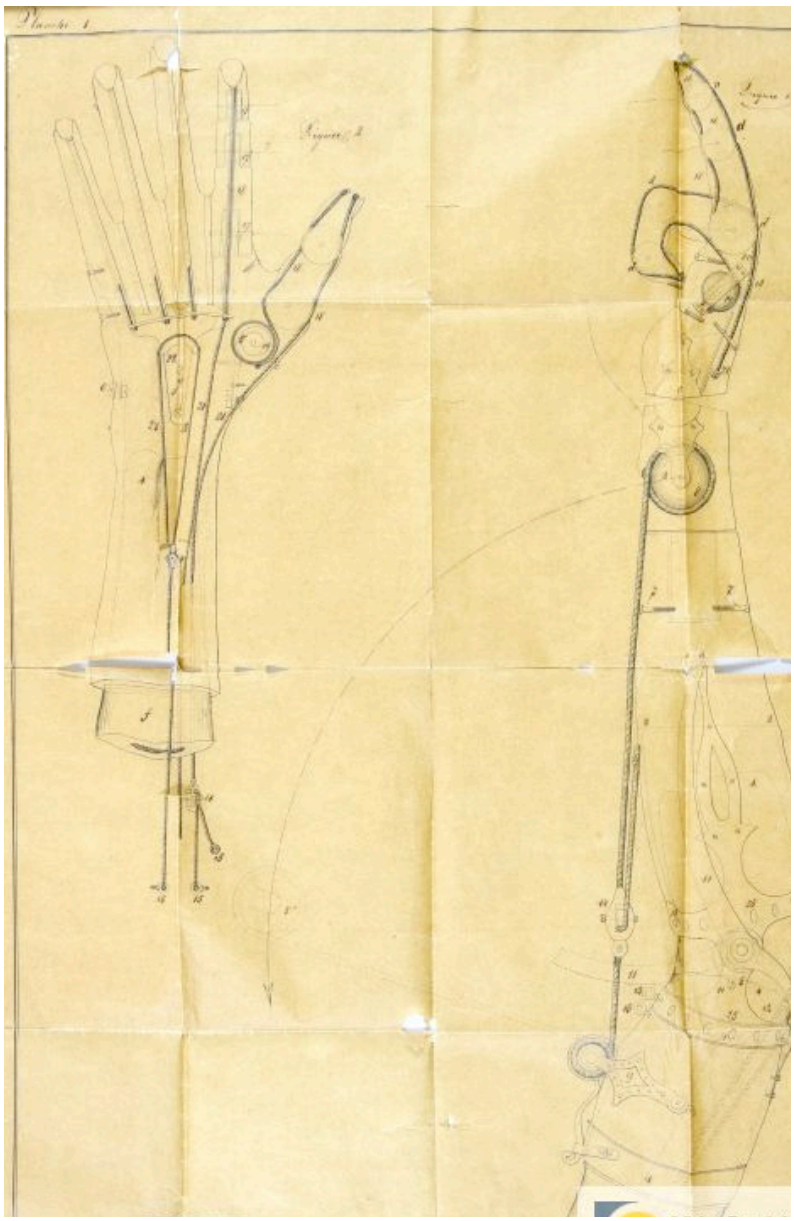


FOTO 9: Mano y brazo mecánico de José Gallegos (Privilegio 2127 - Oficina Española de Patentes y Marcas)

glorioso camino que ha emprendido". Poco después, Gallegos viajó a Londres para exhibir sus creaciones en la Exposición Universal de 1862, donde triunfó especialmente la mano mecánica, invención que el corresponsal de *El Museo Universal* calificó como "una de las más curiosas, útiles e interesantes de la época"[20].

De la célebre guitarpa, no tenemos noticias de nuevo hasta marzo de 1865, cuando Gallegos interpretó varias obras con su instrumento al final de la función extraordinaria en el teatro Novedades de la plaza de la Cebada en que se estrenó la comedia del escritor y dramaturgo Francisco Vargas Machuca, *Zapatero a tus zapatos*. Curiosamente, este mismo autor era director general del Centro Industrial Mercantil de la calle Arenal donde Gallegos trabajaba por entonces fabricando pianos, carruajes automóviles y miembros ortopédicos. No obstante, en 1866 el conocido inventor malagueño viajó de nuevo a Francia y es posible que se estableciera en Bélgica, pues en la *Gaceta Musical de Madrid* del 26 de mayo de ese año leemos lo siguiente: "*Le Guide musical*, de Bruselas, tributa los mayores elogios al mecánico español Sr. Gallegos, con motivo de haber inventado un instrumento cuyo nombre es el arpa filarmónica", y Cristina Bordás[21] apunta que en la capital belga patentó dos de sus últimos inventos: una máquina para medir ángulos y un propulsor submarino. Su guitarpa nunca llegó a ser utilizada por los músicos de la época, pero siempre fue admirada por su curiosidad y bella fabricación.

20 *El Museo Universal*, 30-XI-1862.

21 Art. cit., notas 26 y 27 de la página 138.

Santiago Basante Arias

ORQUESTA LANGREANA DE PLECTRO (OLAN'P) HISTORIA, REPERTORIO Y PEDAGOGÍA

EXTRACTO DEL TRABAJO DE FIN DE ESTUDIOS PRESENTADO EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "EDUARDO MARTÍNEZ TORNER" DE OVIEDO

RESUMEN

La **Orquesta Langreana de Plectro (Olan'p)** lleva, con algunas interrupciones, integrada en la vida musical langreana más de 70 años. En este escrito me gustaría acercarme a los mecanismos socioculturales que la han mantenido a flote tanto tiempo, permitiéndole participar en innumerables encuentros de plectro, cursos y conciertos por toda España, de los que he sido testigo y actor los últimos diez años.

Dentro de la agrupación se ven ensalzadas características como la versatilidad, las posibilidades de los instrumentos de plectro y la ampliación de su repertorio, gracias a las diferentes composiciones y arreglos realizados para la formación por diferentes autores.

Los miembros de la **Olan'p** son un excelente marco socio-cultural en el cual los sistemas pedagógicos han evolucionado dando ejemplo a nuevas generaciones.

INTRODUCCIÓN

Langreo es una localidad asturiana, situada en el centro geográfico de la región, con una marcada actividad asociativa donde se pueden encontrar todo tipo de agrupaciones: corales, etnográficas, teatrales, grupos de rock and roll, de gaitas, de música de cámara, hasta sociedades que promueven la literatura, la conservación del patrimonio siderúrgico…etc.

Una de esas asociaciones es la Sociedad Cultural **"Orquesta Langreana de Plectro" (Olan'p)**[1] que, con diferentes denominaciones, lleva trabajando en el ámbito cultural langreano más de siete décadas. La Agrupación es uno de los socios fundadores de la **FEGIP**, **(Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro).**

La actividad que realiza la **Olan'p** permite disfrutar de grandes momentos a sus componentes, que pueden compatibilizarla con otras como estudios de todo tipo: Ingeniería, Guitarra Clásica, Piano o Violín, por poner unos ejemplos, o realizar una actividad profesional en el ámbito laboral. Esta actividad puede ser determinante en el impulso hacia una carrera musical cuando no se tiene claro qué salida profesional tomar y, además, permite realizar numerosos viajes y conciertos que proporcionan experiencia y motivación.

1 La Orquesta Langreana de Plectro: http://www.orquestalangreanadeplectro.com (Última consulta el 17/05/2016 a las 16:54).

La **Olan'p** nace como una sociedad en la que las relaciones entre sus integrantes son de gran cordialidad y cuya labor abordan con gran interés, considerando en algunos casos a la Orquesta como una segunda familia. Este artículo pretende poner de manifiesto los distintos mecanismos que la han mantenido cohesionada y, al tiempo, dar a conocer cuál puede ser el futuro de una agrupación de esta especialidad basándonos en un ejemplo tan prolífico como el de la **Orquesta Langreana de Plectro**.

UN POCO DE HISTORIA

Contadas son las ocasiones en las que vemos tratada, desde el punto de vista puramente langreano, la música. Si se tuviera presente con mayor asiduidad la idea de lo que supuso, e incluso supone, la música en Langreo, otro relieve tomaría en la sociedad actual la historia musical que allí aconteció[2].

Recogiendo la tradición de generaciones anteriores surgen masas corales y diversas agrupaciones musicales, pero sobre todo nace la **"Rondalla Felguerina"** impulsada por Marino Díaz Díaz, aunque son muchos los avatares que tendrían que acaecer hasta llegar a lo que hoy es la **Orquesta Langreana de Plectro**.

Fue en Ciaño, una de las localidades que conforman el concejo de Langreo, donde se creó la primera asociación que resultó ser una modesta banda de música dirigida por los maestros Don Mateo y Don Cirilo en la década de los 80 del siglo XIX, pero sería hacia 1890 cuando ve la luz la primera banda de música de Langreo, asimismo, se crea una academia y grupo musical de nombre **"La Armonía"**, sostenida por el pueblo de La Felguera y la Sociedad Metalúrgica Duro Felguera, dirigida por el maestro Don Manuel García de la Llera[3].

En 1926 se constituyó la **Sociedad Sinfónica Felguerina** siendo su presidente Don José Ramón Lecue. Paralelamente se formó una Masa Coral dirigida por Fernando Lozano quien fuera director artístico de la Sinfónica. En 1934 se produce la unión de estas dos agrupaciones compartiendo ya el local de ensayo.

Tras la guerra civil, con antiguos miembros de la **Masa Coral Felguerina** y la **Sociedad Sinfónica Felguerina**, nace La Agrupación Musical **"Rondalla Felguerina"** en el año 1945, bajo el impulso de un joven de gran afición a la música: Marino Díaz, quien será su primer presidente y que dirigirá durante unos diez años Napoleón García Cocaño[4].

En 1948, el mismo Marino Díaz, crea una nueva agrupación con el nombre de **"HH.EE.CC. Agrupación Musical La Salle",** conocida como **"Rondalla La Salle"** que se fusiona con la anterior en 1957 bajo la dirección del propio Marino Díaz y de Manuel Jesús Fernández Blanco.

Las dos agrupaciones **"Rondalla Felguerina"** y **"Rondalla La Salle"**, en su cenit artístico en 1954, ofrecieron, durante 23 días en Madrid, conciertos en lugares tan destacados como Radio Nacional, Radio Madrid y el Centro Asturiano, entre otros. La agrupación desaparece en 1968 dejando tras de sí un gran vacío entre los cientos de jóvenes alumnos de solfeo e instrumento. Estos alumnos generaron gran parte de la corriente musical de los años 60 en las cuencas mineras asturianas[5].

En 1986 se refunda la Agrupación con el nombre de **"Rondalla Langreana"**, precursora de la actual **Orquesta Langreana de Plectro**[6], poniéndose al frente Manuel Jesús Fernández Blanco (hasta 2004) y Marino Díaz, quién a día de hoy, y a sus 91 años, sigue lleno de vitalidad dirigiéndola y acudiendo semanalmente a los ensayos. Entre 2004 y noviembre de 2011, la Orquesta fue dirigida por Begoña Pérez, concertino de la **Olan'p** hasta ese momento.

Una Orquesta es una agrupación múltiple y única, en donde cada uno de sus integrantes nace, crece y se desarrolla, tanto personal como musicalmente. Es el caso de esta agrupación, cuya historia abarca casi tres cuartos de siglo.

Para elaborar este trabajo no sólo se han utilizado publicaciones históricas, prensa y diferentes libros, sino la gran disposición de los miembros de la agrupación a través de entrevistas. Miembros de dispar procedencia, como algunos pertenecientes al mundo de la música y con grandes conocimientos musicales, y otros que apenas leen partituras. Estos dos extremos se juntan para formar esta gran Orquesta que va marcando su camino día a día con tesón y sobre todo con mucha música.

De la misma manera que un estudiante en Asturias se puede introducir en el ambiente musical de la agrupación, me gustaría que ustedes también tengan esta experiencia llamada **Orquesta Langreana de Plectro.**

2 En los años 50 del siglo XIX, el Marqués de Camposagrado trajo a su casa de Villa al ilustre ruso Korsacoff con motivo de sus expediciones cinegéticas. Fue allí donde el citado músico se inspiró para componer sus reconocidas melodías como "Capricho Español" donde encontramos el famoso "Fandango Asturiano".

3 Director y destacado solista de flauta de origen gijonés.

4 Nacimiento de la Orquesta y primera presentación en el teatro Pilar Duro a la batuta de Napoleón García, consiguiendo gran reconocimiento y éxito que hizo surgir numerosos conciertos por la provincia.

5 DURÁN RODRIGUEZ, Fátima.*Orquesta Langreana de Plectro* pp. 40-46.

6 DIEZ, Inés. *Orquesta Langreana de Plectro* Oviedo, 2002. pp. 24-44.

Imagen 1. Orquesta Langreana de Plectro en el Nuevo Teatro Felguera

Muchos artículos suelen sustentarse en grandes músicos y figuras extranjeras; cuántas horas de estudios e investigación se dedican a no pocas figuras del mundo de la música internacional, mientras otras, más cercanas, quedan en el olvido, con esto no se pretende que cada uno mire su ombligo, pero al igual que no tiene sentido ver el Danubio sin haber visto antes el rio Mundo o el nacimiento del Ebro[7], no podría dedicar mis horas de investigación y estudio a Tedesco[8] sin haberme sumergido en las aguas de Langreo y su buque insignia: la **Orquesta Langreana de Plectro**.

La Olan'p ha sido la organizadora del **Festival Internacional de Música de Cuerda Pulsada de Asturias (F.I.M.C.P.A)**[9]; en la actualidad organiza, con periodicidad anual, los **"Encuentros Musicales de Pulso y Púa"** que celebraron su XIII edición este año 2017.

EL DIRECTOR

La figura del Director en cualquier Orquesta es fundamental; en la **Olan'p,** además, es la piedra angular sobre la que gira toda la actividad musical de la Agrupación. Como se mencionó anteriormente, la **Olan'p** -y sus precursoras- ha tenido, desde su inicio en 1945 cuatro directores.

En enero de 2012 se incorporó a la dirección el profesor Óscar Allen Fraga con amplia experiencia en la dirección de coros, tanto infantiles como de voces blancas, así como mixtos; también de agrupaciones instrumentales como la **Banda de la Escuela de Música de Oviedo** o la **Orquesta de Cámara de Siero**; junto con Marino Díaz se pone al frente de un grupo con ganas de hacer música, incorporando nuevos estilos y convirtiendo a la **Olan'p** en una de las Agrupaciones musicales más completas en su categoría.

Ahora mismo trabaja en la integración humana y musical de la Orquesta, que permita su estabilidad y continuidad.

Marino Díaz, por el contrario, lleva en la Orquesta desde que fundara la **"Rondalla Felguerina"** en el año 1945.

SUS INTEGRANTES

Los integrantes son de procedencia muy dispar, tanto en el ámbito generacional como en el personal, pero todos ellos tienen algo en común: la pasión por la música y por la **Olan'p**. El 20% de los componentes tienen hoy más de 65 años, aun así, siguen semana tras semana ensayando y tirando por los más jóvenes a fin de garantizar el relevo generacional y la pervivencia de la orquesta

LA FIGURA DE ÓSCAR ALLEN

Ha sido profesor de contrabajo en el **Conservatorio Profesional de Música Valle del Nalón** de Sama de Langreo, en el **Conservatorio Profesional** de Luarca, además de la **Escuela Municipal de Música de Oviedo**, dónde imparte docencia en la actualidad;

7 El Danubio es el río más largo de la Unión Europea, y el segundo más largo del continente europeo, tras el Volga. Mientras que Mundo es un río español, principal afluente del río Segura que nace entre los municipios de Vianos y Riópar como rebosadero del acuífero que nutre el Calar del Mundo y el río Ebro es el río más caudaloso de España.

8 Mario Castelnuovo-Tedesco fue un compositor judío-italiano. Nacido en Florencia, era descendiente de una prominente familia de banqueros sefardíes que había vivido en la ciudad desde la expulsión de los Judíos de España en 1492. Fue un compositor extraordinariamente fecundo que pervive sobre todo por sus partituras para guitarra.

9 Festival celebrado con carácter bienal, probablemente el más importante de los celebrados nunca en España, dado el carácter profesional de la mayoría de los músicos que trajo a Langreo.

Imagen 2. Óscar Allen Fraga

asimismo es el director artístico del proyecto coral **Voces Blancas del Nalón**, dentro del cual lleva la dirección musical del **Ensemble Voblana.** Realiza una actividad concertista de en torno a las 35 actuaciones al año entre sus agrupaciones personales y las de los centros en los que trabaja activamente.

Fue miembro fundador del **Quinteto de Cuerda Km.0** y ahora del **Quinteto Da Capo** y es el claro estabilizador de la **Orquesta Langreana de Plectro** ya no solo como persona individual sino como profesor en la zona de influencia en la que se encuentra la Orquesta.

Realiza su labor de manera incansable, dedicando más de 50 horas semanales a su trabajo y a las agrupaciones que dirige y/o participa, tiene una proyección pedagógica encomiable tanto por los centros en los que imparte clase, sacando alumnos despiertos y enamorados de la música, como por los más de 40 conciertos pedagógicos que ha realizado, continuando y enriqueciendo su formación constantemente, motivando y ayudando a todos sus alumnos. Una persona que cree en la trascendencia que tiene la música, el arte o cualquier humanismo para la vida de cualquier ser humano.

Queda claro que es una figura a tener en cuenta en el panorama musical asturiano como un referente pedagógico y cultural[10].

CONCIERTOS

Los conciertos son el principal escaparate de la labor de la Orquesta y el espejo de cómo ha cambiado y evolucionado a lo largo de los años. Son un bien necesario en cualquier agrupación musical, sin ellos no existiría motivación para todas las horas de ensayos, en cualquier caso, no son la única motivación. La totalidad de los componentes afirma que disfruta tocando para el público.

10 ALLEN, Óscar: *Biografía Quinteto Da Capo* http://www.quintetodacapo.com (Ultima consulta el 28/04/2016 a las 18:35).

Más de ciento treinta conciertos a lo largo de estos diez últimos años demuestran la gran labor cultural de la **Olan'p**, sobre todo cuando observamos detenidamente que la mayoría de estos conciertos se condensan en tres meses clave: octubre, noviembre y diciembre.

La crisis tuvo una gran repercusión en la actividad de la Orquesta, con fuerte recorte de ayudas, haciendo mella en la motivación, al bajar la cantidad de conciertos, y el número de miembros que disminuía alarmantemente; en 2013 llegó a peligrar su existencia.

REPERTORIO

Esta agrupación tiene un repertorio muy extenso y variado, desde la música puramente instrumental hasta trascripciones de zarzuela, música popular asturiana, etc.

Compositores de la talla de Flores Chaviano han compuesto para la **Olan'p**. La mayoría de estas partituras, dada la época, están manuscritas y se encuentran firmadas por los trascriptores o compositores de las piezas.

En los comienzos de la Orquesta, los cuadernos musicales eran piezas difíciles de encontrar y se aprovechaba el papel escribiendo hasta en las pastas de estos cuadernos.

La **Olan'p** fue una de las primeras Orquestas de Plectro que introdujo cantantes líricos, lo que le supuso una felicitación de los organizadores del "**XXVIII Festival Internacional de Música de Plectro de Logroño**", en septiembre de 1994, tanto por el nivel de ejecución como por la innovación que supuso la introducción de cantantes líricos a la música de plectro. Esta incorporación le permitía abrir su repertorio ya no solo a la parte instrumental de las zarzuelas o intermezzos sino interpretar y representar dichas arias fielmente.

El repertorio de la Orquesta, por tanto, se dividió entre la música instrumental y el repertorio lírico hasta la época actual, en la cual, la labor pedagógica de la orquesta y de sus integrantes ha evolucionado con la aparición de la música de cine y el repertorio didáctico. La utilización y la inserción de estas nuevas secciones llena de música actual y da un soplo de frescura a la evolución de la **Olan'p**. El artífice de esta nueva etapa es la que fuera concertino de la Orquesta, Begoña Pérez Fernández, que en su ciclo como directora al frente de la agrupación introduce bandas sonoras de obras maestras del cine como El Padrino, Amélie, La vida es Bella y otros grandes títulos.

El repertorio didáctico vino más tarde. La realización de estos conciertos como tales por **Olan'p**, con el correspondiente repertorio adaptado, no llegó hasta 2005 cuando se comenzaron a tocar piezas de dibujos animados

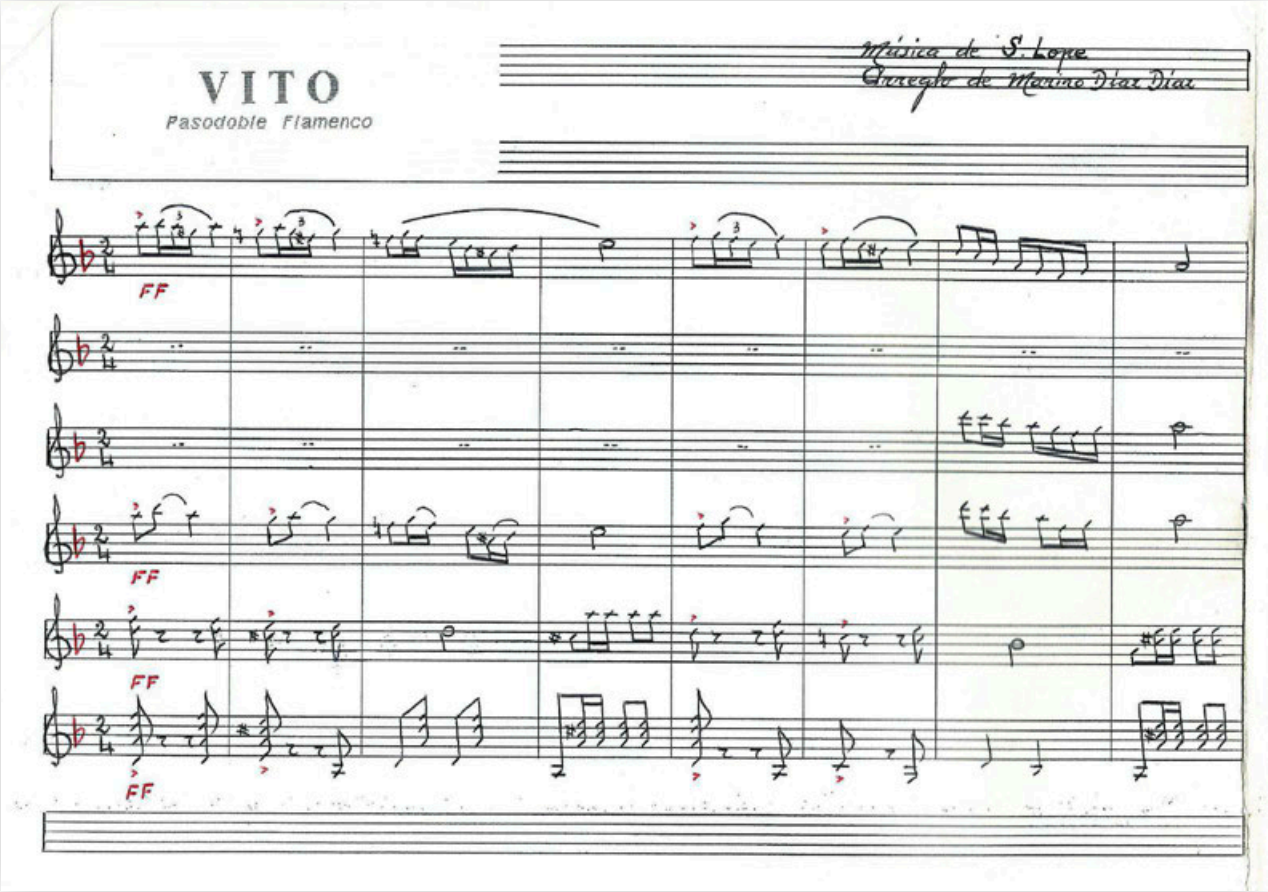


Imagen 3. Ejemplo de Partitura horizontal manuscrita

en las que los niños participan activamente cantando sus letras, introduciendo fragmentos de grandes obras maestras en la que pudieran salir a dirigir, o performances en las que salieran a tocar, con flautas preparadas, canciones sencillas haciéndoles sentir parte del concierto, aprendiendo y disfrutando a partes iguales.

LA PEDAGOGÍA EN LA ORQUESTA

La mayoría de los nuevos miembros, en la etapa actual (2012 en adelante) son alumnos de Conservatorio de Grado Profesional que cursan guitarra, piano y violín, principalmente, en niveles intermedios y cuya edad no supera los 18 años. El por qué estos niños, en su mayoría con mayores y mejores conocimientos musicales que muchos de los mentores, se ven interesados por este sistema de aprendizaje y enseñanza pedagógica que ofrece la Orquesta, se puede explicar, en mi opinión, por estos motivos:

"El sistema de mentorado es un sistema pedagógico de aprendizaje en el cual una persona más experimentada o con mayor conocimiento ayuda a otra menos experimentada o con menor conocimiento. La persona que recibe la educación ha sido llamada tradicionalmente como *protegido*, *discípulo* o *aprendiz*"[11].

11 ANONIMO, *Mentor*, https://es.wikipedia.org/wiki/Mentor%C3%ADa.html (Última consulta el 12/01/2016 a las 12:06).

La utilización de sistemas pedagógicos en los que los alumnos son los compañeros de atril de los profesores o los miembros más veteranos de la orquesta, hace de la trasmisión del conocimiento musical, interpretativo y técnico de las piezas, una parte más de los ensayos y del estudio del alumno, que no suele coger el instrumento más que en estos días señalados. Esto es labor esencial de la Orquesta, junto con el fomento del modelo de grupo que favorece un modelo social cooperativo y competitivo de los alumnos que lo forman, ya que esto permite que el correcto aprendizaje de las piezas sea a su vez una actividad lúdica que fomenta vínculos entre las partes más allá de la música.

Una de las enseñanzas básicas es el mantenimiento del propio instrumento así como la preparación de la púa y la colocación de las cuerdas.

Otra forma de enseñanza, que aun siendo la más común no deja de asombrar por su eficacia, es que, dependiendo del nivel de los nuevos miembros, pueden empezar a ayudar siguiendo la partitura, ensayo tras ensayo, tocando pocas notas, poco a poco con las primeras de cada compás, dotando a estos individuos de capacidades rítmicas, de la capacidad de escuchar y empastar dentro de un grupo, consiguiendo a su vez las destrezas para la interpretación de un instrumento de plectro.

El hecho de que no existan estudios de instrumentos de plectro en la enseñanza reglada en Conservatorios

o Escuelas de Música en toda la región asturiana da cabida a proyectos como la habilitación de una Escuela de Música Personalizada para los integrantes de la **Orquesta Langreana de Plectro**. Esta escuela no solo favorecería el aprendizaje de los nuevos miembros con métodos pedagógicos actualizados, sino que posibilitaría la permanencia de una corriente interpretativa, que lleva arraigada muchos años y que corre el riesgo de perderse, como es la interpretación de instrumentos de plectro. Permitiría completar la formación de los más veteranos y fortalecer carencias de los más expertos, métodos activos y aprendizaje dialógico serían unos claros ejemplos a utilizar en esta nueva etapa.

En cuanto al modo de ensayo y ensamblaje de una agrupación de este tipo, los nuevos métodos implantados por el maestro Allen han dado un buen resultado. Se exige un estudio inicial de la partitura por parte de los componentes y el director puede dedicar mucho más tiempo a la corrección de matices con todas las cuerdas, lo que ha permitido que en poco tiempo se haya conseguido tanto un gran avance en la calidad de interpretación de la Orquesta, como en el nivel de complejidad de las nuevas partituras. Un gran éxito.

Otra herramienta de cohesión del grupo y que permite seguir creciendo y evolucionando a la **Olan'p** son los encuentros interdisciplinares.

Se conocen con el nombre de "encuentros", trabajando con orquestas de diferente tipología del panorama regional, planteándolo como un "campamento" donde el trabajo social y en equipo y la convivencia, son el marco para el aprendizaje de nuevas piezas, nuevo repertorio y nuevos instrumentos, si cabe. Dentro de este modelo también se incluyen los **Encuentros Musicales de Pulso y Púa**, que organiza la **Olan'p**, generando relaciones con orquestas de plectro de toda España, buscando viajes y creando redes. Esto permite a los nuevos intérpretes conocer nuevo repertorio de compositores locales de otras comunidades y estrechar lazos. En el año 2016, sin ir más lejos, estuvo en Langreo una orquesta de Pamplona.

CONCLUSIONES

La **Orquesta Langreana de Plectro** es, en sí, una actividad musical, cultural y de vivencia personal en la que sus integrantes no son necesariamente profesionales. Son un grupo heterogéneo, constituido por personas de muy diferente nivel cultural y social, que simplemente se reúnen para, en lugar de jugar al fútbol o al pádel, hacer música, lo que ya implica una actitud diferente ante la vida.

Como queda dicho, es fácil establecer que los métodos pedagógicos utilizados por la **Olan'p**, no se reducen simplemente a la trasmisión de conocimientos, bien sea de forma informal o formal en el ámbito musical, sino que son una forma de vivir la música arraigada al marco social al que pertenece y en el que se comparten, como se hace en el día a día personal, anécdotas, piezas musicales, ideas y redes, siendo éstas lo más importante, ya que permite seguir generando vínculos mucho más profundos con la música que una mera idea, bien sea como una afición o en la vida profesional. Genera una visión de la música mucho más global e interdisciplinar, arraigada al crecimiento intelectual y social y no solo como una actividad más, desvinculada del resto.

La **Orquesta Langreana de Plectro** estuvo en riesgo de disolverse y desaparecer debido a los recortes económicos y a la falta de nuevos miembros. Es a partir de 2012, con llegada a la dirección de Óscar Allen, quien comienza a utilizar el **Conservatorio del Valle del Nalón** en Sama de Langreo como cantera para la nueva generación de instrumentistas, cuando la **Olan'p** vuelve a tener vida. Se pasa de realizar siete conciertos en 2013 a diecisiete en 2015. Se aprecia la gran experiencia de este director, así como su labor pedagógica y de impulso de la Orquesta. Se podría afirmar que los mecanismos por los cuales esta Orquesta sigue tocando desde hace más de 70 años son por personas como Óscar Allen, que creen en proyectos culturales y los elevan a su máxima potencia.

Para que todas estas agrupaciones puedan seguir cumpliendo sus fines deben tener el apoyo de las Entidades públicas y privadas que, de forma generosa, contribuyan a su sostenimiento económico que con la crisis se ha perdido.

Esta misma agrupación, que en su momento tuvo patrocinadores tan importantes como el Ayuntamiento de Langreo, Principado de Asturias, Caja Asturias, Caja Rural, Duro Felguera, Hidroeléctrica del Cantábrico o Iberdrola, se ha visto despojada del 95% de sus patrocinios, siempre con la excusa de la crisis, todo ello sin entrar a valorar el deterioro de los valores culturales, sobre todo, a efectos de este tipo de música del que Asturias tiene muy pocos representantes.

En definitiva aunque muchos de los intérpretes que pertenecen a la Orquesta, ya sean nuevos miembros o veteranos, no se dedican a la música más que por mero esparcimiento, a algunos, les ha picado "el gusanillo" de la curiosidad, de la búsqueda de su vida a través de la música y lo que es mejor, tanto unos como otros y su entorno familiar tienen en común la pasión por su Orquesta, y por la música. Esto no es baladí puesto que generan un caldo de cultivo para nuevos intérpretes y nuevos apasionados, ofreciendo una regeneración de la Orquesta, en la que podemos encontrar madre e hijo tocando codo con codo, sino a volver a llenar las salas de concierto, dar salida a futuros proyectos musicales y aumentar los círculos de la cultura en la cuencas y en Asturias. Por lo tanto, cualquier movimiento cultural y/o artístico cobra mayor importancia en tiempos donde cada vez se ve más afianzado el modelo de educación reproductiva y pensamiento industrializado.

Félix O. Martín Sárraga
Investigador, autor y conferenciante sobre las Tunas, Estudiantinas y su historia.
(www.tunaemundi.com)

GÉNEROS MUSICALES INTERPRETADOS E INSTRUMENTOS UTILIZADOS POR LAS ESTUDIANTINAS Y TUNAS DEL SIGLO XIX

PREÁMBULO

Aunque mitos surgidos desde la nostalgia del romanticismo decimonónico y resucitados durante el franquismo que indicaban el origen medieval de las Tunas y Estudiantinas[1], éstas son realmente hijas del Carnaval español surgidas en la segunda mitad de la década de 1830[1,2], con un intento diferenciador entre las décadas de 1870 y 1930 que llevó a las conformadas por verdaderos estudiantes a abandonar la denominación de estudiantinas y comenzar a llamarse tunas y vincularse a un centro académico[3].

Gracias a la investigación realizada sobre el viaje de la Estudiantina Española al Carnaval de París en 1878[4], agrupación conformada principalmente por alumnos de la Facultad de Medicina de Madrid y del Conservatorio Superior de Música de la capital de España, conocemos que su repertorio comprendía valses, boleros, zorcicos, polos, malagueñas, jotas y seguidillas. En este trabajo, tomando como fuente los contenidos de los artículos hallados en la prensa de la época, nos planteamos contrastar si estos géneros musicales formaban también el repertorio habitual en el resto de Estudiantinas del siglo XIX así como identificar los géneros minoritarios por entender que ello evidencia los intereses temáticos de la época.

Mostramos los datos cronológicamente para evidenciar cualquier posible evolución en su tendencia y compartiremos los datos hallados a uno y otro lado del Atlántico para valorar si las Estudiantinas detectadas compartían contenidos y pudieran presentar diferencias derivadas de la lógica influencia musical de su lugar de origen. De igual manera presentaremos las letras de las canciones detectadas para valorar el tipo de mensaje predominante, si hubiera alguno.

ANTERIORES A 1850

Las Estudiantinas surgieron como comparsas de carnaval en la segunda mitad de la década de 1830 cuando la Reina Regente María Cristina, queriendo modernizar el país y con clara influencia de la Ilustración francesa, en 1835 determinara que el carnaval tuviera periodicidad anual y no por eventos puntuales como fuera antes (bautizos o bodas regias, conmemoración de algún hecho histórico, etc.). Surgieron entonces comparsas que, por vestir como el antiguo estudiante (entendemos que como señal de protesta ante la prohibición, también en ese año, de la indumentaria que les venía identificando desde la Edad Media entre el común de los mortales) pasaron a conocerse como "estudiantinas", coexistiendo ambas *hijas del carnaval* desde entonces conformadas por verdaderos escolares y por gente del pueblo llano

(quizás éstas eligieron la indumentaria como señal de apoyo al estudiante) y pasando entre las décadas de 1870 y 1930 las primeras a cambiar su denominación por el de "tunas" para diferenciarse de las segundas, así como a vincularse a una Casa de Estudios (cosa que finalmente lograron con la aparición de las Tunas del S.E.U.)[5].

Resulta lógico, pues, que la primera referencia hallada date de junio de 1844 cuando, con motivo de un banquete en honor a D. Ramón María Narváez (presidente del Consejo de Ministros), una "música estudiantina" [una de las varias maneras que había entonces para hablar de estas agrupaciones musicales de estudiantes, al igual que *orquesta estudiantina*] ejecutó varios "aires nacionales, entre ellos, la *jota valenciana*, sin contar *valses*, *rigodones* y otras composiciones lijeras [así se escribía esta palabra entonces] y propias de una orquesta estudiantina"[6].

1851 - 1875

En febrero de 1853 recorrió las calles de Palma de Mallorca una numerosa estudiantina que, con acompañamiento de panderetas, castañuelas y de varios instrumentos, ejecutó la *jota* y otros *aires nacionales*[7].

Una cita de marzo de 1870 decía: "ayer, primer día de Carnaval, recorrió las calles de París una estudiantina cantando en español la *jota* y los *aires nacionales*"[8], y en abril del mismo año una estudiantina española, en una fiesta que dio la princesa Matilde en la capital francesa, tocó y cantó varias *jotas* y otros *aires españoles*[9].

Para el carnaval de 1873, en el marco de una crítica que cuestionaba la composición de las estudiantinas (por estudiantes o no estudiantes) se dijo que se tocaba "la marcha del Faust", "el Himno de Riego o algún vals añejo"[10].

En el carnaval del año siguiente se aportaba, además de los géneros interpretados, datos que evidenciaban los instrumentos musicales al uso al publicarse que a "muchos estudiantes de Medicina, Veterinaria y otras carreras les entusiasma formar comparsas que, con violines, flautas, guitarras y panderetas, ejecutan por las calles valses y pasodobles. Pocas de estas comparsas visten el traje antiguo de estudiantes aunque se llaman Estudiantinas; a ninguna se le ocurre tocar, y mucho menos cantar, como en otro tiempo hicieron la popular e irreparable jota"[11].

1876 - 1899

En 1876 se publicó que en los colegios donde hay banda de música o estudiantina no era lo más frecuente organizarlas con niños pero, en estos casos, los números de música eran "piezas de canto y piano, o a lo más de piano y violín o algún otro instrumento, cuando hay niños que los manejan con habilidad suficiente para poderse exhibir en público sin desagrado del auditorio"[12].

En 1878, en referencia a la *Estudiantina Española* (agrupación cuyo éxito mediático derivado de su visita al carnaval de París de 1878[4] determinó que su vestimenta fuera copiada por las demás y actualmente sea la más utilizada en todo el mundo), se publicaba que tocaban piezas de música "de carácter puramente español, algunas de ellas escritas para el caso"[13], con lo cual queda evidencia de que desde el siglo XIX se componían piezas *ad hoc* según las ocasiones. Algunas de las piezas que ejecutó dicha Estudiantina vienen identificadas por el programa del concierto que ofreció el 10 de abril de 1878 en el Teatro Real[14], a saber:

> «*Memorias de un estudiante*, jota.
> *Recuerdos de París*, habanera.
> *Wals fantástico español.*
> *Zortzico*, con coros por la estudiantina.
> *Serenata.*
> *El molinero de Subiza*, jota.
> *Malagueñas.*
> *Jota coreada.*
> *Adiós*, zortzico.
> *El postillón de La Rioja*, jota.
> Aria de bajo de la ópera *Don Carlos*, cantada por un estudiante.
> Jota coreada *¡El Olé!* , de Eduardo Lucena».

En 1878 se publicaba *La Tuna*, tanda de valses para piano de C. Morenés dedicados a la *Estudiantina Española*[15], así como la jota *Olé* de Eduardo Lucena[16], que fuera ejecutada en el Carnaval de París del mismo año por la anteriormente citada Estudiantina. Mientras tanto, en el Carnaval de Murcia de este año, la *Estudiantina de San Bartolomé* recorrió las calles y "atrajo gran concurrencia para escuchar las diferentes coplas cantadas por la misma"[17].

En febrero de 1879 se publicó, en referencia a la visita de la Tuna Médico-Legista a León, que entre las piezas ejecutadas estuvo "un *wals* del Sr. Manjarrés y una *habanera* de Alberto Reoyo"[18]. En el concierto benéfico dado en marzo del mismo año en el Teatro de San Fernando por la *Estudiantina Tuna Madrileña* (de la Universidad Central de Madrid), mereció especial mención "la *sinfonía Guillermo Tell*, ejecutada por tres estudiantes para piano, violín y flauta…, el *wals de panderetas*…, la jota *Las nueve de la noche*…, el *Ave María* de Gounod… y el entusiasmo rayó en delirio en la ejecución de un precioso *Potpurrí de aires nacionales* de diferentes zarzuelas y canciones populares, composición de José Rodríguez, director de la estudiantina y autor del *pasodoble* titulado *A Sevilla*".

En esta gira andaluza en que visitó Sevilla, Cádiz, San Fernando y Córdoba también interpretó a su paso por la tacita de plata el pasodoble *A las gaditanas*[20]. Durante su visita a Córdoba, la estudiantina cordobesa «La Raspa» dio una

Imagen 1. Portada de la partitura de Recuerdos de París, habanera para piano[19]

serenata a la *Tuna Madrileña* en la que, "además de la ya célebre jota [¡*Ole!*] del Sr. Lucena, ejecutaron una *danza* compuesta para este caso por el mismo autor"[21]. La misma fuente señalaba que en el Teatro Principal de Córdoba, en una función fuera de abono a beneficio de las viudas y huérfanos de las víctimas del hundimiento ocurrido en una casa de la calle de la Espartería, la *Estudiantina Cordobesa* interpretó la *jota ¡Olé!* de Eduardo Lucena y la *Habanera*, dedicada a la *Tuna Madrileña* por él mismo. Sobre dicha función se publicó "… un precioso *pasodoble* dio a conocer que la Estudiantina entraba en el coliseo"[22].

En referencia a la visita a Italia en marzo de 1879 de la *Estudiantina Escolar de la Universidad de Madrid* (otra denominación para la *Tuna Madrileña,* de la Universidad Central de Madrid) se publicó que "seis fueron las piezas de música que ejecutaron los españoles, empezando y acabando con nuestra *Marcha Real*; cantaron también una *canción*, que fue extraordinariamente aplaudida"[23].

El 11 de abril de 1879 se anunció un concierto de la *Estudiantina Tuna Madrileña* en el Teatro de la Comedia, donde tocaría la "*jota del Olé* y *El primer lamento*, de Lucena; *Adiós a la Alhambra*, de Monasterio; *Fantasía sobre motivos de La Favorita*, de Lucena; el *wals de panderas,* de Lucena; la jota de *Las nueve de la noche*, fantasía sobre motivos de *Guillermo Tell*; *La pasquinade*, de Godschaldt; el *Potpurrí de aires nacionales,* de Lucena: la *melodía para guitarra* y el pasodoble *¡A Sevilla!*"[24].

Nuevamente, sobre la *Estudiantina Escolar de la Universidad de Madrid* (*Tuna Madrileña* de la Universidad Central de Madrid), en su periplo en Italia, sabemos que "fueron aplaudidísimos… y se les hizo repetir la *Jota*, las *Habaneras* y casi cuanto cantaron y tocaron"[25]. En agosto de 1879 se publicó, referente a la visita a Londres de la *Estudiantina Española Fígaro*, que "ganan mucho dinero tocando en los teatros *jotas*, *habaneras* y *sinfonías* que tocan a la perfección"[26].

El 24 de mayo de 1881, en los actos conmemorativos del II Centenario de Calderón de la Barca en Asturias, la Estudiantina de Oviedo cantó la siguiente jota[27]:

«Calderón el gran poeta
en sus dramas ensalzó
la virtud en las mujeres
en los hombres el honor.

____

Yo no ambiciono riquezas,
sólo busco un corazón
que siempre me proporcione
el mayor encanto, el amor.

____

Tienes el alma candorosa,
tienes el rostro de querub;
al verte siento aumentarse
la devoción de la Cruz.

____

Las glorias más grandes
del genio español
la patria algún tiempo
ingrata olvidó.
Más hoy que conoce
su falta y error,
despierta y levanta
su armónica voz.

____

En tierras lejanas
la fama aclamó
por el rey del Teatro
al gran Calderón.
A honrar al poeta
obliga el honor:
su patria fue España,
su genio español».

El 9 de noviembre de 1881 la Estudiantina Española Fígaro interpretó la sinfonía *Guillermo Tell* (un segmento de ella) en el Teatro Principal de Córdoba[28]. El día 25 del mismo mes, la Fígaro presentó en el mismo lugar el siguiente[29]:

«Primera parte
Rumanía (marcha), de Granados.
Neva (walses), de Granados.
L'Ingenue (gavota), de Arditi.
Segunda Parte
Marcha turca, de Mozart.
Martha (obertura), de Flotow.
Hamburgo (mazurca), de Granados.

Tercera parte
Giralda (obertura), de Adam.
Fantasía de aires nacionales, de G. (posiblemente por Granados).
Málaga (polka), de N.».

Al día siguiente y en el mismo escenario se anunció el siguiente programa de la *Estudiantina Española Fígaro*[30]:

«*Primera parte*
Málaga (polka), de Granados.
Turia (walses), de Granados.
Serenata morisca de la fantasía «La *corte de Granada*», *de Chapí.*
Segunda Parte
L'Ingenue (gavota), de Arditi.
Guillermo Tell (sinfonía), de Rossini.
Granadina (mazurca), C de Aro.
Tercera parte
¡Viva mi tierra! (pasa-calle), de Juarranz.
Martha (obertura), de Flotow.
Borinquen (danza puertorriqueña), de Toledo».

Al siguiente día, el 27 de noviembre, la Fígaro presentó este programa en su concierto del cordobés Teatro Real[31]:

«*Primera parte*
Giralda (pasodoble), de Juarranz.
Madrid (sinfonía), de Granados.
Serenata morisca de la fantasía de «La *corte de Granada*», *de Chapí.*
Segunda parte
Marcha turca, de Mozart.
Martha (sinfonía), de Flotow.
Un beso (polka).
Tercera parte
Cruz Roja (schotis).
Fantasía de aires nacionales.
Granadina (mazurka)».

Al año siguiente, el 17 de enero de 1882, la fracción de la Fígaro que no participó en su segunda gira americana[32] actuó en el Teatro Principal de Alicante bajo la dirección de Gabriel Lapuente "tras triunfar clamorosamente por toda España, Europa y algunos países de América", anunciándose el siguiente programa[33]:

«*Primera parte:*
Rumanía (marcha), Granados.
Neva (valses), Granados.
L'Ingénne (gavota), Arditi.
Segunda parte:
Marcha turca, Mozart.
Martha (obertura), Flotow.
Hamburgo (mazurca), Granados.
Tercera parte:
Giralda (obertura), Adam.
Fantasía de aires nacionales, Granados.
Málaga (polka), N».

La prensa dijo que el éxito obtenido obligó a extender sus conciertos del 17 al 24 de enero de 1882. Las crónicas periodísticas alicantinas destacaron la riqueza del repertorio, procedente de Beethoven, Mozart y Schubert, sinfonías de óperas y zarzuelas, danzas compuestas por el propio Dionisio Granados y algunos temas populares españoles. Según las fuentes periodísticas la pieza más aclamada fue la *Obertura* de la ópera *Martha* de Friederich von Flotow, cuya ejecución tuvieron que repetir los músicos en alguna de sus actuaciones[34].

También las comparsas infantiles aportaron datos, como los derivados de los primeros días del Carnaval de 1882 cuando se esperaba en Murcia a una comparsa infantil organizada en Arévalo (Ávila) que la prensa llamó «La estudiantina infantil de Arévalo». Integrada por 27 niños, "todos menores de seis años, y vestidos de comuneros", de los que decía la prensa que "ejecutan con admirable precisión varias piezas musicales con guitarras, bandurrias y panderetas"[35].

Sobre la Estudiantina Fígaro en su concierto en Murcia se publicó que "sus mayores triunfos los han logrado los estudiantes de mentirijillas en obras de carácter popular como la *Jota* y las *danzas habaneras*, o en composiciones de ritmo alegre como la *gavota* de Arditi"[36]. Ha trascendido que su repertorio incluyó *jotas*, *pasodobles*, *habaneras* y *sinfonías*, *marchas*, *valses*, *gavotas*, *aires nacionales* y *música clásica*[37].

Andreu Ricart recordaba en sus *Estudiantinas chilenas*[38] una cita de un diario de Madrid que decía haber escuchado un pequeño concierto de la *Estudiantina Pignatelli* compuesto por un pasodoble de Orós, una *mazurca*, un *vals*, una *polca*, una *danza americana* y un *pasodoble* de Granados, señalando que dentro de su repertorio incluía tanto la castiza *música española* como selectos trozos de música clásica, hábilmente arreglados por los maestros Granados y Orós.

En enero de 1883, la *Nueva Estudiantina Española* "tuvo la galantería de ejecutar una *jota* no anunciada en el programa" ofrecido en el Teatro Romea de Murcia[39]. También en este mes, pero en México, la fracción de la *Estudiantina Española Fígaro* que viajó a América tocó en el Teatro Arbeu "la marcha *Rumana* [mal escrito, debió decirse *Rumanía*], la tanda de valses *Neva*, la obertura de *Martha* y la *Serenata* de Schubert"[40].

Ya en febrero de 1883 se publicaba que la *Estudiantina Cartagenera* "de un modo admirable y de una manera perfecta ejecutan los más difíciles trozos de ópera, y piezas de concierto"[41]. Unos meses después, en el acto celebrado en el Teatro Principal de Cartagena, interpretó la tanda de valses *El Turia*, compuesta por Dionisio Granados y *Norma*, de Bellini[42]. El 10 de abril la misma Estudiantina interpretó el mismo repertorio en el acto celebrado en el Teatro Principal de Cartagena a beneficio de las

procesiones de Miércoles Santo[43]. Luego se publicó que la fracción que no viajó a América de la *Estudiantina Española Fígaro* iniciaba el día 24 de abril una tanda de conciertos diarios que durarían toda esa semana en el Teatro Romea de Barcelona. La fórmula sería la muy habitual de finales del siglo XIX: Actuaciones en los intermedios de representaciones de teatro. Se anunció que se tocaría el siguiente programa en los dos intermedios[44]:

> «1.° *Rumania, marcha, de Granados; 2.º Turia, valses, de* ídem; *3.° Un beso, mazurka, de Fernández; 4.° Potpurrí de aires nacionales, de Granados; 5.º Sinfonía Martha, de Flotow, y 6.° Hamburgo, mazurka, de Granados».*

Dos días después la prensa catalana publicó una crítica respecto a la actuación de la *Estudiantina Española Fígaro* el día anterior en la función benéfica celebrada en el Teatro Catalán a favor de la Sociedad Julián Romea cuyo contenido nos aporta más piezas de su repertorio[45]:

> «*Según teníamos anunciado, ayer tuvo lugar en el teatro Catalán,* á *beneficio de la sociedad* «Julián *Romea», la función que, como de costumbre, celebra todos los miércoles, tocando en sus intermedios escogidas piezas la estudiantina española* «Fígaro».
>
> *Con respecto* á *la misma poco tendremos que decir, puesto que ya es conocida de este público. El sin número de ovaciones que ha obtenido en los diferentes teatros que ha recorrido, son el más fiel testimonio de su indisputable mérito. Sin embargo, tenemos que confesar que la dispersión que en la misma se ha verificado, la ha perjudicado notablemente, puesto que la precisión que admirábamos cuando tuvimos el placer de oirla la otra vez que visitó nuestra capital, no se nota hoy* á *tanta altura, por haberse reducido el número de profesores* á *siete.*
>
> *A pesar de esto, el público aplaudió las diferentes piezas que tocaron, en especial la preciosísima mazurka* «Granadina», *la* «Serenata *de Schubert» y la sinfonía de la* ópera «Martha», *ejecutadas admirablemente con la precisión y colorido que* á *la misma le distingue».*

La misma Estudiantina presentó el siguiente programa en el Teatro Romea de Barcelona el 25 de abril de 1883[46]:

> «*1. Bocaccio, paso doble, de Suppé; 2. Granadina, mazurka, de Caro; 3. Serenata de Schubert; 4. El paraíso, valses, de Quevedo; 5. Martha, sinfonía, de Flotow, y 6. Mascota, mazurka, de Audran».*

Al día siguiente, 26 de abril, el programa que ofreció en el Teatro Romea de Barcelona constó de[47]:

> «1. *Cabañal, polka, de Granados; 2. Serenata Morisca, de Chapí; 3. Granadina, mazurka, de Caro; 4. Marcha turca, de Mozart; 5. Newa, valses, de Granados, y 6.Cuniberti, polka, de Mora».*

Para el día 27 se anunció que la misma Estudiantina interpretaría el siguiente programa en el mismo lugar[48]:

> «*1. Mascota, polka, de Audran; 2. El Paraíso, valses, de Quevedo; 3. Lola, habanera, de Pió; 4.* ¡Ole!, *jota, de Lucena; 5. Serenata morisca, de Chapi y 6. Una perla, polka, de Mora».*

Al día siguiente, anunciando que el del día 29 sería su último concierto, su programa constó de[49]:

> «1. *Giralda, paso doble, de Juarranz; 2. Amalia, habanera, de García; 3. Hamburgo, mazurka, de Granados y 4. Potpurrí de aires nacionales, del mismo».*

Los días 15 y 16 de mayo de este año la fracción de la *Estudiantina Española Fígaro* que permanecía en Europa se hallaba dando sus últimos conciertos de Mallorca, el primer día en el Teatro-Circo Balear y el segundo en el Teatro Principal, ofreciendo en éste el siguiente programa[50]:

> «*Primera Parte:*
> *Giralda, de Juarranz.*
> *El paraíso (vals), de Quevedo.*
> *La Granadina (mazurca), de Caro.*
> *Segunda parte:*
> *Martha (obertura), de Flotow.*
> *Serenata, de Schubert.*
> *La Palmesana (polka), de Fernández (dedicada a la ciudad de Palma de Mallorca)*
> *Tercera parte:*
> *El beso (mazurca), de Mora.*
> *Popurrí de aires nacionales, de Granados.*
> *Polka humorística, de Granados».*

En diciembre de 1883 la *Estudiantina de la Facultad de Derecho* (posiblemente de Madrid) tocó *aires nacionales* ante sus Majestades y AA y el Príncipe imperial[51].

Para el Carnaval de 1884 la *Estudiantina La Palma* de La Bisbal del Ampurdán (Gerona) daría a conocer, entre otras composiciones, la titulada *Cansó dels tapers* letra de D. Francisco de Marull y música de D. José Casanovas[52]. De esta Estudiantina también se publicó que cantó "una *jota* y las composiciones catalanas *Los Tapers* y *La doncella de la costa*"[53]. También en este año una Estudiantina compuesta de 20 niños desde la edad de 5 hasta 14, dirigida por Manuel López, de 13 años, ejecutaba dos composiciones musicales durante el intermedio del programa ofrecido en el Teatro de la Comedia, siendo una de ellas los preciosos walses de *El Canario*[54].

De 1884 también es la siguiente referencia al concierto dado en el Gran Teatro por la *Estudiantina de el Centro Filarmónico de Córdoba* que entonces dirigía Eduardo Lucena. Se publicó que mereció "los honores de la repetición el capricho *Moraima*, de Espinosa, en la primera parte y en la segunda la preciosa *jota* del señor Lucena *El Carnaval del 84* y el wals escrito expresamente para los panderetas por el mismo citado maestro (el *wals de panderetas*), que fue hábil y diestramente interpretado por los cuatro jóvenes que en él tomaron parte, y los demás instrumentistas, recibiendo a su final una completa ovación"[55]. En un fragmento de una 'Carta al Centro Filarmónico de Córdoba' valorando su concierto se exponen las piezas que integraron su programa[56]:

«Primera parte del programa:
Paragraph (sinfonía), de Suppé.
Ángelus [de Massenet].
Las alegres comadres de Windsor.
Obertura para septimino, de Nicolai.
Moraima (capricho), de Espinosa de los Monteros.
Segunda parte:
Pasacalle nuevo número 5.
1884 (jota).
Wals de los panderetas.
Jota ¡Olé!».

Andreu Ricart en sus *Estudiantinas chilenas* halló que en el teatro de Iquique el 25 de octubre de 1884 que en la presentación de la fracción que viajó a América de la *Estudiantina Española Fígaro* incluyó la marcha *Rumanía*, el vals *A tí*, la sinfonía *Raymond*, *marchas* de Granados, un *vals* de Waldteufel, una *sinfonía* de A. Thomas, la *Marcha turca* de Mozart, la sinfonía *Guillermo Tell* de Rossini y la *Serenata* de Schubert. Este investigador chileno publicó en la misma obra que el 30 de octubre de 1884, en el tercer concierto de la Fígaro en Iquique interpretaron: la marcha *Viva mi tierra*, el vals *Siempre o nunca*, la sinfonía *Poeta aldeano*, el *Ave María* de Gounod, la sinfonía *Gazza ladra* de Rossini y la mazurca *Hamburgo*, del maestro Granados. Más tarde, el 15 de noviembre, ejecutaba el vals *Mi sueño*, *Martha*, posiblemente la mazurca *Un beso* y *Trovador* en su primer concierto de Copiapó. En el concierto del día siguiente, siguiendo las investigaciones del mismo autor, interpretaron fuera de programa una *jota aragonesa* y una *cueca*. Ya en Santiago de Chile, en su único concierto dado en la Quinta Normal de Agricultura, destacaron el vals de Waldteufel, las sinfonías *Martha* y *Guillermo Tell*, así como el *Miserere* de Verdi. Como bises interpretaron entonces una "*jota aragonesa* y una *zamacueca*". Hemos hallado que, a su paso por Valparaíso en febrero de 1885, la ejecución de su *zamacueca* "produjo una verdadera gritería de entusiasmo entre la concurrencia"[57, 58].

En octubre de 1884 se publicaba el siguiente programa del concierto que la *Estudiantina Fígaro Portuense* (una de las muchas creadas en España por influencia de la *Estudiantina Española Fígaro*) daría en el Teatro del Puerto de Santa María junto al célebre cantaor malagueño Juan Brebas (nombre artístico de Antonio Ortega Escalona, pero escrito Breva, considerado como el más importante de los cantaores flamencos de Málaga)[59]:

«Primera parte:
1º. La Giralda, de Juarranz.
2º. Preludio, de Marqués.
3º. Rumanía, de Granados.
4º. Sinfonía Juana de Arco, de Verdi.
Segunda parte:
Malagueñas por el célebre Juan Brebas.
Tercera parte:
1º. Fígaro, de Caro.
2º. Marcha turca, de Mozart.
3º. El Turia, de Granados.
4º. Jota, de Oudrid.
Cuarta parte:
Conclusión por el mencionado Juan Brebas».

El 11 de marzo de 1885, pero ahora en Buenos Aires, la fracción de *La Fígaro* que viajó a América destinó una función a favor de las víctimas de los terremotos de Andalucía. Tras la función organizada por la Comisión de Auxilios y que recaudó 2.000 duros. La Comisión obsequió a la Estudiantina con un *lunch* en el Club Español, tras el cual se escucharon *aires de Andalucía*. La prensa escribió que "uno de los artistas que forman parte de la estudiantina cantó con mucho estilo *malagueñas* y *peteneras*", reflejando el articulista que también se oyó ese "canto sentido del país que se conoce" con el nombre de *milonga*[60].

En 1885, con motivo de la función dada en el Teatro Romea de Murcia a beneficio de las víctimas de la Riada de la Ascensión, la *Estudiantina de Salamanca* (se llamó así a una comparsa de niños de la Banda del Asilo de la Casa de la Misericordia de Murcia) abrió el espectáculo y tocó una miscelánea de los trozos que más caracterizan á las más populares zarzuelas. Terminó la función la *Estudiantina La Juventud* con una jota que compuso el Sr. Calvo[61].

Durante esta década era frecuente hallar en los artículos de la prensa que las estudiantinas cantaban *coplas*. El siguiente artículo referente a la *Estudiantina de la Real Escuela de Canto y Declamación de Murcia* aporta la letra de una *copla* escrita por sus integrantes[62]:

«Si al que toca un organillo,
ó lleva un mono, le dás:
si nosotros, tus hermanos,
debes darnos mucho más.»

La misma fuente anterior publicó el mismo año la siguiente información relativa a un banquete ofrecido en honor de esta Estudiantina en la que se identifica, citando nombres de sus integrantes, otras piezas de su repertorio:

«Sentado frente al piano el profesor Sr. Villegas, el alumno del Conservatorio de Murcia D. Juan José Reguera cantó el aria de bajo de Lucrecia 'Vieni la mia vendetta'; D. José Agustini el aria de bajo de Hernani 'Infelice'; D. Enrique Oña y D. Andrés Díaz Saldaña el dúo de bajo y barítono de 'Marino Falliero'; D. José María Ruíz Cánovas el aria de tenor de La Favorita 'Spiritu gentily'; el Sr. Díaz Saldaña el aria de bajo de 'Hernani', siendo todos aplaudidos con entusiasmo».

Su concierto dado en el Teatro Calderón de Almería a beneficio de las víctimas de la Riada de la Ascensión tuvo el siguiente programa[63]:

«Marcha de las antorchas número 2 para piano a cuatro manos.
Aria de bajo de 'Lucrecia'.

Rondó para piano, de Weber.
Aria de barítono de 'Lucrecia'.
Aria de tiple de 'la Africana'.
Dúo de armónium y piano de 'Fausto'.
Lacrime de un padre (melodía).
Ricordaty para piano, de Gostchalk.
Romanza de tenor de 'Favorita'.
Addie para piano, por Dusek.
Dúo de barítono y bajo de 'Marinero Falliero'.
Aria de bajo de Hernani, Infelice, terminando con el coro de la estudiantina de la Real Escuela de Canto y Declamación de Murcia».

En referencia a una audición a esta Estudiantina por la infanta doña Isabel se publicó que "D. José María Ruiz Cánovas y D. Antonio Noguera cantaron magistralmente en primero el *aria del cuarto acto de 'Favorita' «Spirito gentil»* y el segundo al *aria de 'Lucrezzia' «Vieni, la mia vendetta»* obteniendo el honor de los aplausos de las reales personas y de los personajes de la corte", así como que S. M. la Reina Doña Isabel manifestó deseos de oír algunas otras composiciones e inmediatamente y con gran complacencia cantó el tenor Sr. Ruiz Cánovas el *aria de 'Faust' «Salve dimora»* y el Sr. Noguera un *aria de 'D. Carlos'*, mereciendo los aplausos y el elogio del egregio auditorio"[64, 65].

PARTE DEL REPERTORIO DE LA ESTUDIANTINA FIGARO,
Interpretado en Chile entre 1884 y 1886

11	Marcha turca	marcha	Mozart
10	Hamburgo	mazurka	D. Granados
10	Puerto real	marcha-pasodoble	L. Juarranz
10	Guillermo Tell	sinfonía	Rossini
10	A tí	vals	Waldteufel
9	Un beso	mazurka	Chapí
9	Miserere del trovador	ópera	Verdi
8	L'ingenue	gavota	Arditi
8	Martha	obertura-sinfonía	Flotow
8	Raymond	sinfonía	A. Thomas
7	Stefanía	polka	Fahrbach
7	Rumania	marcha	D. Granados
7	Sirenas	vals	Waldteufel
6	Fantasías de aires españoles	fantasía	D. Granados
6	Zampa	obertura	Herold
6	Giralda	marcha-pasodoble	L. Juarranz
6	Fanny Elssler	polka	Llubes
6	Serenata	serenata	Schubert
6	Poeta y aldeano	sinfonía	Suppé
5	Mirlos de oro	vals	Fahrbach
5	Málaga	polka	D. Granados
5	Juana de Arcos	sinfonía	Verdi
4	Granadina	mazurka	Caro
4	Serenata morisca de la corte	fantasía	Chapí
4	Paraíso	vals	D. Granados
4	Turia	vals	D. Granados
4	La chilena	danza	Integrante de la Fígaro
4	Le pardon de Ploemel	vals	Meyerbeer
4	Aroldo	obertura	Verdi
4	Zamacueca	zamacueca	
3	Giralda	sinfonía	Adam
3	Ave María	preludio	Bach, adap. Gounod
3	Las 9 de la noche	jota-zarzuela	Caballero
3	La dama elegante	mazurka	Capitani
3	Madrid	vals	D. Granados
3	Neva	vals	D. Granados
3	Coronación del profeta	marcha	Meyerbeer
3	Hernani	preludio	Verdi
3	Recuerdos de Tannhauser	fantasía	Wagner
3	Dolores	vals	Waldteufel
2	Cavara	polka	D. Granados
2	Gazza ladra	sinfonía	Rossini
2	Viva mi tierra	marcha	L. Juarranz
2	Siempre o nunca	vals	Waldteufel
2	No me olvides	vals	Waldteufel

además de Jota Aragonesa y el Himno Nacional Chileno, entre muchos otros.

Nota:
El número que antecede al título corresponde a las veces que, a lo menos, fue interpretado el tema, según los programas que obran en nuestros archivos. Su frecuencia interpretativa podría, de alguna

En enero de 1885 el Casino Jerezano y la Sociedad Fígaro Jerezano aunaron esfuerzos para "reunir un donativo considerable para los desgraciados de las provincias de Málaga y Granada" afectados por los recientes terremotos, anunciándose el siguiente programa que habría de ejecutar la *Estudiantina Fígaro Jerezano* que, en la carta del reverso, se anunció como *Orquesta de bandurrias y guitarras*"[66]:

«*Primera parte:*
La Giralda (pasacalles), de Juarranz.
Marcha turca, de Mozart.
Hamburgo (mazurka), de Granados.
Segunda parte:
Viva mi tierra, de Juarranz.
El anillo de hierro (preludio), de Marqués.
Capricho (polka), de Mesdeu.
Tercera parte:
Serenata morisca, de Chapí.
Moraima (capricho árabe), *de Espinosa de los Monteros.*
El molinero de Subiza (jota), de Oudrid».

Al mes siguiente, durante la primera semana de febrero de 1885, la *Estudiantina Fígaro Jerezano* ofreció un concierto en el Casino Nacional a beneficio de las víctimas de los terremotos de Andalucía interpretando, entre otras piezas, la sinfonía *Martha*, el preludio del *Anillo de hierro* y *Moraima*, que tuvo los honores de la repetición[67].

Ya en el otoño de 1885 y en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid se anunció una función en la que, entre otros artistas, habrían de participar "los concertistas de la *Estudiantina del Fígaro*" [en falsa referencia a la *Estudiantina Española Fígaro*, ya que no hemos hallado los nombres de los ejecutantes en ninguna relación de los integrantes de dicha Estudiantina[68]], que interpretarían *La primera lágrima* (melodía), de Marqués y la 'Serenata de la *Fantasía morisca*, de Chapí[69]. Un artículo posterior[70] identificó a estos artistas señalando que fueron los Sres. Quevedo y Plá aportando que con guitarra y bandurria interpretaron las piezas

anteriormente señaladas así como un *pot-pourri de aires nacionales.*

Andreu Ricart y Springinsfald Vergara recogen para el periodo 1884-1886 una interesante relación de piezas y géneros musicales interpretados en Chile por la *Estudiantina Española Fígaro* (imagen de página anterior)[71]. Este listado presenta muchas piezas en común con lo detectado por el autor junto a Paul Ruppa en sus dos giras a los EE.UU. (1880-1887) que evidencia que interpretaron piezas instrumentales y corales que incluyeron aires españoles, valses, mazurcas, seguidillas, jotas, marchas, polkas, polacas, canciones populares y patrióticas, fragmentos de zarzuelas, oberturas de óperas italianas y francesas, sonatas de Mozart y Beethoven, así como potpurrís de aires americanos[72]:

1. Aroldo (obertura), Giuseppe Verdi.
2. A ti (valses), Emile Waldteufel.
3. Babies on our block, D. Braham y Harrigan.
4. Boccacio (marcha), Franz von Suppé.
5. Español (bolero) / Bolero español, Dionisio Granados.
6. Cadets March, Olivier Métra.
7. Caragnari (polka), Dionisio Granados.
8. Concordia (vals), Dionisio Granados.
9. Despedida de marzo por una marioneta, Charkles François Gounod.
10. Dixie / Dixie's Land, Daniel Decatur Emmet.
11. El beso (mazurka), Dionisio Granados.
12. El sobrino del difunto, Chueca.
13. Escenas napolitanas (La danza – La procesión y el improvisador – La fiesta), Massenet.
14. Fantasías de aires españoles, Dionisio Granados.
15. Funeral March (Marcha fúnebre), Frédéric Chopin.
16. Gavota-in Genoa, Luigi Arditi.
17. Giralda (obertura), Adolphe Adam.
18. Goodbye sweetheart, J. Hatton.
19. Granadina Polka (polka/mazurka), Valentín Caro.
20. Guillermo Tell (obertura), Gioacchino Rossini.
21. Hail Columbia, Philip Phile.
22. Hamburgo (mazurka), Granados.
23. Igaro's repertoire , mazurka.
24. L'Ingenue (gavota), Luigi Arditi.
25. I love but thee, A.G.Robyn,
26. Love by lantern light, Jacques Offenbach.
27. Madrid (vals), Dionisio Granados.
28. Málaga (polka), Dionisio Granados.
29. Mandolinata.
30. Marcha turca, W.A. Mozart.
31. María (habanera), Zababra.
32. Martha (obertura), Friedrich von Flotow.
33. Miserere (ópera Il trovatore), Giuseppe Verdi.
34. Molinero de Subiza (jota de la zarzuela Salve marinera], Cristobal Oudrid.
35. Nova/Neva/Newa (vals), Dionisio Granados.

36. Paloma (habanera), Valentín Caro.
37. Paraíso (vals), Dionisio Granados.
38. Polka Variations (polka), Valentín Caro.
39. Porte Bonheur, Dionisio Granados.
40. Postillón de la Rioja (zarzuela), Cristobal Oudrid.
41. Potpurrí de Aires Americanos, Dionisio Granados.
42. Potpurri Aires Españoles, Dionisio Granados.
43. Pretty as a picture.
44. Primavera, Dionisio Granados.
45. Puerto Real (pasodoble), Eduardo López Juarranz.
46. Red, white and blue.
47. Rumanía (marcha/pasodoble), Dionisio Granados.
48. Serenata en Re menor (D-menor), Schubert.
49. Smiles and Tears, Jacques Offenbach.
50. Spanish Fandango, Worrall.
51. Spanish Song.
52. Sweet violets.
53. Thalia (polka), Dionisio Granados.
54. The Star Spangled Banner, Francis Scott Key.
55. Turia (valses), Dionisio Granados.
56. Turkish patrol, Dionisio Granados.
57. Un beso (mazurka), Dionisio Granados.
58. When the robins nest again, Howard.
59. Valse Espagnol, Dionisio Granados.
60. Vida de artista (vals), Strauss.
61. Yankee Doodle, tradicional.

Relata Andreu Ricart en sus *Estudiantinas chilenas* que de los primeros conciertos dados por la Fígaro en el Teatro Municipal de Santiago de Chile (días 1, 3 y 4 de abril de 1886) gustó "lo acabado y magnífico de la ejecución de los artistas fue retribuido con calurosos aplausos, especialmente la marcha-pasodoble *La Giralda*, del maestro López Juarranz"… y que "también estruendosos aplausos recibieron la mazurca *Un beso*, del maestro Ruperto Chapí, y el vals *A ti*, de Walteufel", así como que también ejecutaron la "obertura de *Guillermo Tell*". Siguiendo la misma fuente y autor conocemos que dicha Estudiantina ofreció dos nuevos conciertos en Santiago los días 6 y 8 de abril, en los que "además de temas como la sinfonía *Guillermo Tell*, de Rossini, el *Miserere del trovador*, etc. incluyeron otros como el vals *Sirenas, d*e Waldteufel, la sinfonía *Juana de Arco*, de Verdi, y *La Chilena*, "danza dedicada a Santiago expresamente compuesta por un miembro de la Fígaro". Este autor chileno aporta en dicha obra un dato tan interesante como poco frecuente al referir que en su concierto del 24 de abril del mismo año en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, "estrenaron una *barcarola* compuesta especialmente para la ocasión por la Srta. Rosa García". Sobre sus conciertos benéficos sólo hemos hallado:

a) Función para el Cuerpo de Bomberos de Santiago: Andreu Ricart[73] nos compartió por correo una cita al diario *El Ferrocarril* relativa al programa de dicha función, que habría de ser de la siguiente manera:

> «Al *levantarse el telón se tocará el Himno Nacional.*
> *Primera parte:*
> *Fanny Estero (polka), de Liebes.*
> *Turia (vals), de Granados.*
> *Miserere del trovador, de Verdi.*
> *Segunda parte:*
> *L'Ingenves (gavota), de Arditi.*
> *Poetas y aldeanos (sinfonía), de Suppé.*
> *Granadinas (mazurka), de Cases.*
> *Tercera parte:*
> *Le pardon (gran vals de salón sobre motivo de 'Dinorah Meyerbeer').*
> *Marcha (obertura), de Flottow.*
> *La Giralda (marcha), de Juarranz».*

b) Función a beneficio de la Sociedad Española de Beneficencia en el Teatro Municipal de Santiago, de la que Andreu Ricart señala en sus *Estudiantinas chilenas*:

> «*…. al levantarse el telón la estudiantina interpretó por primera vez la Canción Nacional Chilena. Sus notas iniciales pusieron en pié a la numerosa concurrencia, que escuchó atentamente, expresando al finalizar su satisfacción con numerosos aplausos. Luego continuaron con, entre otros, el vals A ti, que tanta aceptación había tenido desde que fuera interpretado en la Quinta Normal; su caballito de batalla, la obertura de Guillermo Tell, el Miserere del trovador, una de las piezas que ejecutan con más maestría, y la muy aplaudida mazurca Un beso. Al final de cada acto, como ya se había hecho regla, interpretaron animadas zamacuecas y danzas españolas*».

Sobre los géneros musicales ejecutados en la gira conjunta de la *Estudiantina Española Fígaro* junto a la compañía de zarzuelas de Francesch y Serrano por el sur de Chile, Andreu Ricart nos ofrece en su obra anteriormente citada los programas de los dos primeros conciertos que ofreciera en el teatro de Concepción:

29 de abril de 1886:

> «*1º Frasquita, zarzuela en un acto…*
> *2º Concierto por la estudiantina:*
> *Rumania (marcha).*
> *Neva (vals).*
> *Un beso (mazurca).*
> *3º Picio, Adán y Compañía, zarzuela…*
> *4º La estudiantina:*
> *L'Ingenue (gavota).*
> *Guillermo Tell (sinfonía).*
> *Fanny Elssler (polca).»*

1 de mayo de 1886:

> «*1º La trompa de Eustaquio, zarzuela en un acto.*
> *…;*
> *2ª La estudiantina:*
> *Stefanía (polca), de Farbach.*

A ti (vals), de Waldteufel.
Hamburgo (mazurca), de Granados.
3º Los estanqueros aéreos, zarzuela en un acto.
4º La estudiantina:
Marcha turca, de Mozart.
Martha (obertura), de Flotow.
Puerto Real (marcha), de Juarranz».

En 1886 se organizó la primera *Estudiantina en San Juan Bautista* (Tabasco, México), siendo las letras de su repertorio compuestas por el poeta tabasqueño Justo Cecilio Santa Ana y la música compuesta por Guillermo Eskildsen afirmándose que "a partir de entonces, era común ver estudiantinas en los carnavales de San Juan Bautista y Villahermosa"[74]. En julio del mismo año Salvador Berriola, violoncelista napolitano que residía en Lima desde 1877, preparó en la capital peruana una *Estudiantina Femenina* "con instrumentos traídos expresamente de España e Italia". Se presentaron en agosto en un concierto en el que sólo hallamos el dato de la interpretación del pasodoble *El Amazonas* y la polka *La caza*, ambas de Berriola. En siguientes presentaciones dio a conocer *Una noche en el Barranco*, una *mazurka* y algunas *Fantasías de óperas*[75].

Recuerdan Andreu Ricart y Springinsfald Vergara en su *Método de bandurria* que en abril de 1886 la *Estudiantina Española Fígaro* debutó en el Teatro Municipal de Santiago que, tras la ejecución del *Himno Nacional* de Chile, presentó el siguiente programa:

«*Primera parte:*
Romanía [por Rumanía] *(pasodoble), de Granados.*
Nevene (vals).
Martino (sinfonía).
Segunda parte:
La ingenua (gavota), de Arditi.
Guillermo Tell (sinfonía), de Rossini.
Una marcha, de Granados.
Tercera parte:
Marcha turca, de Mozart.
Dolorosa (vals), de Waltelfeuld [por Waldteufel].
Fantasía de aires españoles, de Granados».
Recuerdan ambos autores en dicha obra que en agosto del mismo año, ofreció la que se anunció como "última función" en el Teatro Nacional de Chile con el siguiente programa:
Primera parte:
Málaga (polka), de Granados.
No me olvides (vals), de Waldteufel.
Juana de Arco (sinfonía), de Verdi.
Segunda parte:
Marcha turca, de Mozart.
Guillermo Tell (sinfonía), de Rossini.
Hamburgo (mazurka), de Granados.
Tercera parte:
Serenata, de Schubert.
Fantasía de aires nacionales, de Granados.
Puerto Real (pasodoble), de Juarranz.

Mientras tanto en México, la *Estudiantina 'Sociedad Filarmónica Española Talía'* ofreció varias audiciones con su cuadro de zarzuela en el Teatro Arbeu a partir del 15 de Octubre de 1886 en las que ejecutó el pasodoble *De pan y toros*, el vals *A ti* (de Waldteufel), el *Miserere* del *Trovador*, la mazurca de Waldteufel, *La Bella* y un *potpourrí de aires españoles*. En las siguientes audiciones pudo lucir su buen repertorio de 50 piezas, distinguiéndose en *Puerto Real* (pasodoble de Juarranz); *Siempre* ó *nunca* (vals de Waldteufel); la *Obertura* de *Marta*, *Un beso* (mazurka de Salas); *Serenata morisca* (de Chapí); *Mirtos de oro* (vals de Farbach); *Obertura* de *Juana de Arco*, *L'ingenue* (gavota de Arditti); *Marcha fúnebre por una marioneta* (de Gounod), y en los siempre pedidos y siempre aclamados *aires españoles*[76].

Sobre *la Estudiantina Española Fígaro* Torres Rodríguez publicó, citando a *El Diario de Avisos*, que en los 9 conciertos ofrecidos en 1887 en el Teatro Caracas de la capital venezolana las piezas ejecutadas, fueron[77]:

«*Las oberturas de Guillermo Tell, Poeta y Aldeano, Giralda, Juana de Arco, Martha, Raimon, Zampa y Gaza Ladra; una gran fantasía de aires españoles; el miserere de la* ópera *El Trovador; el Preludio introducción del Ernani; el capricho instrumental de Espinosa, titulado Moraima; una fantasía sobre los principales motivos de El Trovador; los valses Siempre o Nunca; Il Pardon de Ploermel, Las Sirenas, Esperanza, Dolores, No me Olvides, Las Serenades, Neva, Atoi y Mirton de Oro; La Serenata de Schubert y la Morista; La Marcha de El Profeta y Rumania; los pasos dobles Puerto Real, Viva mi tierra y Giralda; las polkas Gorro Frigio, Fanni, Esler, Malaga, Cabaro y Stefanía; las mazurcas Hamburgo, la Dama Elegante y Granadina; la Chilena, Habanera, la Babota (sic) de Arditi l´ingenne; la Jota de El postillón de la Rioja; el Merengue portorriqueño; nuestro Himno Nacional (Gloria al Bravo Pueblo) y una polka burlesca que anoche se estrenó con muchos aplausos».*

Dicho investigador venezolano señala en la misma fuente las siguientes piezas interpretadas en su país por la Fígaro según datos aportados por la prensa:

«*A Toi, vals, Wandteufel* [por Waldteufel].
Aroldo, sinfonía, G. Verdi.
Ave María, Ch. Gounod.
Dolores, vals, Wandteufel [por Waldteufel].
Fanny Ester, polka, Llubes.
Giralda, obertura, Adam.
Giralda, pasodoble, Juarranz.
Gran Fantasía de El Trovador, G. Verdi.
Gran fantasía sobre motivos de aires españoles.
Gran Sinfonía de la Ópera Guillermo Tell, G. Rossini.

Hamburgo, mazurca, D. Granados.
L´Ingenue, gabota[por gavota], *Arditi.*
Le Perdon de Proennell, Gran vals de salón sobre motivos de Dinorah, Meyerber.
Málaga, polka, D. Granados.
Marcha Turca, W. A. Mozart.
Martha, Gran sinfonía, F. Flotow.
Miserere de la Ópera "Il Trovatore", G. Verdi.
Moraima, capricho, Espinoza.
Neva, vals, D. Granados.
No me olvides, vals, Waldteufel.
Preludio e introducción de la Ópera Hernani, G. Verdi.
Puerto Real, marcha, Juarranz.
Rumania, marcha, D. Granados.
Serenata, F. Schubert.
Sinfonía Poeta y Labrador, F. Von Suppe.
Stefanía, polka de concierto, Farhbach.
Turia, Walses, D. Granados.
Un beso, Mazurca, Chapi.
Zampa, sinfonía, Herold».

Torres Rodríguez señala en sus *Las estudiantinas venezolanas* que en 1887 realizó su primera presentación la *Estudiantina Fígaro de Venezuela*, conformada por emigrantes canarios. En el programa del concierto dado en el Centro Ibero-Americano de Caracas presentaron fragmentos de la Gran Sinfonía *Guillermo Tell* y de la sinfonía *Juana de Arco*, *Mazantini* (pasodoble), *Sobre las olas* (vals), *Genio y figura* (mazurca), *Reír y llorar* (vals), *Hamburgo* (mazurca) y *La madre del cordero* (jota). Al año siguiente, también en Venezuela, se creó la *Estudiantina Zuliana* bajo la dirección de José Trinidad Ortega, de la que sólo sabemos por el anteriormente citado trabajo que "su repertorio musical era similar al de la Estudiantina Española Fígaro".

En febrero de 1888 la *Estudiantina Fígaro Jerezano* ofreció un concierto en el Casino Jerezano con el siguiente programa[78]:

«*Primera parte*
Los trasnochadores (pasa-calle), de Nieto.
El anillo de hierro (preludio), de Marqués.
Memorias de un estudiante (jota), de Lucena.
Segunda parte
Rafaelillo (pasa-calle), de Martínez.
Moraima (capricho característico), de Espinosa de los Monteros.
Melodía en re menor, de Schubert».

También sabemos por el anteriormente citado autor venezolano que en 1888 la *Estudiantina Fígaro de Venezuela* actuó en el Teatro Municipal de Valencia (Venezuela) por Carnaval con este programa:

«*1ª parte:*
Saludo a Valencia (jota).
Serenata española (metra).
Hojas marchitas (vals), de Marrero.
2ª parte:
Música prohibita, de Gastandón.
Genio y figura, mazurca de Zorzano.
3ª parte:
Sobre las olas (vals), de Rosas.
La borinqueña (danza)».

El 16 de mayo de 1888 la *Estudiantina Española Fígaro* ofreció un concierto en el Salón Rueda de León del que trascendieron las piezas que tuvieron bises[79]: "*Serenata*, de Schubert; *Giralda*, de Juarranz; *Un beso*, de Mora". El mismo artículo anunció el programa que ofrecería su tercer concierto en dicha localidad el día 17 de mayo, consistente en:

«*Primera parte:*
Málaga (polka), de Mora.
Segunda parte:
Wal del Pardón, de Plooermell.
Tercera parte:
Preludio de 'El anillo de hierro', de Marqués.
Un beso (mazurca de salón), de Mora.
Potpourri de aires nacionales».

El 14 de septiembre de 1888, ahora en México, la *Estudiantina Poblana* ofreció en el Teatro Nacional de México el espectáculo 'Recuerdo de La Fígaro', del que sabemos que tocaron "una hermosa serenata llamada *Al salir la luna*"[80]. En mayo del año siguiente la *Estudiantina Escolar Matritense* interpretó *El anillo de hierro* y *Moraima* en una velada organizada en el Centro Instructivo del Obrero[81].

Algo después, el 9 de agosto de 1889, una estudiantina española (al parecer la *Estudiantina Madrileña,* integrada por 64 estudiantes de las Facultades de Derecho y Medicina), en su visita a Braga (Portugal) se dirigió desde la estación de trenes al palacio del Gobernador Civil tocando la marcha de la zarzuela *Cádiz*[82].

Nuevamente hallamos en *Las estudiantinas venezolanas* de Torres Rodríguez datos de interés, en este caso una buena variedad de instrumentos musicales utilizados por algunas de las Estudiantinas creadas en su país. Así la *Estudiantina de los Calcaño* (también conocida como *La Clásica*) disponía de cornetín, guitarra, flauta, contrabajo, bandola, fagot y guitarra), la *Estudiantina Cobija y Colcha* (que disponía de violoncelo, guitarras, mandolinas, cuatro, violín y piano), la *Estudiantina Cañón de la Glorieta* (contaba con guitarra, cuatro, contrabajo y violín) y la *Estudiantina del profesor Miguel Ángel Granados* (tenía flauta, violín, piano y clarinete), todas ellas surgidas en 1890.

Mientras tanto en España, el 8 de febrero del mismo año, la *Estudiantina de El Liceo Lorquino* recorrió la principales calles de Murcia ejecutando un precioso pasacalles[83]. En el Carnaval de este año sonaron en Madrid la *jota*, la *muñeira*, *cánticos de la montaña* y *seguidillas de las llanuras* a cargo de las Tunas Escolares[84], y aporta Silva que la

Imagen 3. La Estudiantina Pignatelli en tiempos en que el maestro Tremps la dirigía[96]

Estudiantina de la Escuela Médico-Quirúrgica de Lisboa ofreció un concierto en Madrid en el mes de abril en el que la mayoría del repertorio consistió de obras portuguesas y mereció el honor de su repetición la *Marcha Turca* de Mozart[85]. A efectos musicales, los escolares portugueses se dividieron en 3 sectores[86]: *A Tuna*, *A Bohemia* y *O Grupo*, que tocaban -unas veces por separado y unidos en otras- con guitarras, bandurrias, mandolinas, violines y flautas. Mientras tanto en Córdoba, durante la semana anterior al Carnaval se anunció que la *Estudiantina Tuna Cordobesa* se hallaba ensayando obras de Eduardo Lucena entre las cuales había una *jota*, una *habanera*, un *pasacalles* y un *vals*[87]. En el último trimestre de 1890 la *Estudiantina Española Fígaro* tocaba la *Marcha real*, el *Himno de Riego* y el *Ave María* de Gounod[88].

En 1891 se publicó la siguiente letra de una jota interpretada por la *Estudiantina de La Merced* de Murcia[89]:

«*Toda persona formal*
debe transigir en poco*
con este revuelto y loco
período de Carnaval
que para toda la gente,
que se divierte y no insulte,
últimamente *resulta*
la cosa más inocente.

Ese charlar y reir,
ese brincar y saltar,
ese inocente gozar
en el ir y en e, venir,
no es cosa pecaminosa
ni lleva á *ningun esceso*,*
antes al contrario, eso...
eso vale cualquier cosa.
Esos que divisa usted
en banda de estudiantina,
esos son la gente fina
del barrio de la Merced.

Vienen tocando y cantando
a un mismo tiempo y pidiendo...
ellos se van divirtiendo
y á *la vez van afanando*
para aquella extraordinaria
fiesta popular que hacen
en el barrio donde nacen
las hermosas mercedarias.

No caen en bolsillo roto
el dinero que les dan,
no se le pierde á *Abellan,*
ni una peseta, ni un voto.

A la jota, jota
de la estudiantina
no han visto mis ojos
cara más divina.

A la jota, jota
de los Mercedarios
que es de los de Murcia
un hermoso barrio....»

(*) Entonces se escribía así.

El 17 de agosto de 1891 comenzaría una intensa agenda de conciertos la *Estudiantina Torre del Oro* (cuyo sello rezaba *Torre del Oro, Estudiantina de Conciertos de Sevilla*) en el Teatro Eslava, cuyo programa incluía las siguientes piezas[90]:

«*Giralda, pasacalle.*
Hamburgo, mazurka.
Arca de Noé, schiti [schotis].
Walses bailados por el panderetólogo D. Ricardo del Estad y Díaz.
La aldeana, habanera.
Pasacalle final».

Es muy importante conocer, porque el nombre de esta Estudiantina sevillana no lo sugiere, que la Estudiantina Torre del Oro estuvo "compuesta de estudiantes de Medicina y Derecho"[91] y que disponía de "flauta, violines, guitarras, bandurrias, panderetas, triángulo y castañuelas"[92]. De esta Estudiantina conocemos, por la recopilación antes citada de Puerto, el repertorio ofrecido en varios conciertos:

20 de agosto de 1891:

«*Estudiantina, pasacalle.*
Arca de Noé, schotis.
Recuerdo, mazurka.
Walses bailados por el panderetólogo D. Ricardo del Estad.
El año pasado por agua, pasacalle.
Aldeana, habanera».
21 de agosto de 1891:
«*Primera parte*
Giralda, pasacalle.
Hamburgo, mazurka.
Aldeana, habanera.
El año pasado por agua, pasacalle.
Segunda parte
¡Viva *Alcalá!, pasacalle.*
Doña Juanita, Wals.
El Arca de Noé, Schottis.
Final de la opereta de los Pescadores de Nápoles.
Tercera parte
Sangre torera, pasacalle.
Walses bailados por el panderetólogo D. Ricardo del Estad.
Recuerdo, mazurka.
El infierno, Galop».
24 de agosto de 1891:
«*El año pasado por agua, pasacalle.*
La aplaudida mazurka de las tablas, original del Sr. Puerto.
Adela, walses bailados por el panderetólogo D. Ricardo del Estad.
Arca de Noé, schotis.
Hamburgo, mazurka.
Final de la opereta de Los pescadores de Nápoles».
25 de agosto de 1891:
«*Negros bemoles, pasacalle.*
Adela, walses bailados por el panderetólogo D. Ricardo del Estad.
La aplaudida mazurca de las tablas, original del Sr. Puerto.
Doña Juanita, wals.
Arca de Noé, schotis.
Giralda pasodoble».
26 de agosto de 1891:
«*Negros bemoles, pasacalle.*
La aldeana, habanera.
A petición de varios señores concurrentes, la aplaudida mazurka de las tablas, original de D. J. A. Puerto [corresponde a Juan Antonio Puerto, el recopilador de la documentación citada y director de la Estudiantina].
El rey que rabió, Arrieta.
Hamburgo, wals.
Estudiantina, pasacalle».
27 de agosto de 1891:
«*Giralda, pasodoble.*
Walses de la opereta «Doña *Juanita*».
Por sexta vez la aplaudida mazurka de las tablas, original de D. J. A. Puerto.
El rey que rabió.
Souvenir, schotis.
Final de la opereta «Il *babbeo e l'intrigante*».
18 de noviembre de 1891:
«*Giralda (pasodoble).*
El arca de Noé (schotis).
Mazurca de las tablas, original del Sr. Puerto,
Negros bemoles (pasacalle),
Adela (walses bailados por el aplaudido panderetólogo D. Ricardo del Estad).
El año pasado por agua (pasacalle)».

Junto a nuestra colaboradora Mª Guadalupe Munguía Tiscareño publicamos un artículo referente a la *Estudiantina Pignatelli*, formada por 10 integrantes y un director que tañían 5 bandurrias, 4 guitarras y un violoncelo[93] y cuyo número de integrantes llegó a ser 20. Sobre su repertorio la anteriormente citada fuente señaló lo siguiente:

«*Las piezas del vasto repertorio, que se traen sabidas de memoria, son variadísimas y para todos los gustos, abrazando desde las más difíciles sinfonías de los autores extranjeros hasta el bullanguero pasa-calle de la más popular zarzuela en un acto*»

Sabemos que en el concierto ofrecido por la *Pignatelli* en el Teatro Novedades de Madrid interpretó *Mazzantini*, *Barbero de Sevilla*, *Lira*, *Birrete*, *Tojours óu jamais* y *Pot-pourrit*[94]". Se anunció que en el concierto del 19 de junio de 1892 en el Teatro Novedades de Barcelona tocaría, terminado el primer acto de *El señor cura* (comedia en 3 actos): "1ª *Año pasado por agua*, 2ª *Pot-pourri*, terminado el 2º acto: *Cucharillo* y *Las musas*, y terminado el último *Ingenua* y *De Madrid a París*"[95].

Conocemos por la anteriormente citada recopilación de Puerto los siguientes repertorios de *la Estudiantina Torre del Oro* tras 1892:

Imagen 4. Posible grabado de la Estudiantina Pignatelli[98]

29 de junio de 1892:

«¡Viva *Sevilla!, gran pasacalle para violines, bandurrias, guitarras y panderetas.*
Pot-pourrit de aires andaluces.
Adela, valses bailados por el panderetólogo Federico Espinosa».
23 de diciembre de 1892:
«*Sevilla, pasacalle de Juarranz.*
¡Olé!, *jota de Lucena.*
Hamburgo, mazurka.
1892, pasacalle».
14 de febrero de 1893:
«*La espada de honor.*
Marcha turca.
Adela, vals.
Codo de Doctores.
Poutpurri de aires nacionales.
Estela confidente.
Olé, jota.
Sevilla, pasacalle».

14 de marzo de 1893:

Repitió casi el mismo programa anterior en la redacción de *El Correo de Sevilla*, con la única novedad de incluir *El rey que rabió*, de Chapí[97].

1 de abril de 1893:
«*La espada de honor, pasacalle de Cereceda.*
Pout-puorri de aires nacionales, de Puerto.
Adela, wals bailado por el muy aplaudido panderetólogo D. Manuel Casalet.
Marcha turca, de Mozart.
¡Olé!, *jota de Lucena.*
1892, pasacalle de Puerto».

El 20 de abril de 1893 la *Estudiantina Pignatelli* visitó la redacción de *La Correspondencia de España* antes de emprender viaje hacia Chicago, ejecutando las siguientes piezas bajo la dirección de Dionisio Granados[99]:

«Valencia (pasodoble), de Granados.
Acclamattion (walses), de Waldteufel.
Serenata española, de Granados.
Carmen (guaracha), de Granados.
Retreta austriaca, de K. Bela».

Es interesante conocer que, tras dos años de su fundación, la *Estudiantina Pignatelli* dejó de tener laúdes y oboe para pasar a tener panderas y violoncelo. Con ello, al abandonar instrumentos de viento e incorporar la percusión, su repertorio debió adaptarse significativamente[100].

Tal fue la importancia de las piezas musicales de las Estudiantinas que en marzo de este año el "Programa del Certamen Científico, Literario y Artístico" de las fiestas escolares de Huelva convocadas para conmemorar el centenario de Colón incluyó en su "tema artístico" un pot-pourri de *aires nacionales* para estudiantina como el Premio de la Sociedad Económica Onubense de Amigos del País[101].

El primer concierto dado por la *Estudiantina*

Pignatelli en el Teatro Principal de Santa Cruz de Tenerife el 7 de junio de 1893, en su periplo hacia Chicago bajo la dirección de José Orós fue[102]:

«*Primera parte:*
1. Cádiz, paso-doble, Chueca.
2. Serenata española, Granados.
3. Acclamattion, valses, Waldteufel.
Descanso de diez minutos.
Segunda parte:
1. Marcha turca, Mozart.
2. Danza Slava, canto húngaro, Soriano.
3. Marta, sinfonía, Flotow.
Descanso de diez minutos.
Tercera parte:
1. Pavana, capricho, E. Lucena.
2. Campanas de Carrión, sinfonía, Planquet.
3. Gran poupourri de aires nacionales, Orós».

Tal fue el éxito alcanzado que anunciaron un segundo concierto en la misma ciudad y teatro para el día 8 de junio con el siguiente programa[103]:

«*Primera parte.*
1. «*Chaleco Blanco*» *paso-doble, Chueca.*
2. «Ingenua» *gavota, Arditti.*
3. «*Siempre* ó *nunca*» *valses, Waldteufel.*
Descanso de diez minutos.
Segunda parte.
1. «Una *flor*» *mazurka, Orós.*
2. «Fantasía *morisca», Chapí.*
3. «Barbero *de Sevilla», sinfonía, Rossini.*
Descanso de diez minutos
Tercera parte
1. «Aire» *paso-doble, Granados.*
2. «Retreta *austríaca», K. Bela.*
3. «Poupurri *de aires españoles», Orós*».

Finalmente anunció un tercer concierto de la Pignatelli para el viernes 9 de junio con el siguiente programa[104]:

«*Primera parte*
1. «Mazzantini», *paso-doble, Jimenez.*
2. «Serenata *húngara», Fonciéres.*
3. «A *toí», valses , Waldteufel.*
Descanso de diez minutos.
Segunda parte
1. «Conversación», *mazurka, Granados.*
2. «Danza *Slava», canto húngaro, Soriano.*
3. «Gran *sinfonía de Guillermo Tell», Rosini.*
Descanso de diez minutos.
Tercera parte
1. «*Frascuelo*», *paso-doble, Juarranz.*
2. «Anillo *de Hierro», preludio, Marques.*
3. «Pou*purri de aires españoles», Orós».*

Sabemos por la recopilación antes citada de Puerto que el 25 de junio de 1893 se anunció un nuevo concierto de la Estudiantina Torre del Oro con el siguiente contenido:

«*Primera parte*
Sevilla, pasacalle.
¡Viva *España!, pot-pourrit de aires nacionales compuestos por el señor Puerto [Juan Antonio Puerto].*
La caza del oso, schotis.
Los lamentos de un cesante, wals del maestro Sopeña [posiblemente su director, Emilio Sopeña] - Roquett.
Segunda parte
¡Olé!, *gran jota aragonesa.*
Hamburgo, mazurka.
Marcha turca, gran marcha en la menor, del inmortal Mozart.
La espada del honor, nuevo pasacalle.
Tercera parte
Malagueñas.
La rosa, polka.
Doña Juanita, serenata.
¡Viva *Mairena!, pasodoble bailado con la pandereta por el pequeño panderetólogo José Távora* [segundo niño detectado en esta Estudiantina junto a Luís Sopeña, posiblemente hijo del director]».

El 12 de julio de 1893 la *Estudiantina Pignatelli*, en el transcurso de su viaje hacia Chicago, presentó en San Juan de Puerto Rico el siguiente programa[105]:

«Valencia *(paso doble), de Granados.*
Acclamation (walses), Waldtenfel [mal escrito, por Waldteufel].
Serenata española, de Granados.
Carmen (guaracha), de Granados.
Retreta austriaca, de K. Bela».

La misma fuente señalaba que la Estudiantina utilizaba guitarras, panderas, violines y violoncelo. Resulta interesante el dato que indica que fueron dos mujeres, las señoras Espinosa y Ruíz, quienes tocaban las panderas. No obstante al día siguiente se dijo estaba integrada por "bandurria, guitarras, un violoncelo y un violín" sin mencionar las panderas, así como que el programa anunciado para el día 14 constaba de[106]:

«Primera *parte.*
Chaleco blanco, paso-doble, Chueca.
Moraima, capricho, Espinosa.
Siempre o nunca, walses, Waldteuffe [por Waldteufel].
Segunda parte con intermedio de diez minutos.
Una flor, mazurka, Orós.
Serenata española, Garijo.
Barbero de Sevilla, sinfonía, Rossini.
Tercera parte.
De Madrid a París, terceto de las cigarreras, Chueca.
Campanas de Carrión, sinfonía, Planquet.
Pot-pourrit de aires españoles, Orós».

El programa anunciado para el concierto del día 15 de julio en la capital puertorriqueña constó de[107]:

«Primera *parte.*
Mazzantini, pasodoble, Juarranz.

Marcha Turca, Mozart.
Muy linda, valses, Waldteuffeld [por Waldteufel].
Diez minutos de intervalo.
Segunda parte.
Lira y birrete, mazurka, Pardo.
Pavana, capricho, Lucena.
Guillermo Tell, sinfonía, Rossini.
Diez minutos de intervalo.
Tercera parte.
Serenata de la Fantasía Morisca, Chapí.
Aria y Miserere del Trovador, Verdi.
Gran jota de la zarzuela La Bruja, Chapí».

Al día siguiente la Pignatelli ofreció las siguientes piezas[108]:

«Primera *parte:*
Frascuelo (paso-doble), Juarranz.
Anillo de hierro (preludio), Marquéz.
A toy [por A toi] (ilegible), Waldteuffeld [por Waldteufel].
Diez minutos de intermedio.
Segunda parte:
De Madrid a París (ilegible… de las cigarreras), Chueca.
Danza húngara (canto húngaro), Soriano.
Guillermo Tell (sinfonía), Rossini.
Diez minutos de intermedio.
Tercera parte:
Eugenia (gavota), Arditti.
Campanas de Carrión, Planquet.
Gran pot-pourrit de aires españoles, Orós».

El repertorio anunciado por la Pignatelli en su concierto de despedida de San Juan de Puerto Rico del día 18 fue[109]:

«Primera *parte.*
Cádiz (marcha), Chueca.
Die soldante lieben (retreta), Kele-bela [Kele Bela].
Mi ensueño (walses), Waldteufel.
Diez minutos de intervalo.
Segunda parte.
La sevillana (polka), Granado.
Barbero de Sevilla (sinfonía), Rossini.
La Borinquen [debió decir La Borinqueña (danza)], *F. Astol* [Félix Astol Artés].
Diez minutos de intervalo.
Tercera parte.
Serenata húngara, Joncieres.
Il Trovatore (miserere), Verdi.
Pot-pourrit de aires españoles, Orós».

Por la anteriormente citada recopilación de Puerto sabemos que, al mes siguiente, la *Estudiantina Torre del Oro* ofreció el siguiente programa:

Primera intervención
«*Sevilla, pasacalle.*
Hamburgo, mazurka.
¡Olé!, *jota.*
El sentimiento, wals».

Segunda intervención
«*La caza del oso, schotia* [schotis].
Marcha turca, Mozart.
La rosa, polka.
El año pasado por agua, pasacalle bailado por el pequeño y aplaudido panderetólogo José Tavora».

Así como que el 25 de julio la misma Estudiantina interpretó en el Teatro Zorrilla:

«*Blanco y negro, pasacalle.*
La madre del cordero, jota.
'Viva España!.... "potpurrí de aires nacionales compuesto por D. Juan A. Puerto".
¡Sobre *las olas!, wals.*
¡Viva *la Torre del Oro!, original del director de la Estudiantina, D. Emilio Sopeña Roquet».*

El 5 de agosto de 1893, ahora en el Teatro del Duque, la Estudiantina Torre del Oro anunció el siguiente programa intercalado con otras dos actuaciones de magia:

Primera intervención
«*Las mandolinas, pasacalle.*
El arca de Noé, pavana.
La estudiantina, jota.
Gran tanda de walses, bailados por el pequeño panderetólogo Juan Fuentes».
Segunda intervención
«*La pasionaria, redova* [música semejante a la polka que se baila en el norte de México].
El sentimiento, wals.
Hamburgo, mazurka.
La espada de honor, pasodoble».

En la Gran Función Extraordinaria ofrecida en el Teatro Cervantes el 23 de septiembre de 1893 se anunció el siguiente programa:

Primera intervención
«*Sevilla, pasacalle.*
Pot-pourrit de aires nacionales, escrito expresamente para esta estudiantina por J. A. Puerto.
El lamento, vals original del maestro Sopeña.
El infierno, galop bailada por los panderetólogos».
Segunda intervención
«¡Olé!, *jota.*
Hamburgo, mazurka.
La espada de honor, pasodoble».

En el Gran Concierto del Teatro Iturbide de México efectuado en la noche del 23 de diciembre de 1893 participó una *Estudiantina Femenina* que ejecutó "*Zacatecas*, pasodoble, *Rumanía*, galopa y el vals *Toujours*"[110].

En el regreso de su viaje a Chicago se anunció, en su escala en Santa Cruz de Tenerife, un concierto el sábado 19 de mayo de 1894 por "un cuarteto de la *Estudiantina Pignatelli*" con el siguiente programa[111, 112]:

Imagen 5. Fotograma de Lumière Films, 1900[120]

«*Primera parte*
1º Estudiantina (marcha) Zorzono.
2º Anillo de Hierro (preludios), Marqués.
3º Celestial (mazurka de salón), Toledano.
Segunda parte
4º Leonor (gavota) Orós.
5º Sobre las olas (vals) Rosas.
6º Dúo de la Mascota, Audran.
Tercera parte.
7º Serenata andaluza, Metranaez.
8º El Trovador (aria y miserere), Verdi.
9º Gran Pout-pourrí español, Morales.
Cuarta parte.
El precioso baile andaluz EL VITO, ejecutado en carácter por la Srta. Encarnación Box».

En julio de 1894 se publicó *Al África*, marcha-himno compuesta para la *Estudiantina Orfeón Peral* que salió por Carnaval en Madrid y "lo popularizó de tal suerte que todo el mundo lo canta". Su letra decía así[113]:

«*Entre nubes y truenos y balas*
y al sonar de la aguda corneta
apliquemos la ardiente espoleta
y que horrible retumbe el cañón.
*Y esos fieros y astutos salvages**
que jamás frente á frente pelean
en sus cuevas heridos se vean
por las garras del bravo león.
Al África *españoles*
y en la fatal matanza
no deje un moro vivo
nuestra justa venganza.
No esperéis de esas hordas infieles
ni nobleza, ni paz, ni conciencia,
que nos piden perdón y clemencia
cuando ven que no pueden luchar».
(*) Se escribía así entonces.

Del mismo año es el siguiente programa del concierto dado por la *Estudiantina Catalana de Perpignan* junto a otros artistas[114]:

«Primera *parte:*
Flores rosellonesas, J. Pépratx.
Segunda parte:
El as de oros, XXX»

En enero de 1895 se publicó que en Totana (Murcia) una estudiantina compuesta en su mayor parte por los individuos de la *orquesta de bandurrias y guitarras* estuvo la siguiente copla entre las que cantaron[115]:

«*Bello sol de la mañana,*
ramo de canela fina,
asómate a la ventana
que pasa la estudiantina.
La vida del estudiante
es la mejor de la tierra:
vente con nosotros, niña,
y sabrás lo que es la canela.
Eres rosa primorosa,
eres lucero brillante,
y sólo te falta, hermosa,
el querer de un estudiante».

En marzo de 1895 la *Estudiantina de la Facultad de Medicina de Granada*, integrada por "55 jóvenes", fue de excursión postulante a Málaga y cantaron "*jotas* de Jackson Veyan y Manuel del Palacio, con música de Chapí"[116].

El 25 de julio de 1895, conmemorando la festividad de Santiago, la *Estudiantina Torre del Oro* presentó en el Teatro Zorrilla las siguientes piezas musicales según la recopilación de Puerto: "*Blanco y negro*, pasacalle; *La madre del cordero*, jota; y ¡Viva *España!*".

Por *Las estudiantinas venezolanas* de Torres Rodríguez sabemos que en 1896 la *Estudiantina Fígaro de Venezuela* tenía un amplio repertorio que incluía *jotas*, *mazurcas*, *pasodobles* y *valses* que interpretaban con guitarras, hueseras, sonajillas, castañuelas y panderetas.

En 1896 la *Estudiantina de la Facultad de Medicina de Valencia* tenía en su repertorio "una bonita *polaca*" y el pasodoble «*Escolar médico*», original del Sr. Rocamora", director de la misma[117]. También hay una referencia del mismo año que señala que el 6 de agosto, durante un acto de bienvenida a la oficialidad del cañonero-torpedero Vicente Yáñez Pinzón a Costa Rica y dado en el Centro Español, la *Estudiantina Hispano-costarricense* interpretó la *Marcha de Cádiz*, un *potpurri de aires nacionales* y "otras escogidas piezas bien ejecutadas por la estudiantina"… no faltando *malagueñas* ni *peteneras* picantes[118], y la *Estudiantina del Orfeón Canario de Venezuela* interpretó "la polka-pasodoble *De frente…. ¡mar!*», el vals *Canarias* y la jota *Viva mi Patria*"[119].

Finalmente, en febrero de 1898 la *Estudiantina Hispano-Mejicana* actuó en el Teatro Principal de la capital azteca durante los dos intermedios de las obras puestas en escena y tocaron el pasodoble *México*, el vals *Esperanza* y cantó con acompañamiento de guitarras la jota *Caridad*[120]; en abril del mismo año se anunció una función benéfica en el Gran Teatro de Córdoba con "Intermedio por el *Centro Filarmónico Estudiantina Cordobesa"* [por *Estudiantina del Centro Filarmónico Eduardo Lucena*] que habría de interpretar[121]:

> «*1º Pasacalle, A. Galindo.*
> *2º Habanera para coro, por J. Molina.*
> *3º Mi Patria, tanda de walses.*
> *4º Jota, de F. Romero».*

Ya en febrero de 1899 recorrió las calles de Murcia "una bonita y nutrida tuna formada por jóvenes de Espinardo y de Murcia que iban tocando y cantando una bonita *jota* y repartiendo versos"[122].

Finalizamos el recorrido del siglo XIX con el fotograma de la página anterior que, ya en 1900, muestra a una Estudiantina acompañando un cuadro de baile español en la Exposición Universal de Paris[123]. En esta agrupación Mora[124] identificó a dos ex integrantes de la *Estudiantina Española Fígaro*, desaparecida en 1892 y de la cual algunos integrantes se incorporaron a las filas de la *Estudiantina Pignatelli*[125], por lo que creemos que –al menos en parte- la Estudiantina del fotograma está conformada por integrantes de la Estudiantina Pignatelli.

RESUMEN

Poco antes de mediados del siglo XIX surgen en España las Estudiantinas como comparsas de carnaval, siendo a partir de su segunda mitad cuando se empezó a generalizar la publicación de partituras y, tras la Ley Moyano (1857), comenzaron a proliferar los Conservatorios de Música, enriqueciéndose el repertorio de las Estudiantinas.

A uno y otro lado del Atlántico, las Estudiantinas compartieron contenidos y aportaron diferencias derivadas de la lógica influencia musical de su lugar de origen que se plasmaron tanto en el tipo de instrumentos utilizados como en los géneros musicales interpretados.

Así pues, teniendo en cuenta la información hallada hasta el momento, podemos afirmar que en el siglo XIX las Estudiantinas incorporaron a su repertorio:

> *Aires nacionales*: pasodobles, boleros, serenatas, zorcicos, malagueñas, seguidillas, peteneras, coplas, jotas, danzas, muñeiras, cánticos de la montaña.
> *Aires hispanoamericanos*: danza puertorriqueña, merengue puertorriqueño, habanera, guaracha, polo, tango, cueca, zamacueca, gavota, galopa, milonga y redova.
> *Aires europeos*: vals, gavota, rigodón, skottisch/ schotis, mazurca, polka, polacas.
> *Aires norteamericanos.*
> *Marchas estudiantiles / Pasacalles.*
> *Himnos*: tanto nacionales como de las propias Estudiantinas.
> *Música culta*: Fragmentos de sinfonías, óperas y zarzuelas.
> *Canciones populares*, tanto de ámbito estatal como regional.
> *Composiciones propias.*
> Para ejecutarlos recurrieron al siguiente arsenal de instrumentos:
> De cuerda pulsada: guitarra, bandurria, contrabajo*, cuatro*, bandola*.
> De cuerda percutida: piano.
> De cuerda frotada: violín, violoncelo.
> De viento: flauta, fagot*, cornetín*.
> De viento con teclado: armónium*.
> De percusión: pandereta, castañuelas, pandera*, huesera*, sonajillas*.

(*) En Estudiantinas americanas.

En lo relativo a las letras halladas detectamos contenidos de ámbito ético, religioso, patriótico y galante.

NOTAS

1 Martín Sárraga, FO. *Mitos y evidencia histórica sobre Tunas y Estudiantinas.* Editorial Cauces. Lima, Perú. 2016.

2 Martín Sárraga, FO. *La Tuna para legos.* TVNAE MVNDI. 2016. En: www.tunaemundi.com.

3 Martín Sárraga, FO. *El paso de llamarse Estudiantina a Tuna, una transición de algo más de medio siglo.* TVNAE MVNDI. En: www.tunaemundi.com. Publicación: 20-02-2013.

4 Martín Sárraga, FO. *Crónica del viaje de la Estudiantina Española al Carnaval de París de 1878 según la prensa de la* época. TVNAE MVNDI. En: www.tunaemundi.com. Publicación: 03-01-2013.

5 Martín Sárraga, FO. *Mitos y evidencia histórica sobre las Tunas y Estudiantinas.* Editorial Cauces. Lima, Perú. 2016.

6 El Boletín del Ejército, nº 157. 03-06-1844.

7 Diario de Palma, nº 50. 19-02-1853.

8 La Correspondencia de España. 02-03-1870.

9 La Correspondencia de España, nº 4515. 03-04-1870.

10 La Ilustración Española y Americana, nº 8. 24-02-1873.

11 El Ateneo Lorquino, nº 35. 23-02-1874.

12 Santos Hernández, P. *Juegos de los niños en las escuelas y colegios.* Colección Carmen Bravo Villasante. Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1876.

13 La Paz de Murcia, nº 6191. 20-02-1878.

14 Revista Europea, nº 216. 14-04-1878.

15 Biblioteca Digital Hispánica. *La tuna, tanda de valses para piano por C. Morenés.* Biblioteca Nacional de España. En: http://bdh.bne.es. Visto el 28-11-2017.

16 Biblioteca Digital Hispánica. ¡Olé! jota para piano y canto por Eduardo Lucena. Biblioteca Nacional de España. En: http://bdh.bne.es. Visto el 28-11-2017.

17 La Paz de Murcia, nº 6191. 20-02-1878.

18 El Porvenir de León, nº 1597. 26-02-1879.

19 Martín Sárraga, FO. *Recuerdos de París*, habanera para piano. Partitura. Colección personal del autor.

20 La Correspondencia de España, nº 7749. 12-03-1879.

21 Diario de Córdoba, nº 8544. 11-03-1879.

22 Diario de Córdoba, nº 8546. 13-03-1879.

23 La Mañana, nº 965. 30-03-1879.

24 La Correspondencia de España, nº 7779. 11-04-1879.

25 La Correspondencia de España, nº 7793. 25-04-1879.

26 La Paz de Murcia. 08-08-1879.

27 Revista de Asturias. 25-05-1881.

28 Diario de Córdoba. 28-11-1881.

29 Diario de Córdoba. 25-11-1881.

30 Diario de Córdoba. 26-11-1881.

31 Diario de Córdoba. 27-11-1881.

32 Martín Sárraga, FO y Ruppa, P. *La Estudiantina Española Fígaro en los EE.UU.* TVNAE MVNDI. 2017. En: www.tunaemundi.com.

33 El Eco de la Provincia, diario conservador-liberal. Alicante. 17-01-1879.

34 Sinagawa Montoya, H. *Música de viento.* Primera edición. Creativos 7 editorial. Sinaloa, México. 2004

35 La Paz de Murcia. 14-02-1882.

36 Crónica de la Música, nº 180. 01-03-1882.

37 Martín Sárraga, FO. *Apuntes de la gira por la Península Ibérica de la Estudiantina Española Fígaro (1881-1890).* 2015. En: www.tunaemundi.com.

38 Andreu Ricart, R. *Estudiantinas Chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1995).* FONDART. Santiago de Chile, Chile. 1995.

39 El Diario de Murcia. 21-01-1883.

40 El Diario de Murcia. 03-01-1884.

41 El Eco de Cartagena. 07-02-1883.

42 La Ilustración Musical. 14-04-1883.

43 El Eco de Cartagena. 14-02-1883.

44 La Vanguardia. 25-04-1883.

45 La Vanguardia. 26-04-1883.

46 La Vanguardia. 25-04-1883.

47 La Vanguardia. 26-04-1883.

48 La Vanguardia. 27-04-1883.

49 La Vanguardia. 28-04-1883.

50 La Opinión, periódico político. 16-05-1883.

51 El Eco de Cartagena. 10-12-1883.

52 Semanario de Palamós. 14-02-1884.

53 Semanario de Palamós. 28-02-1884

54 La Correspondencia de España, nº 9480. 06-03-1884.

55 Diario de Córdoba. 18-03-1884.

56 Diario de Córdoba. 08-04-1884.

57 La Correspondencia de España. 02-02-1885.

58 La Correspondencia de España. 03-02-1885.

59 La Palma, diario de avisos, mercantil, industrial, agrícola y literario. 28-10-1884.

60 La Correspondencia de España. 09-04-1885.

61 El Diario de Murcia. 01-01-1885.

62 El Diario de Murcia. 19-07-1884.

63 Crónica Meridional. 14-08-1884

64 La Correspondencia de España. 01-11-1884.

65 La Correspondencia de España. 02-11-1884.

66 El Guadalete, periódico político y literario. 16-01-1885.

67 El Guadalete, periódico político y literario. 05-02-1885.

68 Martín Sárraga, FO. *Análisis comparado de los integrantes de la Estudiantina Española Fígaro (1878-1892*). TVNAE MVNDI. 29-07-2015. En: www.tunaemundi.com.

69 La Correspondencia de España. 21-09-1885.

70 La Correspondencia de España. 25-09-1885.

71 Andreu Ricart, R. y Springinsfald Vergara, J. *Método de Bandurria. Origen, vigencia y modalidad de uso en Chile.* FONDART. Fondo de Desarrollo de la Cultura y de las Artes. Santiago de Chile. Chile, 1997.

72 Martín Sárraga, FO. y Ruppa, P. *La Estudiantina Española Fígaro en los EE.UU. Crónica de sus giras y estela según la prensa de la* época. TVNAE MVNDI. 2017.

73 Andreu Ricart, R. *Investigación personal sobre artículos*

publicados en El Ferrocarril durante abril de 1886. Correspondencia personal con el autor. 2015.

74 Ramírez Herrera, L. *Los tunos ayer, hoy y siempre.* Ayuntamiento de Cuautitlán. México. 1999.

75 Barbacci, R. *Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano.* Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú. nº 6. Lima, 1949.

76 de Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica del teatro en México.* Tomo 3. Imprenta La Europea, México. 1895.

77 Torres Rodríguez, E. *Las estudiantinas venezolanas. Origen, concepto, características.* Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Pag. 10. 2011.

78 El Guadalete, periódico político y literario. 19-02-1888.

79 El Diario de León. 17-05-1888.

80 Olavarría y Ferrari. E. *Reseña histórica del Teatro en México.* Segunda edición, tomo 4º. 1895.

81 La Correspondencia de España. 24-05-1889.

82 La Correspondencia de España. 09-08-1889.

83 El Diario de Murcia. 09-02-1890.

84 La Ilustración. 23-02-1890

85 Silva, J-P. Investigación personal compartida con el autor el 08-09-2012.

86 La Ilustración Española y Americana. 15-04-1890.

87 Diario de Córdoba. 13-02-1890.

88 La Provincia, revista salmantina. 01-10-1890.

89 El Diario de Murcia. 08-02-1891.

90 Puerto, JA. *Estudiantina Torre del Oro. Recopilación de documentos (1891-1895).* Colección de Rafael Asencio González compartida con el autor.

91 El Porvenir. 20-09-1892.

92 El Ave-María. 30-09-1892.

93 La Publicidad. 12-06-1892.

94 La Publicidad. 17-06-1892.

95 La Vanguardia. 19-06-1892.

96 Calvo, S., Férriz, L., Aguarón, A., Rodes, I. *José Tremps y Castellón, biografía.* Glogster EDU En: http://dclajota.edu.glogster.com/calle-maestro-tremps/ Visto el 02-03-14.

97 El Correo de Sevilla. 14-02-1893.

98 The Graphic. 18-03-1893. Pag. 1.

99 La Correspondencia de España. 21-04-1893.

100 Martín Sárraga, FO. *La Estudiantina Pignatelli, otra agrupación que viajó a América en el siglo XIX.* TVNAE MVNDI. 02-03-2014. En: www.tunaemundi.com.

101 La Paz de Murcia. 31-03-1892.

102 El Liberal de Tenerife. 07-06-1893.

103 El Liberal de Tenerife. 08-06-1893.

104 El Liberal de Tenerife. 09-06-1893.

105 La Correspondencia de Puerto Rico. 13-07-1893.

106 La Correspondencia de Puerto Rico. 14-07-1893.

107 La Correspondencia de Puerto Rico. 15-07-1893.

108 La Correspondencia de Puerto Rico. 16-07-1893.

109 La Correspondencia de Puerto Rico. 17-07-1893.

110 Periódico Oficial del Estado de Querétaro. 31-12-1893.

111 El Liberal de Tenerife. 18-05-1894.

112 Diario de Tenerife. 19-05-1894.

113 La Juventud Literaria. 01-07-1894.

114 Publicidad editada por la Tipografía L'independant. Comuna de Pia, Burdeos. 1895. Colección personal del autor.

115 El Diario de Murcia. 18-01-1895.

116 La Correspondencia de España. 03-03-1895.

117 Las Provincias de Levante. 06-02-1896.

118 El Liberal de Tenerife. 21-09-1896.

119 El Liberal de Tenerife. 24-11-1896.

120 El Imparcial. 22-02-1898.

121 Diario de Córdoba. 16-04-1898.

122 El Diario de Murcia. 14-02-1899.

123 Lumiere Films. *Exposicion Universal de Paris 1900 - Danse espagnole de La Feria Quadro Flamenco.* 1900.

124 Mora, K. *Danse espagnole de la Feria Quadro Flamenco. Who is Who in the Lumière Films of Spanish Song and Dance at the Paris Exposition, 1900.* Le Grimh. En: https://www.grimh.org. Visto en 2017.

125 Martín Sárraga, FO. *La Estudiantina Fígaro desapareció en 1892 y algunos de sus integrantes se incorporaron a la Estudiantina Pignatelli.* TVNAE MVNDI. 22-08-2017. En: www.tunaemundi.com.

Enca González
http://www.gildeavalle.com/

LA GUITARRERÍA GRANADINA: PATRIMONIO INMATERIAL DE ANDALUCÍA

200 AÑOS DE ANTONIO DE TORRES

Hablar de las Guitarras de Granada y de nuestros Guitarreros es hablar de Patrimonio cultural y etnográfico y de un importante bastión de nuestra historia.

Los constructores de guitarras de nuestra ciudad son hoy en día artesanos de gran reconocimiento internacional que aprendieron a su vez de viejos maestros guitarreros, captando no sólo el proceso de construcción de un objeto sino su alma, con una sensibilidad y un saber hacer únicos que da como resultado instrumentos artesanales de alta calidad, algo que sólo se puede conseguir a través de muchos años de aprendizaje y duro trabajo. Sus guitarras tienen duende y estilo propios transmitidos y adquiridos de generación en generación desde hace siglos, en unas condiciones climatológicas muy favorables para la madera y con grandes influencias de la cultura y el carácter propio de Granada. Nuestros guitarreros están unidos por unos vínculos infalibles como son los vínculos familiares o el aprendizaje a una edad temprana, el trabajo continuo y una cultura que se vive desde la cuna. Es la única forma en la que se puede verdaderamente aprender y transmitir esta profesión: la Guitarrería de Granada, declarada Patrimonio Inmaterial de Andalucía en 2014 por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH).

Existen testimonios documentados de esta profesión en Granada desde la Reconquista, si bien la línea hereditaria directa se remonta a los siglos XVIII-XIX, precisamente cuando comienza el interés por parte de algunos virtuosos guitarristas por elevar la Guitarra a la categoría de instrumento solista. Esto, junto al hecho de que los gremios profesionales desaparecen, dando más libertad a los guitarreros para innovar, deriva, por un lado, en la construcción de instrumentos para músicas populares o pre-flamencas: las Guitarras Flamencas y, por otro lado, instrumentos para músicas más cultas: las Guitarras Clásicas. Unas y otras conforman la Guitarra Española actual.

Las guitarras de aquellos clientes más humildes con las que se tocaba música popular andaluza y para las que se empleaban maderas más económicas y asequibles como el ciprés, así como maderas que se extraían de viejos muebles, que se tocaban en zambras, barberías, tabernas y cafés cantantes, irán conformando de una forma espontánea un sonido y arquitectura propias: la del flamenco y la Guitarra Flamenca actual, consolidada por virtuosos que van adquiriendo fama en este menester como el granadino Francisco Rodríguez "El Murciano" (1795-1848), informante del ruso Glinka que durante sus viajes visitó España, donde conoció y admiró la música popular española, o por eventos como el Festival de Cante Jondo de 1922 en el que participó toda la sociedad granadina e importantes artistas de renombre internacional: Falla, Lorca, Segovia…, así como en su 50 Aniversario.

Las guitarras para las que los guitarreros empleaban maderas importadas, maderas más nobles o maderas propias de instrumentos de cuerda frotada como el Palo Santo, el Cedro o el Arce y en las que se innovaba a petición de guitarristas virtuosos o

por iniciativa de los propios guitarreros para introducirse en este mundo musical más culto e internacional, conformaría un sonido y arquitectura también peculiar, el de la música clásica, neoclásica y moderna de la Guitarra Clásica actual. Cabe destacar el hallazgo por parte del virtuoso Carles Trepat a comienzos del siglo XXI en la Abadía del Sacromonte de piezas escritas por Miguel García "El Padre Basilio" (1790-) maestro del virtuoso y profesor Dionisio Aguado.

Remontándonos a los Violeros o Guitarreros granadinos del siglo XVIII encontramos a grandes constructores como son José Contreras "El Granadino", nombrado "Violero de la Reyna" y "Reparador de los Instrumentos de su Majestad", cuidando del cuarteto palatino Stradivari del Palacio Real de Madrid, y tratado como miembro del personal de Palacio. También Rafael Vallejo, que construyó una guitarra-salterio para Carlos IV que se encuentra en el Albert Museum de Londres.

Ya en el siglo XIX cabe destacar a Agustín Caro Riaño, premiado por la Real Sociedad Amigos del País de Granada[1] en 1815, que ya en 1803 construía guitarras con cuerdas simples en lugar de dobles. Los guitarreros del Valle, en concreto Nicolás premiado por la Sociedad Económica Amigos del País en 1857; al guitarrero José Pernas, premiado por la Sociedad Económica de Amigos del País con la Medalla de Oro en 1851.

Al taller de este último, acudió el que hoy en día es considerado el creador de la Guitarra Española actual por su capacidad para sintetizar innovaciones y tendencias de la guitarrería de la época: ANTONIO DE TORRES JURADO, natural de Almería, Reino de Granada en aquella época. Antonio de Torres fue una esponja que se empapó de lo mejor de la guitarrería española y que, gracias a su formación, como carpintero primero y como guitarrero después, y a sus conocimientos musicales, ya que aprendió del internacional y virtuoso guitarrista y profesor Dionisio Aguado, reflejó en sus instrumentos sus investigaciones e innovaciones y tuvo la capacidad de divulgarlos gracias a la desaparición de los encorsetados sistemas gremiales, a su gran talante, a sus contactos, a su gran movilidad geográfica derivada del trabajo al que se dedicó durante algún tiempo: la venta de acciones mineras, y al reconocimiento en 1858 al recibir la Medalla de Bronce en la Exposición de Sevilla. En este punto, es anecdótico mencionar las hipótesis sobre la vinculación de algunos guitarreros de la época y de Antonio de Torres en concreto con la masonería.

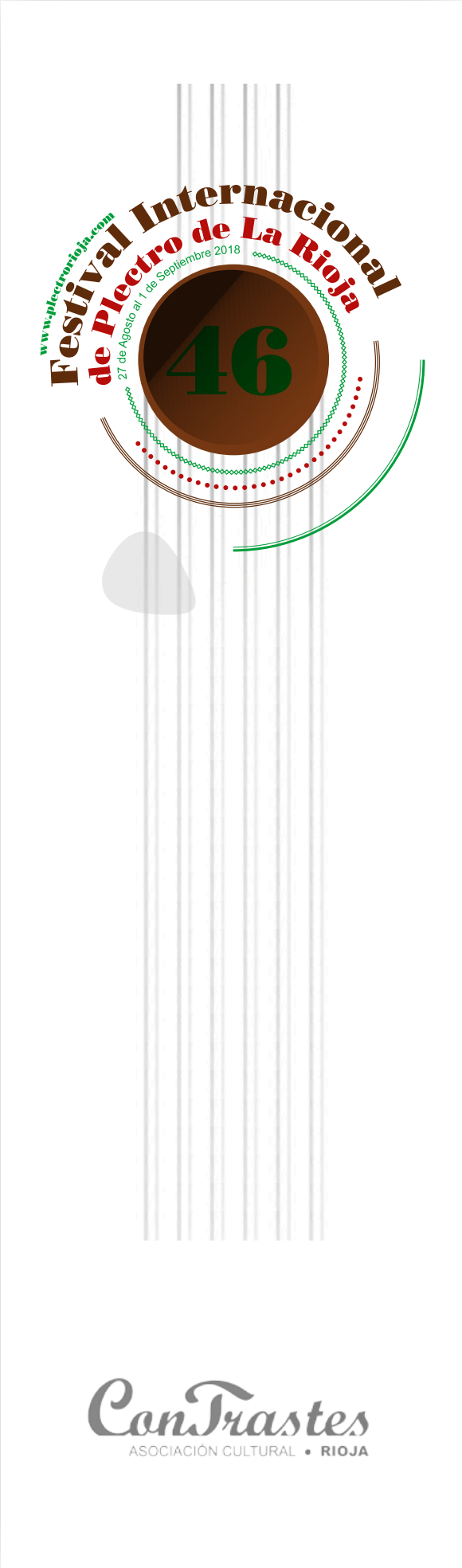
Centrándonos en Antonio de Torres, éste no sólo recibió influencias de la guitarrería granadina con José Pernas, su profesor según el Diccionario de Guitarristas de Domingo Prat (1834) y como reflejan algunos de los instrumentos de su primera etapa. Torres probablemente pasó por otros talleres durante su estancia en Granada e incluso puede que analizara y restaurara guitarras como es el caso de una guitarra de Francisco Ortega que pertenecía a Federico Cano y que restauró en 1885 según su etiqueta. Precisamente en junio de 2017 los guitarristas y guitarreros, incluida la Guitarrería Granadina conmemoraron el 200 aniversario del nacimiento de Antonio de Torres Jurado como una gran efeméride internacional.

Otros guitarreros destacados fueron Juan Ortega Castellón que construyó guitarras con cabeza en forma de pergamino y boca de media luna como las de Caro, del Valle, Pernas y Torres, y, del que aprendió Benito Ferrer, fundador de la Casa Ferrer. Benito Ferrer introdujo importantes innovaciones en sus instrumentos como las reglas exactas y definitivas para la repartición de trastes en la bandurria y el laúd y el cambio de las viejas cuerdas de tripa y de seda por las metálicas. Para poner en práctica todo esto, tendría que reforzar sensiblemente el interior del instrumento de forma que aguantara la tensión de las cuerdas de metal. Es anecdótico que la primera guitarra de Andrés Segovia fuera de Ferrer, una guitarra similar a la que se conserva en la Casa-Museo de Manuel de Falla de Granada, Segovia, que recibió sus primeras lecciones de guitarra en la Carrera de la Virgen de Granada, junto a la Basílica de la Virgen de las Angustias, de la mano del intelectual, artista y guitarrista aficionado Gabriel Ruiz de Almodóvar, miembro de la Cofradía del Avellano.

El continuador de Benito a principios del siglo XX fue Eduardo Ferrer, su sobrino, al que la fábrica Yamaha contrató durante tres años de 1966 a 1968, tres meses cada año para asesorar a la multinacional sobre la construcción de guitarras y que además estableció vínculos profesionales y comerciales con la guitarrería madrileña: Ramírez, Santos-Hernández, Marcelo Barberó y con Bouchet que a su vez aprendió de Julián Gómez Ramírez, formado con Ramírez I. Así pues muchos de nuestros guitarreros continuaron colaborando en la producción de las grandes guitarrerías madrileñas durante los años '60 y '70.

Los guitarreros del siglo XX de la ciudad de Granada que han quedado en nuestra memoria histórica son Eduardo Ferrer y Manuel de la Chica, que formaron a la mayoría de la siguiente saga de guitarreros, los que exportaron e internacionalizaron las Guitarras de Granada dándolas a conocer en todo el mundo en los años '50, '60 y '70, algunos de los cuales aún están activos y que fueron a su vez maestros de una nueva generación de guitarreros, la de los que comenzaron a trabajar en los talleres en los años '80. Muchos de los guitarreros veteranos actuales han continuado la línea profesional y de reconocimientos de sus

1 Sociedades cuya finalidad era difundir las nuevas ideas y conocimientos científicos y técnicos de la Ilustración. Nacieron en el reinado de Carlos III, quien las puso bajo la protección real para que fueran un instrumento del reformismo borbónico. En la actualidad algunas de ellas todavía permanecen activas y siguen teniendo como objetivo el fomento de la economía de los lugares donde se asientan y de toda España.



ancestros, como Antonio Marín Montero, Medalla de Plata de la Provincia de Granada 2014 y que ha dado nombre al 1er Concurso Internacional de Construcción de Guitarras celebrado en 2017; el veterano Francisco Manuel Díaz que aprendió tanto con Ferrer como con De la Chica poseedor de una importante colección de instrumentos y los hermanos José y Manuel López Bellido; Antonio Raya Pardo que divulgó la guitarrería granadina en Japón, así como Rafael Moreno que ha formado a jóvenes guitarreros; Paco Santiago Marín que ha impartido cursos y colaborado en festivales internacionales como el Concurso de Guitarra Andrés Segovia de La Herradura, José Marín Plazuelo, jurado del 1er Concurso Internacional de la Provincia de Granada 2014, cuyo ganador fue el joven granadino Sergio Valverde, Juan Miguel Carmona familiar de la saga flamenca de los Habichuela, o Daniel Gil de Avalle, Premio della Robbia a la labor artesana 2013 y Premio Nacional de Artesanía 2016 y que también posee una importante colección de instrumentos.

En este punto no podemos olvidar que la labor de nuestros grandes barnizadores granadinos especialistas en barniz a goma laca, como el histórico Agustín Carmona o en la actualidad Antonio Ariza o Javier Campos. También destacar, cómo esta saga familiar de guitarreros ha atraído a numerosos constructores de otras provincias y países que admiran nuestro estilo de construcción.

En cuanto a las características propias de las Guitarras de estos talleres, se ha dicho siempre que eran continuadores de la plantilla Torres, aunque ha habido evoluciones conforme a las relaciones interpersonales e inter-profesionales con guitarreros de otras ciudades, principalmente Madrid, y conforme a las tendencias y demandas de los guitarristas de cada época. Pero, la Guitarrería granadina abarcaba no sólo la construcción de Guitarras sino también de instrumentos de Pulso y Púa y de Castañuelas. El pulso y púa o plectro español, en Granada, tras una gran época de esplendor, vivió un declive en los años ’90, pero gracias a la perdurabilidad y sostenibilidad de nuestras tunas y rondallas sobre todo en los pueblos de la Provincia de Granada, comienza de nuevo a recuperarse y transmitirse académicamente preservando su carácter popular en la sociedad granadina.

El proceso de elaboración de las guitarras y otros instrumentos de pulso y púa y reproducciones históricas, se inicia con la elección de las maderas procedentes de distintas partes del mundo y para ello hay que tener la capacidad que dan muchos años de experiencia, ya que la madera seleccionada influirá en el sonido final del instrumento. La mayoría de nuestros guitarreros han vivido la experiencia de construir un instrumento comenzando desde el corte del árbol, pasando después al proceso de secado de las maderas, que es importantísimo y comprende entre 10 y 30 años. El secado natural da mayor calidad y resistencia estructural y se realiza para garantizar el máximo esplendor armónico en los instrumentos. Así pues, es en los talleres granadinos donde se encuentran

no sólo grandes y experimentados profesionales sino también la mejor materia prima: madera, colas naturales y barniz a muñequilla o goma-laca dotan al instrumento de una capacidad armónica singular y carácter propio.

Así pues, conforme a la ficha de catálogo de la Guitarrería Granadina y al sentido común podemos establecer los parámetros para definir lo que internacionalmente se conoce como: "Escuela Granadina de Guitarreros. *The Granada School of Guitar-Makers*":

- Guitarreros que han crecido en Granada, han vivido y experimentado la cultura y tradiciones de nuestra ciudad.
- Guitarreros que llevan ejerciendo esta profesión más de 15 años.
- Guitarreros que se han formado durante no menos de 2 años y a tiempo completo como aprendices en el taller de un maestro guitarrero de Granada interiorizando la sensibilidad y saber hacer propia de esta profesión.
- Guitarreros que han construido o construyen Plectro (Bandurrias y Laúdes principalmente).

En definitiva, la Guitarrería Granadina y la Escuela de Guitarreros de Granada es una profesión histórica y patrimonial con múltiples sinergias y un gran potencial para el desarrollo económico de Granada que es necesario preservar, proteger e impulsar.

Daniel Gil de Avalle
Enca González

Diego Martín Sánchez
Titulado superior en Instrumentos de Púa y Guitarra.
Licenciado en Historia y Ciencias de la Música.
Diplomado en Educación Musical

LA MÚSICA DE CÁMARA CON BANDURRIA (PARTE I)

DE BERMUDO A LA TONADILLA ESCÉNICA

RESUMEN

La historia de la música de cámara con bandurria es un tema en el que nunca se ha profundizado y su conocimiento puede ayudar a comprender mejor el instrumento y su repertorio. En este estudio hago un recorrido histórico por diversas fuentes: libros, tratados, datos de hemeroteca, grabados, pinturas y música de diferentes autores.

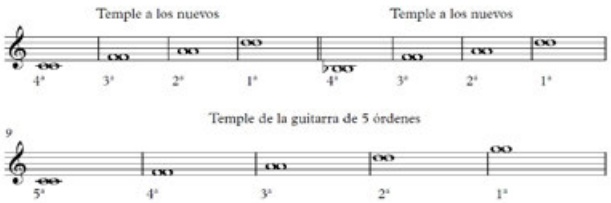
La música de cámara en España data de gran antigüedad y junto a Italia, Francia e Inglaterra fue uno de los países pioneros en dar origen a esta práctica.

Las miniaturas del códice j.b.2 de las Cantigas de Santa María (s XIII), el Retablo de "todos los Santos" de Pedro Serra (1375), el tríptico relicario del monasterio de Piedra (1390) son sólo algunos testimonios iconográficos en los que aparecen representadas diferentes agrupaciones instrumentales con mandurria.

La primera mención escrita que hace referencia a la música de cámara con bandurria se encuentra en la *Declaración de instrumentos musicales* de Fray Juan Bermudo[1]. Son varios los capítulos de los libros segundo y cuarto donde el autor alude a la bandurria en relación con otros instrumentos.

El Capítulo XXXII: "De la distancia que tiene la guitarra y la bandurria" explica las afinaciones que suelen tener estos instrumentos. Obsérvese que Bermudo habla de órdenes de cuerdas cuando se refiere a la guitarra, y de cuerdas cuando lo hace de la bandurria. Las afinaciones[2] que describe son las siguientes:

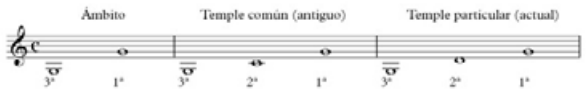
Guitarra



1 BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*. Ed. Juan de León. Osuna. 1555.

2 Bermudo hace referencia al intervalo existente entre las cuerdas. Como se verá más adelante, la cuerda más grave de vihuela, guitarra, bandurria y rabel puede ser cualquier sonido. Aunque la interválica existente entre las cuerdas siempre debe ser la misma.

Bandurria



diatessaron-diapent diapente-diatessaron

Bandurrilla[3] con trastes puestos en posición diatónica

Los capítulos XXXIII *"De formar las distancias en estos instrumentos" y XXXIV "De templar todos estos cuatro instrumentos"* relatan el procedimiento a seguir para afinar vihuela, guitarra, bandurria y rabel; por equísonos y por octavas respectivamente.

El capítulo XXXV *"De algunos otros avisos para principiantes"* viene a decir que en el arte de cifrar vihuela, se puede imaginar cualquier afinación. De hecho ha visto vihuelistas que afinan la sexta de su instrumento en sol, la y si becuadro (en la que es complicado de tañer todos los puntos, ya que se deben recolocar algunos trastes y sólo saben hacerlo los muy diestros). También insiste en que la 6ª de la vihuela, la 4ª de la guitarra y las 3ªs de bandurria y rabel, pueden ser cualquier sonido.

En el *LIBRO QUARTO: "De tañer Vihuela"*, hay un capítulo de especial interés en este estudio. Se trata del capítulo LXIX "*De unas bandurrias nuevas*". Copio el texto íntegro.

De unas bandurrias nuevas.

Si estas tres cuerdas que tiene este instrumento las quisieren poner una de otra un diatessaron a imitacion dela vihuela: seria buen temple por remedar a su origen, que es la vihuela. La distancia en este temple seria una septima en vazio. Templar se ha en tal caso desta manera. Hollada la cuerda inferior en el quinto traste: formara unisonus con la superior. La tercera es inferior de la segunda y la segunda de la prima. Hollada la cuerda superior en el septimo traste, forma octava con la inferior en vazio. Este temple seria la mitad de una vihuela. El tañedor, si quiere, puede hacer dos bandurrias, cada una con tres cuerdas en este temple: que fuessen una vihuela entera, poniendo cuerdas differentes. Si a la una bandurria le pusiesse tres cuerdas: las quales correspondiessen a la sexta, quinta, y cuarta de la vihuela: y en la segunda bandurria pusiesse otras tres cuerdas mas delgadas: las quales correspondiessen a la tercera, segunda, y prima de la vihuela: seria complida vihuela con tal condicion que desde la prima dela primera bandurria hasta la tercera de la segunda avia de aver una tercera mayor: como la tiene la vihuela desde la quarta hasta la tercera. Puestas las cuerdas proporcionadas en estas dos bandurrias, templar primero la que tuviese las cuerdas mas gruesas, segun que dixe por diatessarones, hollando la cuerda inferior en el quinto traste el qual orden tambien se guarde en la segunda bandurria: sino que, para ponerla en tono se ha de hollar el cuarto traste de la prima de la primera bandurria, y en aquel tono han de templar la tercera. Por estas dos bandurrias templadas en la manera ya dicha podran tañer una obra a quatro boces. Avian de cifrar para la una bandurria las dos voces: y para la otra las otros dos. Conviene los dos tañedores juntamente tañer con las dos bandurrias, guardando el compás para que suene bien la Musica: la qual se avia de hazer aposta, que el contrabajo y tenor fuessen recogidos, y el contra alto con el tiple. La Musica que estas dos bandurrias se ha de hazer, puede andar desde quince a diecinueve puntos: pero el contrabajo y el tenor tendran los diez y a necessidad onze. Todo lo que el contra alto y el tiple pueden abajar sera hasta los diez puntos, y aun a los nueve, si es novena mayor. Solo un punto que abajasse mas una de estas dos boces, no tiene donde se ponga en la segunda bandurria. Entendido tengo, que de qualquier manera que estuviese la Musica a quatro boces, se puede cifrar para estas bandurrias: pero de los musicos experimentados. Sabra el musico quando el tenor subiere mas de los puntos ya dichos, cifrarlo en la segunda bandurria, y quando el contra alto abajare, mudarlo a la primera. Assi que, algunos golpes tañera una bandurria tres voces, y la otra una: otros golpes al contrario. El hacer la Musica a posta: es para los aprendizes. Pueden poner en la bandurria cuatro cuerdas y mas, si lo suffriere la anchura del cuello, y lo mismo digo de los trastes. De indias han traido bandurria con cinco cuerdas: y en el andalucia se han visto con quince trastes. El modo de cifrar en este instrumento es pintarlo con las letras del canto: como fue dicho en las cifras de vihuela, lo qual basta para que cifren no solamente en bandurrias de tres cuerdas, y temples conmunes: sino para de quatro, o cinco cuerdas, y temples nuevos: y diversos. Esto que dije concertar dos bandurrias y cifrar para ellas: se entienda para cualquier instrumento. Puedes templar una vihuela, un discante y una guitarra, un discante, una guitarra y una bandurria y finalmente instrumentos de diversas maneras los pueden poner en tono que lo sufran las cuerdas, y cifrar para ellos, y tañer en tres instrumentos a seys voces y a ocho. El concertar de las vihuelas que algunos usan: va fuera del arte de Musica. E: salga lo que saliere. Empero si tres musicos

3 MUÑOZ, Ignacio: *Observationes diversarum artium.* Bibl. Nacional: Ms 7.III (1662-77).

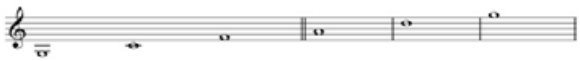
artistas se concertassen con tres vihuelas, o con tres instrumentos puestos en buen temple: tañerian atinadamente. Si templasen un discante un diatessaron arriba de la vihuela, que la sexta del discante viniese con la quinta de la vihuela, o de otras muchas maneras: y la guitarra en octava de la vihuela, que uniesse la quinta de la guitarra con el segundo traste de la cuarta de la vihuela: y conforme a este temple pintasen los dichos instrumentos, y cifrassen algunas obras del doctisimo Cristobal de Morales, o algunos motetes de muchos buenos que ay a seys y siete (segun lo hizo el excelente músico Anriquez) seria Musica de gozar. Los que fueren musicos de veras, o tuvieren principios en la Musica y buen entendimiento, y en el estudio no fueren remissos, en estas pocas palabras entenderan que differencia ay desta Musica de concierto, ala que tañen algunos solamente de oydo.

En este texto fray Juan describe cómo proceder y qué música tocar en las siguientes formaciones:

- Dúo de bandurrias.
- Trío de vihuela, discante y guitarra.
- Trío de discante, guitarra y bandurria.
- Tríos de cuerda formados por instrumentos afinados de manera que permitan las cuerdas y cifrar para ello. Pueden tañer a seis y ocho voces.
- Trío de vihuelas.
- Discante, vihuela y guitarra.

Esta es la afinación que da Bermudo para el dúo de bandurrias:

Temple de la bandurria grave *Temple de la bandurria aguda*



Propone también cambiar las cuerdas y poner aquellas que tengan el grosor necesario para soportar la nueva afinación. Con esta forma de proceder pretende alcanzar con las bandurrias la tesitura entre 15 y 19 puntos (dos octavas – dos octavas y media).

Bandurria 2ª + Bandurria 1ª = vihuela

Estas nuevas bandurrias pueden hacer música polifónica a 4 con la siguiente distribución:

Bandurria 2ª (bassus y tenor) y Bandurria 1ª (contralto y tiple)

E incluso, por necesidad y estudiando bien el repertorio, una voz puede sostener en algún pasaje tres voces y la otra una.

Podemos decir que con estas nuevas bandurrias se da pie al nacimiento de la familia instrumental, es decir bandurrias graves y agudas (con diferente encordado y afinación), que con el tiempo adquirirán tamaño diferente.

Esta práctica de interpretar música a dúo de bandurrias es una actividad que ya está constatada en el siglo XIII. Así en la miniatura de la cantiga 90[4] se puede observar un dúo de "mandurristas". El uno afinando y el otro tañendo con plectro un instrumento de tres cuerdas muy similar al descrito por Bermudo.

Dúo de mandurrias. Miniatura de la cantiga 90. Códice J.b.2 siglo XIII

Bermudo también recomienda que las bandurrias amplíen el número de cuerdas y trastes con todos los que se puedan atar al diapasón, es decir, hasta el nacimiento de la caja. Y pone los ejemplos de las bandurrias traídas de Indias -con 5 cuerdas[5]- y las bandurrias vistas en Andalucía -de hasta 15 trastes-.

Al final de este capítulo, Fray Juan invita a hacer "música de cámara" con otros instrumentos de cuerda. Así pueden interactuar bandurria, guitarra, vihuela, y discante[6] haciendo música a 6 e incluso a 8.

El repertorio aconsejando es la música de Cristóbal de Morales, y por su gran calidad, los motetes a 6 y a 7 -Tal cual hizo Anriquez[7]-.

4 Códice *J.b.2.* conservado en la Biblioteca de El Escorial.

5 Léase al respecto la cita del *Capítulo LXVIII. De la Bandurria común:... No es de esencia, que este instrumento tenga solas las tres cuerdas: pero hablemos delas que ahora tiene, y luego delas que puede tener.*

6 Discante: voz superior de una pieza polifónica, esta voz de soprano podía suplirse por un instrumento agudo.

7 Se refiere a Enrique de Valderrábano, autor del libro de vihuela titulado *Silva de Sirenas.* Valladolid. 1547.

Curiosamente, el incremento de cuerdas de la bandurria, también es una práctica documentada en la Edad Media.

Mandurria de 5 órdenes (= guiterna en el reino Aragón). Juan Oliver, 1330. Refectorio de la Catedral de Pamplona

Para describir la siguiente fuente de la que tengo constancia daré un salto en el tiempo, de casi cien años, para abordar los *Discursos del arte del Danzado*[8] (1642). Ésta es la fuente impresa más antigua de la que tenemos constancia relativa a la danza española. En este libro, Juan Esquivel Navarro hace una férrea defensa del papel del maestro de danza y la danza de escuela. Según nos informan al respecto los textos de Juan José Rey[9]: guitarrilla y bandurria son los instrumentos que acompañan los sones del danzado en las numerosas academias de danza.

Este libro nos informa de que el maestro de danza[10] suele encargarse del acompañamiento musical de las danzas, aunque en momentos especiales como retos y hayas se contrataban músicos[11].

El Repertorio de este dúo (bandurria y guitarra) dentro de este libro se menciona en:

Página *69:*

> *El Substenido se obra, levantando el cuerpo sobre las puntas de los pies, breve, o largo, como lo pide el compas. Es un movimiento grave, que se pratica en Torneo, Hacha, Pie de Givado, Alemana, y otras danças a este tono, de que se fabrican laços para mascaras y saraos.*

Página 88:

> El que danza el Alta continúa la escuela en esta manera: danza dos mudanzas de Pavana, Gallarda, dos mudanzas de Folías, dos de Rey, dos de Villano, Chacona y Canario. Y remátase la escuela con el Torneo o el Pie de gibado, que es todo lo que se danza en escuelas. Y aunque hay Rastro, Jácara, Zarabanda y Tárraga, estas cuatro piezas son una misma cosa, si bien el Rastro[12] tiene sus mudanzas diferentes y por diferente estilo.

A lo largo de diferentes páginas se describen otros pasos de danza tales como Alemana, Turdión, Cavallero (sic), la Dama, Bran de Inglaterra, El hacha, Españoleta y la Gallarda.

Gracias a Esquivel conocemos el nombre del primer virtuoso de bandurria. Se trata de Felipe de Casaverde. A quien se elogia en dos poemas incluidos en este libro.

1. Por Antonio Ortiz Melgarejo del Abito de San Juan, a Felipe de Casaverde (por la mucha velocidad de sus manos)[13].
2. Versos del Autor a la Bandurria de Felipe de

8 ESQUIVEL NAVARRO, Juan: *Discursos del arte del Danzado*. Sevilla. 1642.

9 REY MARCOS, Juan José y NAVARO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, Cítola y «Laudes españoles»*. Madrid. Alianza. 1993. Pág. 64.

10 Capítulo V: ...*Y si el que entra es algun Maestro, ha de aguardar a que el discipulo acabe de dançar, y luego leuantarse y ofrecerle su silla y instrumento, haziendo en ello mucha instancia: lo qual si yo fuera el Maestro forastero, no aceptàra; y lo que hiziera, fuera, sentarme al lado de el Maestro, y si huuiera otro instrumento, le tomàra y tocàra a la par con el otro Maestro. Y por esta razon, y por si salta vna puente, o cuerda, es mal hecho que el Maestro estè en su Escuela con vn solo instrumento. Esto de juntarse dos Maestros en Escuelas, sucede pocas vezes".*

11 Capítulo VII de los Retos y Hayas: ...*"El dinero la mitad para quien tocáre, y la mitad para quien ganáre".*

12 Que algunos llaman Mariona y en Sevilla Montoya.

13 *Admiracion del suelo, / y confusion del Arte, / es Felipe gentil, la menor parte / del acordado acento, / que dà tu mano al musico instrumento; / quando mas licenciosa, / libre, discurrirosa, / y en número copioso dilatadas / se ven las vozes siete, / con altas diferencias variadas. / Tan dulces que desea / el mas noble sentido / usurpar el oficio del oido: / y por Lince que sea / la aguda vista y pura, / la desmiente la mano, / al veloz movimiento soberano, / con que el concento redoblar procura, / que como el desseo quiere / en las_cinco sombras lineas hiere. / Sin que del son suave / se confunda la voz aguda, o grave; / antes al alma embia / si mas apresurada, / mas distinta armonia, / con que tiene el imperio en sus afectos, / que al arbitrio del toque poderoso / se ven altos efetos, / o alterar el reposo / del sossegado animo pretenda, / o a sossegarlo de alterado atienda. / Unica fuerça de tu industria rara, / en quien toda alabança será avara. / Viva inmortal tu celebre instrumento, / y si el que en dulce acento / templò el tormento, a el Reyno del tormento, / lisongera la Fama Voladora / dixo que està en el cielo, diga agora / que en el tuyo està el cielo.*

Casaverde[14].

Tras la lectura de estos poemas y la acertada opinión del Dr. Pedro Chamorro[15] al respecto, mi reinterpretación es que Felipe de Casaverde tocaba una bandurria sonora (*Sonora oi la voz de un instrumento*) de 5 órdenes (*en las cinco sombras lineas hiere)* y siete trastes (*siete vozes mueve).* Esquivel especifica que era una bandurria breve, de pequeño tamaño (para diferenciarla de las bandurrias grandes). Y tocaba con gran destreza y velocidad, usando sólo tres dedos de la mano izquierda (*con tres lenguas).* En estos poemas se encuentra la primera mención escrita a la bandurria sonora, es decir, la que tiene trastes de metal y cuerdas de alambre. Un instrumento que sería descrito posteriormente por Pablo Minguet[16]. Desde este momento hasta bien entrado el siglo XX, convivirán dos encordaduras en la bandurria - una con cuerdas de tripa y otra con cuerdas metálicas-.

P. Minguet, detalle de la lámina del tratado de Bandurria

Desafortunadamente a día de hoy no se conoce repertorio escrito para bandurria con la música de estas danzas. Pero sí tenemos acceso a la música contenida en las tablaturas de guitarra -compañera inseparable de la bandurria-. Dado que ambos instrumentos cumplían una función similar en la danza, podemos rastrear esta música en los libros de Gaspar Sanz (1674), Lucas Ruiz de Ribayaz (1677), Francisco Guerau (1694) y Santiago de Murcia (publicación de 1714, códice de 1722 y manuscrito de 1732).

- El libro de Gaspar Sanz[17] contiene danzas españolas: Pasacalles, Españoleta, Folías, Pavana, Rugero, Batalla, Jácaras, Paradetas y danzas extranjeras: Gran duque, Baile de Mantua, Saltaren, Zarabanda francesa, Tarantela, etc.

Su contenido está dividido en tres libros.

El primer libro alecciona en once reglas cómo tocar la guitarra, enseña la posición de los acordes en el diapasón y su escritura en la tablatura; muestra el acompañamiento en estilo rasgueado de: Gallardas, Villano, Danza de las hachas, Jácaras, Pasacalles, Españoleta, Folías, Pavana, Rugero, Paradetas, Gran duque de Florencia, Baile de Mantua, Saltaren, Zarabanda francesa y Tarantela, a lo que siguen unas cuantas tablaturas de guitarra. El libro termina con una sección titulada "Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano, o cualquier otro instrumento. Resumidas a doze reglas, y exemplos de contrapunto, y composición, los más essenciales para este efecto". Lo que es muy útil no sólo a guitarristas, también a organistas y arpistas, es decir, a los instrumentos polifónicos que más frecuentemente realizaban el continuo en España.

El Libro segundo se dedica exclusivamente al estilo punteado y el tercero al estilo mixto.

¿Sería descabellado interpretar a dúo de bandurria y guitarra (arpa u órgano) las danzas escritas por G. Sanz?

14 *Sonora oi la voz de un instrumento, / tan suspenso y atento, / que el alma presumía / que en la esfera celeste se tañía; / el engañarme dudo, / pues fue Felipe quien tocarle pudo. / La vista aplico a la ligera mano, / con que tocava ufano / una Bandurria breve. / que con tres lenguas siete vozes mueve, / con mas dulçura y gracia, / que la Lyra que puso el cerco en Tracia. // Gloriosamente tuve divertidos / a un tiempo dos sentidos, / sin penetrar qual fuera / quien mayor suspension al alma diera / el que oyò suavidades, / o el que en sus dedos vio velozidades. // Si el diestro Apolo huviera merecido / que llegasse a su oído / lo canoro y suave / deste instrumento, dulcemente grave, / tanta su invidia fuera, / que en Bandurria la Lyra convirtiera. // Tus verdes años (Casaverde ilustre) / jamas el tiempo frustre, / porque al mundo no falte / quien valor dè a la Musica, y la exalte, / y quien a los sentidos / elevados los tenga, y suspendidos.*

15 CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro. *El Barroco en la Bandurria y el Mandolino.* Revista Alzapúa nº 14, 2008. Págs 15-25.

16 MINGUET, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés para que cualquier aficionado la pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro: con una breve explicacion de como le autor lo aprendió, que esta al bolver de esta hoja.* Ed. Joaquín Ibarra. Madrid. 1754.

17 SANZ Gaspar: *Instruccion de musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y dances de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglès. Con un breve Tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy essencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de contrapunto, y comosicion.* Zaragoza. 1674.

- RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical: para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de órgano y breve explicación del Arte con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica y práctica.* Ed. Melchor Álvarez. Madrid. 1677.

Es un libro escrito para instrumento solista. Contiene tablaturas para Guitarra y Arpa. Entre las piezas de guitarra que recoge hay Gallardas, Marionas, Folías, Gaytas, Rugero, Paradetas, Matachin, Zarabanda, Españoletas, Pabanas (sic), Danza del hacha, Torneo, Tourdion, Galería de amor, Su bailete, Bacas (sic) y Pasacalles.

- El libro de Guerau[18] contiene 40 piezas para guitarra en estilo punteado: 30 Pasacalles, 2 Jácaras, Marizápalos, Españoleta, Pavanas, Gallardas, Folías, Marionas, Canario y Villano.
- Los libros de guitarra de Santiago de Murcia:

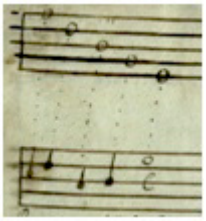
1. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714) entre otras muchas danzas contiene varias Zarabadas, Folías y Marizápalos que nos pueden servir de ejemplo.
2. *Códice Saldívar* nº4 (1732): Jácaras por la E, marionas por la B, Gallardas, Españoletas, Villanos, El caballero, Canarios, Fandango, las Bacas (sic), Jácaras francesas, Marizápalos, Gaitas, Pasacalles para comenzar las seguillas manchegas… muchas de ellas con el acompañamiento de guitarra escrito.
3. *Cifras selectas para guitarra* (1722). Contiene algunas piezas no incluidas en los libros anteriores tales como Jácaras o Gallardas (entre otras). Aunque lo más interesante de este manuscrito – relativo a la temática tratada- está al comienzo del mismo, en las **Instrucciones para afinar la guitarra en relación con otros instrumentos.** Donde dice:

Para templar la guitarra, digo ponerla con arpa, se igualan las (terceras)[19] toca(das) al aire con el quinto bordón del arpa.

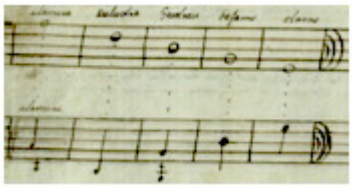
<u>Para templar la guitarra con bandurria</u> se igualan las terceras al aire con las segundas de la bandurria, pisadas éstas en segundo[20] traste; y estas mismas se igualan así con el quinto bordón del <u>arpa</u>.

Para poner la guitarra con violín se igualan las terceras de la guitarra pisadas en segundo traste con la segunda del violín.

<u>Para poner acordes guitarra, bandurria y violín</u> se igualan la prima de la guitarra con la prima del violín y con la segunda de la bandurria; o si no, mejor es igualar las terceras de la guitarra pisadas en 2 traste con la segunda del violín; y se templan las demás cuerdas de la guitarra; y después de bien templada, se hace el segundo punto natural y se tañe un poco, y si los 3 instrumentos no hacen una voz, el del violín puede ir igualando su segunda y el de la bandurria su prima, porque son más fáciles de templar.



Para templar la guitarra con el tiple, se igualan las terceras del tiple con las cuartas de la guitarra, de suerte que hagan una misma voz, y las demás se templan, ni más ni menos, como las de la guitarra.



Para templar el violín con la guitarra se iguala la quinta de la guitarra al aire, que es Alamire, con la segunda del violín en la misma consonancia, y las otras cuerdas del violín se templan al tenor de la segunda; y, templadas guitarra y violín, quedan las cuerdas de uno y otro consonantes como se sigue, vg.

Para templar la guitarra con el violín, se toca el bordón del violín suelto y se ponen las terceras de la guitarra en la misma consonancia que hace el bordón, vg:

Aunque estas cifras selectas son para guitarra, las observaciones anteriores invitan a que el arpa, la bandurria, el violín y el tiple practiquen también esta deliciosa música escrita para guitarra por Santiago de Murcia. Según leemos en estas indicaciones para afinar la guitarra en concordancia con otros instrumentos, las agrupaciones instrumentales que se describen son:

- Dúo de guitarra y arpa.
- Dúo de bandurria y guitarra (y quizás trío con arpa).
- Dúo de guitarra y violín.
- Trío de violín, bandurria y guitarra.
- Dúo de guitarra y tiple.

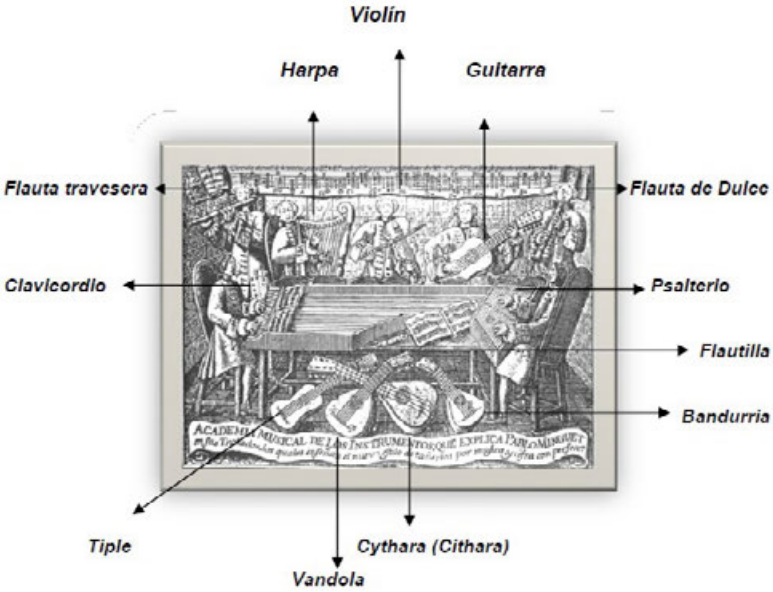
Avanzando en el tiempo constatamos la presencia de una bandurria en actitud silente dentro una

18 GUERAU, Francisco: *Poema Harmónico.* Madrid. 1694.

19 Omisión.

20 Errata: debería decir en el tercer traste.

formación camerística de mayor tamaño. Se encuentra en la famosa lámina que ilustra el tratado de Pablo Miguet. ***Reglas, y advertencias...* Madrid. 1754**[21].



Ésta lámina primera ilustra todos los instrumentos del tratado salvo el órgano

Este pequeño libro de Pablo Miguet incluye ocho reglas y advertencias generales para tocar la Bandurria[22]. En él se habla de bandurrias grandes -según el autor las más utilizadas- y bandurrias pequeñas, con lo que Minguet pone de manifiesto, al igual que hiciera Bermudo, la existencia de una familia instrumental en torno a la bandurria.

Encontramos en este libro nuevas menciones al trío de violín, bandurria y guitarra -en estilo rasgueado- y su repertorio[23].

Estando ya templados los tres instrumentos, si se quieren tañer algunas tocatas, o sonatas, como son Minuetes, Danzas, Contradanzas, y otras cosas, se han de tener en cuenta por què punto se remata la segunda parte de lo que se toca; pero si la dicha segunda parte no se toca sino una vez, se mira en la primera por el punto que acaba, y por este se ha acompañar con la Guitarra. (...)

¿Dónde está la música a la que Minguet hace referencia?

Se sabe que Pablo Minguet publicó cinco libros de danza:

- *Arte de danzar a la francesa.* Lisboa. 1760.
- *Breve tratado de los pasos de danzar a la española.* Madrid. 1764.
- *Quadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas.* Madrid. 1757.
- *Breve explicación de diferentes danzas y contradanzas.* 1760.
- *El noble arte de danzar a la francesa y española.* Madrid. 1755.

Este último libro contiene música escrita de cada una de las danzas que trata. Aunque por motivos de espacio, sólo apunta la melodía que comparte espacio con las explicaciones y coreografía de cada danza.

La última página del *Quadernillo curioso* contiene una lámina con cinco contradanzas dedicadas a las vocales escritas con bajo.

MINGUET, Pablo: El noble arte de danzar a la francesa y española. Madrid. 1755

LAS SONATAS DE DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

Las 555[24] sonatas catalogadas por Ralph Kirkpatrik[25] carecen de fecha y orden de composición. La primera publicación de obras que hizo Scarlatti data del año 1738, cuando envió a imprimir en Londres sus *Essercizi per gravicembalo* (una colección de 29 sonatas y una fuga). Según esto, y aunque hubiese escrito sus sonatas mucho antes de empezar a publicarlas, parece ser que la gran mayoría de las sonatas de Scarlatti fueron escritas durante su estancia en España (de 1728 a 1757).

Todos los listados de las sonatas de Scarlatti han catalogado estas piezas como "obras para teclado", pero es sabido que entre ellas se incluyen piezas para instrumentos solistas con bajo continuo[26]. Según el listado de sonatas de Scarlatti del Grove Music[27], las sonatas K. 81, 88, 89, 90 y 91 están escritas para instrumento solista y bajo continuo (en cuatro movimientos y sin especificar

21 MINGUET, Pablo: Op. Cit . Pág 6 de la edición facsímil (Minkoff, Géneve, 1981).

22 Op. Cit.: pp 91 a 100 de la ed. Facsímil.

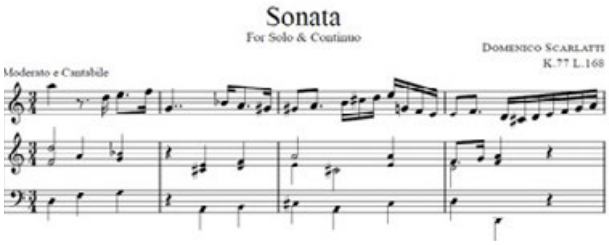
23 Regla Undécima. Del modo de acompañar con la Guitarra al Violín y la Bandurria. pp 36-37 ed. Facsímil.

24 Número aproximado pues éste número no deja de aumentar, especialmente con aportaciones de archivos españoles gracias a investigadores como Antonio Baciero o Rosario Álvarez.

25 KIRKPATRIK, Ralph: *Domenico Scarlatti.* T. Y. Crowell Company. 1968.

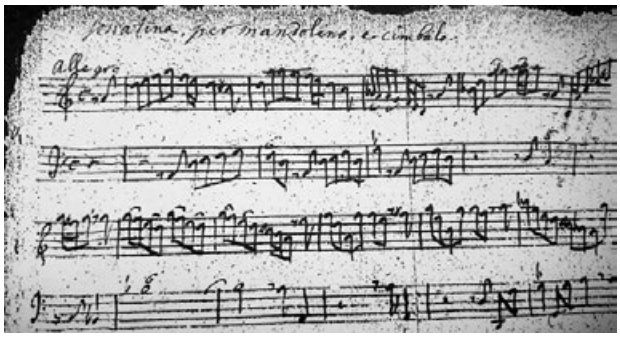
26 Tesis Doctoral de YAÑEZ NAVARRO, Celestino: *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de música de las catedrales de Zaragoza.* Universidad de Barcelona. 2015. Pág. 36.

27 http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_G_minor,_K.88_(Scarlatti,_Domenico). (Última consulta 6 de enero de 2018).



instrumento). A estas cinco obras se pueden añadir otras 3 sonatas, la K. 73, 77, 78 escritas para sólo y continuo -quizás también para órgano-.

Tradicionalmente los instrumentos que han interpretado estas sonatas para instrumento solista con B.C. han sido el clave, el violín y la flauta; pero, existe un manuscrito de la Biblioteca del Arsenal en París[28] con el que se abren las puertas a la interpretación de estas sonatas con mandolino. Este manuscrito contiene un primer movimiento de la sonata K.89 titulada "Sonata per mandolino e cimbalo".



Pero… ¿A cuál de todos los mandolinos se refiere la sonata K.89 de Scarlatti?

Según Marga Wilden Hüsgen[29] estas sonatas están escritas para mandolino de 6 órdenes dobles afinado por cuartas (GG BB EE aa dd gg), afinación que se adapta mejor a la complejidad de algunos pasajes.

Si la intención de Scarlatti fue la de recrear en el clave la música del pueblo español ¿sería incoherente que los instrumentos del pueblo español interpretasen esta música?

Si uno de esos instrumentos del pueblo español tiene tamaño y forma similar, se afinaba y tañe de igual manera ¿sería posible que a pesar de tener otro nombre, Scarlatti se refieriese a él como "mandolino"?

Y concretando ¿son estas obras aptas para ser interpretadas con la bandurria?

28 Ms. 6785 de la Biblioteca de Arsenal en París (folios 198v y 199).

29 En el prólogo de su edición de las sonatas K.88 y K.89.

Tabla que hace referencia a las fuentes que contienen estas sonatas[30] [31] (Ver página siguiente)

RECOPILACIÓN DE DATOS DE HEMEROTECA Y ALGUNAS PINTURAS

- Francisco de Goya y Lucientes: *El baile de San Antonio de la Florida (1776-1777).*

Representación de una escena popular de majos y majas bailando unas Seguidillas, baile popular de la región de Castilla la Nueva y de Madrid, menos movido que el famoso Fandango[32]

- Gazeta de Madrid. Martes 8 de mayo de 1781. Cuarteto de sonora, guitarra, violín y bandurria (en cifra).

  En la Calle de las Carretas Librería de los herederos de Corominas se venden minues, contradanzas y un bayle Inglés nuevo puesto por cifra para la sonora, guitarra, violin y bandurria con su explicación; y asimismo seguidillas, contradanzas y ninuetes nuevos para salterio por un profesor de esta Corte.
  Minuetes, pasapié nuevo y diferencias del canario, con otras varias piezas para guitarra: compuestas por D. Antonio Ballesteros. Se hallarán en la Librería de Gerónimo Solano, calle de la Paz.

30 Tesis Doctoral de YAÑEZ NAVARRO, Celestino: *Op. Cit.*

31 AVISON Charles: T*welve Concerto's in seven Parts for violins, one alto viola, a violoncello, & a Thorough Bass, done from two Books of Lessons for the Harpsicord. Composed by Sigr. Domenico Scarlatti with additional Slow movements from Manuscrip Solo pieces, by the same autor.* Ed. Joseph Barber. Newcastle 1744.

32 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baile-a-orillas-del-manzanares/9a7fd0ca-37d4-40d5-8b1c-8d86394dd729 (última consulta: 6 de enero de 2018).

	Ms 9770, Venecia 1742	Arreglos de Charles Avison[31] Newcastle 1744	Ms. 6785 de la Biblioteca del Arsenal en París (folios 198v y 199)	Ms. Mm58. Biblioteca general de la Universidad de Coimbra
K.73, L217, P80	✓	✗	✗	✗
K.77, L168, P10	✓	✗	✗	✗
K.78, L25, P76	✓	✗	✗	✓ Sólo la Giga
K.81, L271, P13	✓	✓ Arregla e incluye K81a y K81d en el concierto VIII K81b en concierto IX	✗	✗
K.88, L36, P8	✓	✓ Arregla e incluye K88a y K88d en el concierto VII	✗	✗
K.89, L211, P12	✓	✓ Fragmenta y arregla la obra. K89b en concierto III K89c en Concierto VI	✓ K.89ª Con la inscripción "Sonata per mandolino e cimbalo"	✗
K 90, L106, P9	✓	✗	✗	✗
K 91, L176, P11	✓	✓ Fragmenta la obra, arregla sus movimientos y los incluye en los conciertos I y II	✗	✗

Tabla que hace referencia a las fuentes que contienen las mencionadas Sonatas de D. Scarlatti

- Anuncio en la Gazeta de Barcelona. 1782. Martes, 26-11-1782, nº. 95, p. 976.

  Seis divertimentos ó juguetes, y 6. minues con sus trios ó menores correspondientes para salterio y baxo. Varias piezas de gusto por cifra para la sonora, vandurria (sic), guitarra y violin. Se hallarán en Madrid en la Librería de Corominas calle de las Carretas.

- Pintura de José Camarón Bonanat: *Una romería (El bolero).* Hacia 1785.

- *Diario de Madrid*: El día 30 de junio de 1793.

  Un Pastor vecino de esta Villa (Hinojosa-Extremadura) fue picado por una Tarántula, y conducido a su casa, y acostándole en la cama se le observó mortal y aletargado." Estos son los antecedentes; estúdiese ahora la terapéutica. "De orden del Médico se mandó tocasen la guitarra, violín y bandurria, con la tocata del canario, y se observó al instante, con admiración de todos, que el enfermo hacía varios movimientos con los pies al compás de la música; de allí a poco sacó los brazos, siguiendo el tono; y por último se levantó del lecho, aunque por su debilidad no podía tenerse en pie, y se puso a baylar perfectamente al son de la tocata, como el mejor baylador; siendo de advertir, que ni de mozo ni de viejo jamás había baylado. Luego se mudó de bayle y también siguió él. Repitió varios días, y con esta única medicina de la música y bayle se ha puesto enteramente bueno."

- Pintura de Sebastiano Lazzari. Siglo XVIII.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, lo español vuelve a ponerse de moda. El Minué llega así a su fin y la aristocracia acepta con gusto las danzas plebeyas.

Se impone El "majismo", la imitación de las costumbres, indumentaria y lenguaje castizo. A la hora de bailar se imponen el Fandango, el Bolero y la Seguidilla, acompañados de guitarra, bandurria y castañuelas[33]. Las tonadillas escénicas de Pablo del Moral y Blas de Laserna, entre otros, y las zarzuelas y sainetes de Ramón de la Cruz, reflejaban esta moda costumbrista a la vez que contribuían a difundirla.

La tonadilla escénica recupera los bailes tradicionales españoles incorporando otros nuevos populares acompañados por guitarras, bandurrias y castañuelas.

Así encontramos, por ejemplo, el Fandango del Candil (Sainete de D. Ramón de la Cruz 1768). El sainete comienza con "la Mariana" animando a "la Bastos" a entrar en el fandango de su prima que es de los mejores de Lavapiés diciendo:

Es que los bailes de fama
Los de mi prima:
Lo menos tiene guitarra,
violín y bandurria, y toda
llena de asientos las sala;
y no es como en otras partes,
que convidan con fanfarria
a los fandangos, y luego
son cuatro descamisadas
y dos pares de piejosos
que nenguno tiene gracia
para tocar un estrumento

Concluyo esta primera parte con una reflexión.

He intentado rastrear el repertorio camerístico de la bandurria. A mi juicio sería muy enriquecedor seguir las indicaciones de Bermudo e interpretar polifonía a 6 e incluso a 8 voces. Igualmente no considero descabellado tocar las obras de Gaspar Sanz (y cualquiera de los citados) en dúo de bandurria – guitarra (o contínuo). Una bandurria para el estilo punteado junto a una guitarra en rasgueado -como enseña el libro segundo de Gaspar Sanz- puede ser muy hermoso.

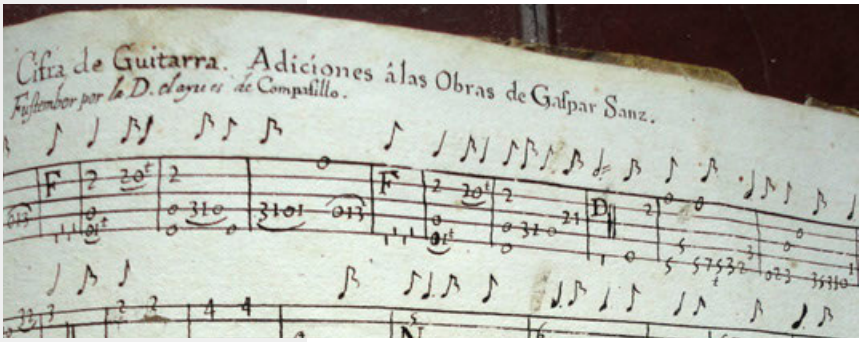
En cuanto a si la intención de Domenico Scarlatti fue la de que sus sonatas a solo se tocasen con mandolino, bandurria, violín… ¡Nadie sabe! La cuestión es, creo yo, hacer la música con buen juicio, consultar a los especialistas en interpretación histórica y ofrecer las mejores versiones posibles de la música aquí propuesta.

33 GONSALVEZ LARA, Carlos José: La Danza Cortesana en la Biblioteca Nacional. Ed. BN. Madrid 1987.

María del Carmen Ramírez Vilches
Profesora Superior de Guitarra
Instrumentista de Guitarra y Cantautora

La publicación de estas tablaturas está en proceso. Si hay algún interesado en ellas puede escribir a maykabell@hotmail.com

LAS "ADICIONES A LAS OBRAS DE GASPAR SANZ" REALIZADAS POR JOSÉ OCHOA DE ARÍN



RESUMEN

El presente artículo pretende dar a conocer repertorio inédito de guitarra barroca hallado en la Abadía del Monasterio de Valvanera, Anguiano (La Rioja) fechado en 1730 y firmadas por José Ochoa de Arín, además de difundir el estudio de investigación realizado sobre dichas piezas. Se parte de la hipótesis de la influencia de Sanz en Ochoa, por encontrarse las tablaturas manuscritas dentro de su método "Instrucción de música"[1]. Uno de los objetivos es analizar sus técnicas de composición. La metodología se centra en la búsqueda bibliográfica, análisis comparativo y copia de la tablatura con sistemas de edición modernos, entre otros. Como resultado del estudio se demuestra la influencia de Sanz en algunos aspectos y las aportaciones de Ochoa.

1 SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española.* Zaragoza. Herederos de Diego Dormer. 1697. (El libro se encuentra en la Abadía Benedictina de Valvanera (La Rioja) con signatura FA-7215. En la Biblioteca Nacional está catalogado y comenta: "Los fondos que constituyen la biblioteca son propios de la Abadía que, con la exclaustración, se dispersaron y con la restauración se volvieron a reunir. Ha sido enriquecida con donaciones posteriores como la de Garrán (Fuente: CA, 15-2-2002)").
Fotografía portada: detalle de la tercera hoja añadida realizada por Ochoa en el Método de Sanz.

1.- INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El hallazgo de nuevo repertorio para guitarra barroca junto al autor del mismo es un tema de interés para investigadores, intérpretes, profesionales y en general para la comunidad. Este hecho tiene la necesidad de ser investigado, analizado y divulgado tanto para el disfrute del oyente como para el enriquecimiento histórico. El poder reconocer o reconstruir las pautas musicales y culturales de una determinada época le dan a este material un valor histórico añadido.

El estudio de estas tablaturas manuscritas aporta también mucha información acerca del papel que desempeñaban los manuales de guitarra barroca dirigidos a músicos aficionados y autodidactas, así como, el tipo de música que se escribía en esta época del barroco tardío. La reconstrucción de una melodía popular ("Fustember"[2]), la técnica guitarrística (estilo rasgueado y punteado), junto a la autonomía que adquieren algunas formas compositivas en la Península Ibérica (Pasacalles), hacen que estas fuentes tengan una identidad propia. El tratamiento de la Tocata para guitarra barroca tiene también una forma muy particular, a modo de preludio o fantasía, que las diferencia de su empleo en otros países.

2.- OBJETO DE ESTUDIO Y OBJETIVOS

El objeto de este trabajo es presentar nuevo repertorio de guitarra barroca, así como a su autor José Ochoa de Arín, a través de las tablaturas manuscritas halladas en una copia del importantísimo libro de Gaspar Sanz "Instrucción de música sobre la Guitarra Española"[3] que se encuentra en el Monasterio de Valvanera de Anguiano (La Rioja).

Los objetivos del presente trabajo de investigación son:

- Presentar nuevo repertorio para guitarra barroca.

- Descubrir y profundizar en la biografía del autor José Ochoa de Arín.

- Realizar copias en tablatura con sistemas de edición modernos (Sibelius).

- Comparar autores españoles de la época barroca.

- Valorar la importancia de Ochoa en su entorno contemporáneo.

- Entender mejor la tablatura a partir de su transcripción a notación moderna.

- Profundizar en los elementos que contiene una tablatura.

- Dar a conocer el resultado sonoro de la música contenida en las tablaturas siguiendo las técnicas del tratado de Sanz.

3.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Respecto a otras investigaciones no existen materiales específicos, sino solo estudios colindantes, ya que se trata de un material inédito.

En las tablaturas de Ochoa, la forma musical que escribe gira sobre las Tocatas, Pasacalles y una versión de la Fustember.

En cuanto a las Tocatas se han realizado numerosos estudios sobre compositores de la época barroca para teclado, pero para guitarra barroca poco o nada hay al respecto.

En relación a los Pasacalles cabe destacar la tesis doctoral de Andrés Sánchez[4] "El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640-ca. 1710)", el cual realiza un extenso estudio y análisis comparativo de los Pasacalles de Sanz con autores españoles de la época: Francisco Guerau y Santiago Murcia.

Otro autor a tener en cuenta en relación al tema que nos ocupa es el musicólogo, guitarrista barroco y profesor de universidad Thomas Schmitt del que cabe tomar nota de varios estudios que ha realizado. En su artículo "El Pasacalles Español y la idea de la obra"[5], otorga al músico de pasacalles una importancia en cuanto al cambio de su papel social y la obra enfática, adelantándose a la independencia del artista del siglo XIX. En este otro artículo, "El problema del estilo español en la música instrumental española"[6], Schmitt llega a la conclusión, tras comparar algunos elementos de la música barroca de España con la de los italianos, franceses y alemanes, de que no hay un estilo español definido puesto que "ningún autor español une o concentra en sus composiciones exclusivamente todos los elementos que pudieran favorecer un estilo español"[7] (si hay una estructura armónica "a lo español" o la ornamentación "italiana").

Siguiendo con las investigaciones realizadas sobre el método de Sanz y sus pasacalles, cabe destacar el artículo "Estudio analítico y comparativo de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz" de Juan

2 Melodía popular de la época. Según Carlos F. Campo, fue una danza de origen inglés, que pasó a Francia y más tarde a España llegando finalmente a Bolivia. El término aparece de distintas maneras en diferentes fuentes, por ejemplo: "Furstemberg" en las cortes de Luís XIV en Francia, "Fustamberg" en el *Libro de diferentes cifras de guitarra y Resumen de Acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia o "Fantumberga" en el *Códice Saldívar IV* de Santiago de Murcia también. Para más información véase "La Francesa, una danza cortesana en la Chiquitania del siglo XVIII" de Carlos F. Campo. Págs. 60 y 64.

3 SANZ.

4 SÁNCHEZ SERRANO, Andrés: *El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640-ca. 1710).* Vol. I. Universidad de Valencia. *Sociedad Latina de Comunicación Social.* 2013. Pág. 515.

5 SCHMITT, Thomas: "El Pasacalles español y la idea de la obra", en *Revista de Musicología*: *Actas del IV Congreso* de la *Sociedad Española de Musicología*, Vol. XX, nº 1. (1997). Págs. 315 - 322.

6 SCHMITT, Thomas: "El problema del "estilo español" en la música instrumental española" en Rainer Klenertz (ed.) *Teatro y Música en España (siglo XVIII): actas del simposio internacional, Salamanca, 1994*, KASSEL: Reichenberger. (1996). Págs. 207 - 217.

7 *Ibídem.* Pág. 216.

José Rey[8], en el que resume la función del libro, describiendo todos sus apartados y señalando las fuentes que tienen relación con él. Establece los pasacalles con la función de servir de preludio o de introducción a una canción o sonada.

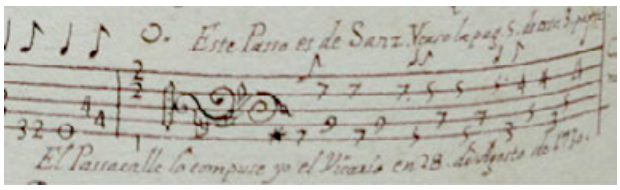
En la tercera página de las tablaturas del presente estudio, José Ochoa nos presenta una pieza con el nombre de "Fustember". Encontramos un informe de investigación sobre esta pieza popular de Carlos Fabián Campos[9] donde, entre otras cosas, aclara la procedencia de dicha melodía (*probablemente era una danza cortesana de origen inglés, que pasó a Francia y de aquí a España, llegando finalmente a Bolivia donde se ha encontrado el manuscrito investigado*) y compara versiones encontradas para varios instrumentos como son la tiorba, tecla y guitarra.

4.- METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

La metodología empleada se basa en la búsqueda bibliográfica, la descripción de las fuentes y el análisis comparativo de las piezas. También hemos copiado la tablatura con sistemas de edición modernos y hemos reproducido las obras con una guitarra barroca y grabado con equipo de grabación digital. Hemos realizado una transcripción a pentagrama convencional para el análisis de las piezas. Se han comparado hermenéuticamente dichos materiales en su época original, teniendo en cuenta siempre la posible interpretación del citado repertorio. También se han analizado los elementos formales de la caligrafía original del autor para la constatación de la pertenencia de la obra con el que fue rector de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Ordicia (Guipúzcoa). Para finalizar hemos sacado conclusiones sobre nuestro estudio.

5.- JOSÉ OCHOA DE ARÍN

José Ochoa de Arín y Eceiza, natural de Ordicia (antiguamente llamada Villafranca de Ordizia, en euskera oficialmente Ordizia), Guipúzcoa (1672-1743), provenía de una familia noble, hijo de Lorenzo y María Josefa[10]. Su padre Lorenzo Ochoa de Arín, fue secretario de S. M. Carlos II[11].

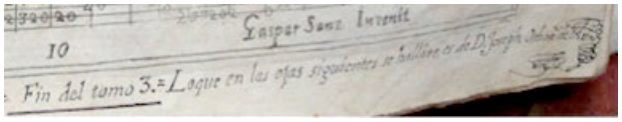


Ejemplo 1. Detalle (hoja 2) de su autoría y de su profesión: "vicario"

La Parroquia que regenta se trata de la Iglesia de Santa María de la Asunción en Ordicia, que como él mismo certifica, está a su cargo desde el 29 de mayo de 1697 hasta su muerte en 1743[12]. Para constatar que se trata de la misma persona, la que firma nuestras piezas con la del rector de la Parroquia de Ordicia hemos comparado la firma del documento P.T. 2951[13] registrado en el "Fondo Distrito Notarial de Tolosa del Archivo General de Gipuzkoa." Parece ser que el vicario ordiciarra escribió un catecismo en lengua vasca, "Doctrina Christianaren explicacioa"[14] (1713). En la tesis doctoral, de Mª Dolores Fernández, "Tipología de los impresos guipuzcoanos"[15] (2013) expone que fue el primer texto impreso en lengua vasca, en San Sebastián (Guipúzcoa), por el editor Pedro de Huarte en 1713.

Queda en la incógnita si Ochoa incluía en su Parroquia estos sones populares.

Lo que está claro, desde mi punto de vista, es que Ochoa admira desmesuradamente la figura de Sanz y cumple el objetivo de su método: aprender a tocar y acompañar con la guitarra de forma autodidacta, además de componer. Él mismo escribe como preámbulo del método de Sanz. (Ver ejemplo 3).



Ejemplo 2. Manuscrito al final del Método de Sanz[16]

8 REY, Juan José: "Estudio analítico y comparativo de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz" en *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza. 1977.

9 CAMPOS, Carlos Fabián Campos: "La Francesa, una danza cortesana en la Chiquitania del siglo XVIII" en *Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La Investigación Musical a partir de Carlos Vega"*, (Buenos Aires 2, 3 y 4 de noviembre 2011). <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/francesa-danza-cortesana-chiquitania.pdf> [Fecha de consulta: 26 de agosto de 2015].

10 http://nobiliariovillafrancadeoria.blogspot.com.es/2009/04/genealogia-del-apellido-o.html (consultado por última vez el 15 de Julio de 2015).

11 ARANBURU UGARTEMENDIA, Pello Joxe: *Jose Otxoa Arin (1672-1743).* Goierriko Euskal Eskola. Lazkao (Guipúzcoa). 1999. Pág. 26.

12 *Ibidem*, Pág. 28.

13 AGG-GAO: P.T. 2951. Fol. 488. (Fondo Distrito Notarial de Tolosa del Archivo General de Gipuzkoa). (ver documento en anexo).

14 OCHOA DE ARIN, José: *Doctrina Christianaren explicacioa.* Guipúzcoa. Pedro de Huarte. 1713.

15 FERNÁNDEZ DE CASADEVANTE ROMANÍ, Mª Dolores: *Tipología de los impresos guipuzcoanos.* Tesis doctoral. UNED. 2013.

16 Véase hoja completa en el anexo. Literalmente Ochoa escribe: "Lo que en las ojas [sic] siguientes se halláre es de D. Joseph Ochoa de Arin."

Este Libro contiene todas las obras, que en tres Tomos escribió, y dió á la prensa el Licenciado Gaspar Sanz sobre la Guitarra Española; y con sus instrucciones no se necesita de Maestro alguno para tañerla con primor, y acompañar con perfecion sobre la partes.
Es de D. Joseph Ochoa de Pain

Ejemplo 3. Manuscrito a comienzo del libro de Sanz, firmado por Ochoa

6.- ANÁLISIS COMPARATIVO

6.1.- Análisis comparativo de los pasacalles de Gaspar Sanz y José Ochoa

Ochoa recoge influencias muy claras de las composiciones de Sanz, en lo relativo a la métrica, la forma, la armonía, la textura, la escritura (tablatura, ornamentos…) y las técnicas como voy a detallar a continuación.

Métrica

1.- El compás utilizado en ambos autores es el de compasillo.

Todos los pasacalles de Ochoa (tanto los rasgueados como los punteados), están escritos en compasillo o compás binario, mientras que Sanz escribe doce pasacalles en proporción o compás ternario (nueve del libro primero, uno del segundo, dos del tercero) y otros doce en compasillo (dos del segundo libro y diez del tercero).

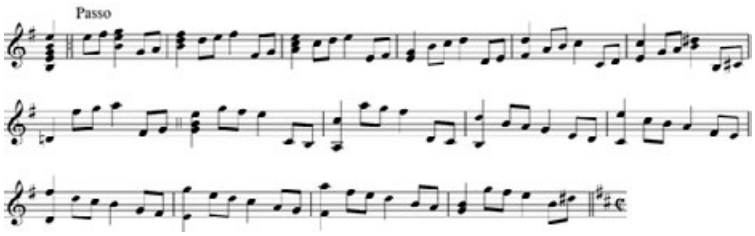
2.- Todas las frases comienzan con anacrusa. Los pasacalles de compasillo de Ochoa y Sanz, comienzan con dos negras (Sanz tiene tres pasacalles en los que comienza por cuatro corcheas), mientras que en las diferencias ambos autores utilizan en unas ocasiones cuatro corcheas[17] y en otras seis.

Forma

1.-Todos los pasacalles de ambos autores consisten en una sucesión de frases de cuatro compases que se repiten. A partir de la segunda frase, tanto Sanz como Ochoa las nombran como "diferencias".

2.- El número de diferencias de los pasacalles punteados varía en Sanz en su libro tercero (12 pasacalles), desde 10 hasta 42 variaciones. A esto hay que añadir los "passos" o "passeos", que presentan los de los folios 51r, 53r (Pasacalles por la +), 56r, 57r y 58r, que aumentan aún más su extensión. Por otro lado, el pasacalles punteado de Ochoa contiene 16 diferencias y un "passo" (que es el mismo de Sanz[18]). Véase el siguiente ejemplo (ejemplo 4):

El "Passo" que expongo a continuación es el que Ochoa copia literalmente de Sanz:



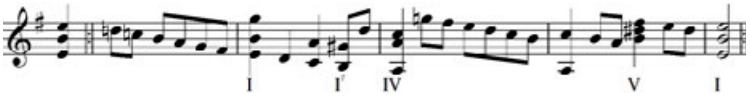
Ejemplo 4: Sanz, Pasacalles por la + (fol. 53r, cs. 39-53) y Ochoa, Pasacalles por la + (hoja 2 del manuscrito cs. 65-80)

3.- Las dimensiones son largas. En ambos autores se trata de obras con una extensión mayor de lo normal en la época y el estilo que fueron escritas. Por otra parte, esto es uno de los rasgos característicos de los pasacalles españoles[19].

Armonía

1.- La armonía básica de los pasacalles de Sanz y Ochoa, es la sucesión de I-IV-V-I, pero ambos insisten en la preparación del IV grado con su "dominante de la subdominante" muy al "estilo español"[20].

2.- La preparación de Sanz es más escueta que la de Ochoa como podemos observar en los ejemplos. Sanz utiliza un solo acorde con función de dominante del IV grado mientras que Ochoa, de manera más elaborada, incluye escalas y un par de acordes dominantes. Véase el siguiente ejemplo (ejemplo 5):



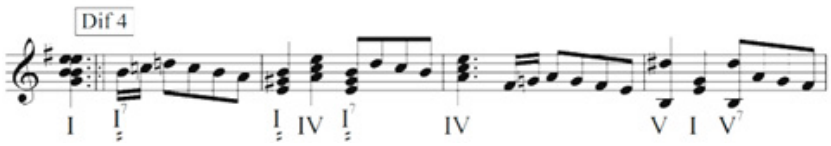
Sanz Pasacalles por la +. (Dif. 2, Fol. 53r, cs. 8-12)

17 SANZ, *op. cit:* Vol. III. "Pasacalle sobre la D, con muchas diferencias para soltar una y otra mano" (fol. 21r), "Pasacalles" (fol. 42r) y "Pasacalles" (fol. 46r).

18 *Ibidem*, "Pasacalles por la + y K2". Fol. 53r.

19 SCHMITT, Thomas: "El Pasacalles español y la idea de la obra", en *Revista de Musicología*: *Actas del IV Congreso* de la *Sociedad Española de Musicología*, Vol. XX, nº 1, Madrid, 1997, Págs. 315- 322.

20 SCHMITT, *op. cit.* "En cuanto al "estilo español", esto significa lo siguiente: la cualidad extraordinaria de la subdominante en la música instrumental de los españoles la podemos considerar como un elemento del estilo español, pero menos en el sentido de una añoranza retrospectiva, una tristeza de lo perdido (como en los románticos), sino más bien como una actitud conservadora en cuanto a la modalidad, o, quizás un malentendido sobre lo que es una modalidad medieval auténtica." Pág. 211.



Ochoa, Pasacalles por la +. (Dif. 4, hoja 2 del manuscrito, cs. 16-19)

Ejemplo 5

3.- Aunque todos los pasacalles de ambos autores se pueden considerar tonales, Sanz y Ochoa utilizan en algunas diferencias referencias modales, con el VII grado sin alterar (modo dórico).

Textura

1.- La textura general de los pasacalles punteados en ambos autores, es una combinación de acordes y melodía, con la corchea como figura predominante. Los acordes aportan un ritmo percusivo (de rasgueo) que junto con la melodía confieren a la obra un carácter de toque mixto.

2.- En algunas diferencias la textura es más horizontal o melódica, aunque siguen presentes los acordes en los tiempos fuertes del compás.

Tablatura

1.- Están escritos en tablatura al estilo italiano (y español) con idénticas indicaciones de rasgueo y el mismo alfabeto de acordes.

Ornamentos

1.- Escriben los trinos para ejecutar desde arriba (al modo "moderno" italiano) con los símbolos: "T" (Sanz) y "t" (Ochoa).

2.- Ambos autores escriben los mordentes con el símbolo: "U".

3.- Indican el "extrasino" (ligado) en algunas figuraciones rápidas (semicorcheas y corcheas).

4.- Escriben el *temblor* (parecido a un rápido vibrato) con símbolos iguales (✕).

Técnicas

1.- Utilizan campanelas en algunas diferencias.

2.- Utilizan a menudo escalas ascendentes y descendentes por grados conjuntos a modo de "tiratas" entre los acordes rasgueados.

3.- Algo a resaltar en Ochoa es el gusto por destacar la subdominante con su respectiva dominante, así como la utilización de una especie de cadencia frigia.

<u>Conclusión del análisis de los Pasacalles</u>

Pasacalles rasgueados:

- Influencia de Sanz en Ochoa: mantiene el esquema armónico I-IV-V-I, la funcionalidad es la de acompañar danzas o tonos, sirviendo de preámbulo para preparar el tono y para finalizar, además de considerarse ritornelli, con el fin didáctico de conocer el instrumento a través del Laberinto.

- Innovación en Ochoa: Utiliza compás de compasillo (Sanz a 3), las tonalidades utilizadas (Mi M y Mi m) son más idiomáticas.

Pasacalles punteados:

- Influencia de Sanz en Ochoa: en la **métrica**: compás de compasillo y comienzo en anacrusa; la **forma**: sucesión de frases de cuatro compases que a partir de la segunda la nombra "diferencias", extensión larga con 16 diferencias y el mismo "Passo"; la **armonía**: sucesión de los grados I-IV-V-I con uso de la preparación del IV grado con su "dominante de la subdominante" (estilo español), armonía tonal con pinceladas modales al utilizar el VII grado sin alterar (modo dórico); la **textura**: combinación de acordes y melodía (toque mixto), en las diferencias con textura más horizontal o melódica presenta acordes en los tiempos fuertes del compás; la **escritura**: tablatura italiana e indicaciones de rasgueo y mismo alfabeto de acordes (laberinto); **ornamentos**: el mordente, el extrasino, el vibrato y las **técnicas:** campanelas, escalas ascendentes y descendentes por grados conjuntos.

- Innovación de Ochoa: **armonía:** la preparación del IV grado es más elaborada, incluye escalas y un par de acordes, el gusto por destacar la subdominante con su respectiva dominante, así como la utilización de una especie de cadencia frigia al más puro "estilo español".

6.2.- Análisis comparativo de las Tocatas con las de otros autores de la época

Estilo

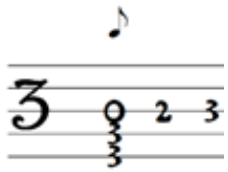
Las Tocatas de Ochoa son obras con carácter más melódico que rítmico y con una dificultad técnica mayor que la tocata rasgueada de Foscarini.

	Ochoa	Ochoa	Ochoa	Foscarini	Foscarini	Murcia
	Tocata 1	**Tocata 2**	**Tocata 3**	**Tocata [p.122]**	**Tocata [p.20]**	**Tocata**
Estilo	punteado	punteado	punteado	mixto	rasgueado	punteado
Nº compases	16	16	16	14	22	12
Compases/frase	4	4	4	4-6	6-9	6
Métrica	3/8	3/8	3/8	4/4	4/4	12/8
Tonalidad	Sol m	Sol m	Sol m	Fa m	Sol m	FA M

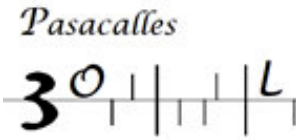
Ejemplo 6: Tabla comparativa de las Tocatas.

Métrica

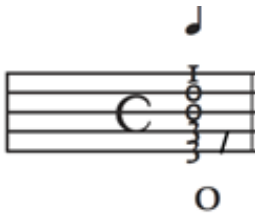
Las Tocatas de Ochoa difieren mucho del resto y se asemejan más a los primeros pasacalles de Sanz (escritos en compás ternario).



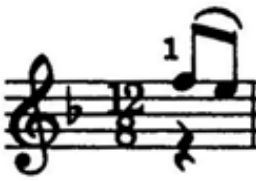
Tocata (Ochoa). Hoja 1



Pasacalles (Sanz). Fol. 18r



Tocata (Foscarini) 21



Tocata (Murcia) 22

Ejemplo 7

Forma

En cuanto a las dimensiones, encontramos similitud entre las tres tocatas de Ochoa, la "Tocata" de Foscarini y la "Canción o Tocata" de Murcia, al tratarse de piezas breves (de 12 a 16 compases).

Armonía

La única tocata en el mismo tono (sol menor) que encontramos es la de Foscarini que, aparte de la tonalidad, no tiene ninguna otra semejanza con las tocatas de Ochoa.

Ejemplo: ver tabla comparativa de las Tocatas.

Melodía

Los temas melódicos de las tres Tocatas de Ochoa no guardan relación entre sí, si exceptuamos el hecho de que están en la misma tonalidad.

Tampoco se encuentran similitudes con las tocatas de Foscarini y de Murcia.

Ornamentos

En Ochoa, Murcia y Foscarini aparecen: "extrasinos", mordentes y trinos. El único que utiliza "arpeado" es Ochoa.

La tres Tocatas de Ochoa son unas piezas breves con un carácter improvisado y sin excesiva dificultad técnica.

<u>Conclusión del análisis de las Tocatas</u>

- Influencia de Murcia y Foscarini: el **estilo** punteado; uso de **ornamentos**: extrasino, mordente y trino. El uso del trino y mordente a final de frase y compás.

- Innovación de Ochoa: la **técnica:** uso de "arpeado" siempre a principio de compás, mayor uso de trinos, son obras con carácter más melódico que rítmico y con una dificultad técnica mayor; la **métrica:** compás (a 3); la **forma:** frases de cuatro compases, la melodía es original (no coincide con las de Murcia ni Foscarini).

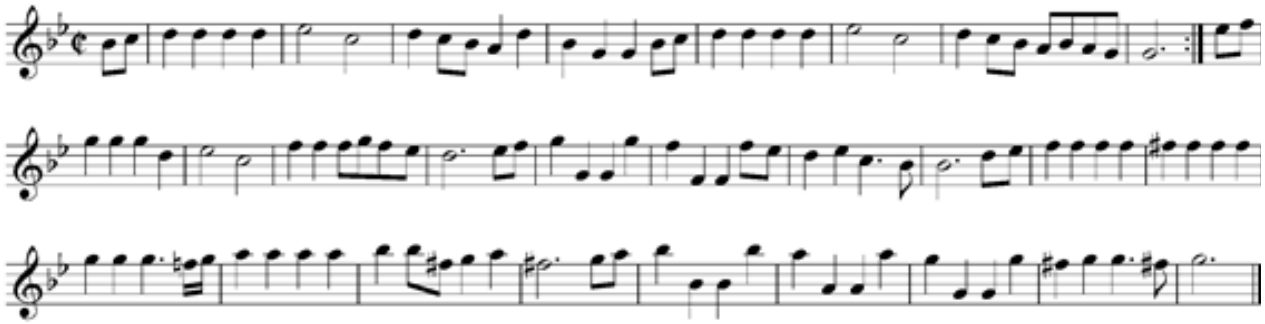
6.3.- Análisis comparativo de la "Fustember" con las de Santiago de Murcia y John Playford

La Fustember de Ochoa es una obra basada en una melodía de origen inglés muy popular en la época de la cual solo encontramos versiones para guitarra barroca en Santiago de Murcia. La melodía de Ochoa está escrita en La m, un tono más idiomático que el Sol m, al encontrar mayor número de cuerdas al aire y aprovechar al máximo la sonoridad del instrumento. Las pequeñas variaciones melódicas de la versión de Ochoa, le imprimen un carácter más rítmico y virtuoso. En cuanto a la armonía está más cerca de la tonalidad que de la modalidad (al hacer un mayor uso de la sensible) lo que le confiere una sonoridad más avanzada que la versión de Murcia.

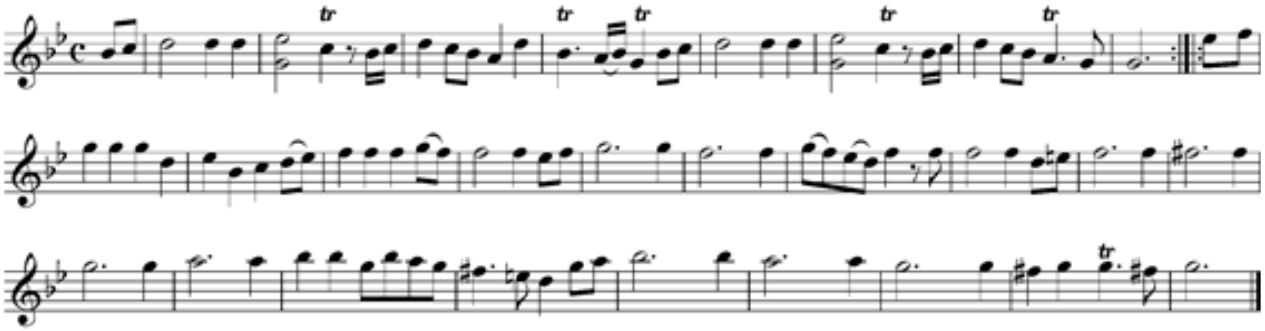
He aquí las tres melodías comparadas:

21 FOSCARINI, Giovanni Paolo: "Li 5 libri della chitarra alla spagnola". Rome 1640. P. 105.

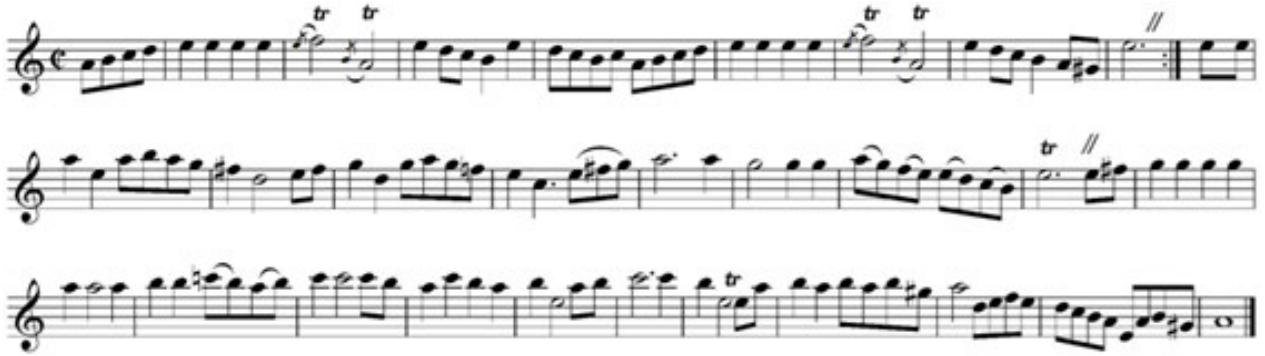
22 MURCIA, Santiago de: "Saldívar Codex Nº 4". 1732. (Santa Bárbara: Michael Lorimer. Ed. facsímil: Madrid o México 1987).



Melodía St. Martin's Lane de Playford



Melodía Fustamberg de Murcia



Melodía Fustember de Ochoa

Ejmeplo 8

Conclusión del análisis de la "Fustember"

- Influencia de Murcia: **forma**: utiliza la misma melodía basada en una danza popular de origen inglés, con su característico comienzo de frase.

- Innovación de Ochoa: utiliza la tonalidad de La m, un tono más idiomático, con lo que resulta más fácil de tocar con la guitarra aprovechando su sonoridad con el uso de cuerdas al aire. Las variaciones melódicas que realiza Ochoa le imprimen un carácter más virtuoso y rítmico, que pueden reflejar la personalidad del autor enérgica. En cuanto a la **armonía** está más cerca de la tonalidad que de la modalidad (al hacer un mayor uso de la sensible) lo que le confiere una sonoridad más avanzada que la versión de Murcia.

7.- CONCLUSIONES

Tras el estudio realizado los objetivos se han alcanzado satisfactoriamente. Llegamos a las siguientes conclusiones sobre las piezas de Ochoa: las tablaturas en cifra aportan un repertorio inédito e interesante para guitarra barroca, mostrando un ejemplo de la música que se tocaba en la época (1730): Pasacalles, Tocatas y la versión de una melodía popular, la "Fustember". Ochoa provenía de una familia de clase medio alta y ha sido objeto de estudio por otros investigadores al escribir el primer libro en lengua vasca de la Península Ibérica con carácter didáctico dirigido a niños. Este hecho nos hace pensar que pudiera haberse dedicado a la docencia guitarrística también. Sus composiciones muestran una gran

influencia de Sanz con algunas innovaciones. Las piezas grabadas por el guitarrista[23] Francisco Sagredo utilizando una guitarra barroca, siguiendo las reglas y pautas del método de Sanz, se pueden escuchar en el siguiente enlace:

https://www.fegip.es/v2/index.php/descargas-menu

En definitiva la obra de Ochoa es una muestra de un aficionado autodidacta que cumple los objetivos del Método de Sanz.

AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos a Francisco Sagredo por el asesoramiento en la edición de las tablaturas con el programa Sibelius y la grabación de las tablaturas, a Carlos Blanco por las fotografías, a Pello Jose Aranburu por facilitarme el documento con la firma de Ochoa.

BIBLIOGRAFÍA

ARANBURU UGARTEMENDIA, Pello Joxe: *Jose Otxoa Arin (1672-1743).* Goierriko Euskal Eskola. Lazkao (Guipúzcoa). 1999.

CAMPOS, Carlos Fabián: "La Francesa, una danza cortesana en la Chiquitania del siglo XVIII" en *Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La Investigación Musical a partir de Carlos Vega"*, (Buenos Aires 2, 3 y 4 de noviembre 2011). (Fecha de consulta: 26 de Agosto de 2015) <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/francesa-danza-cortesana-chiquitania.pdf>

FERNÁNDEZ DE CASADEVANTE ROMANÍ, Mª Dolores: *Tipología de los impresos guipuzcoanos.* Tesis doctoral. UNED. 2013.

SÁNCHEZ SERRANO, Andrés: *El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640-ca. 1710).* Vol. I. Universidad de Valencia. *Sociedad Latina de Comunicación Social.* 2013.

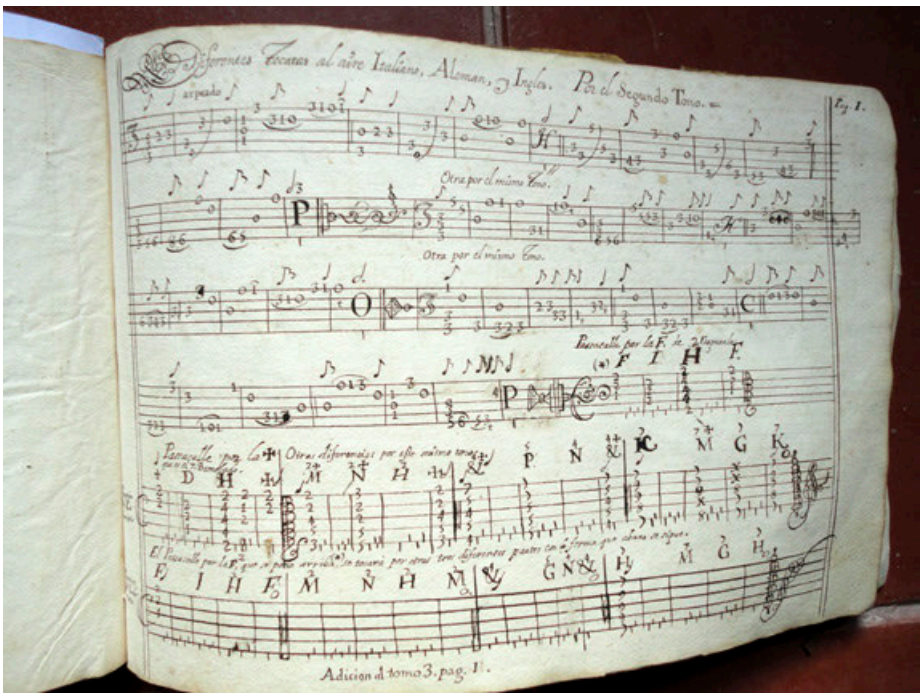
SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española.* Zaragoza. Herederos de Diego Dormer. 1697. FA-7215.

SCHMITT, Thomas: "El Pasacalles español y la idea de la obra", en *Revista de Musicología*: *Actas del IV Congreso* de la *Sociedad Española de Musicología*, Vol. XX, nº 1. (1997).

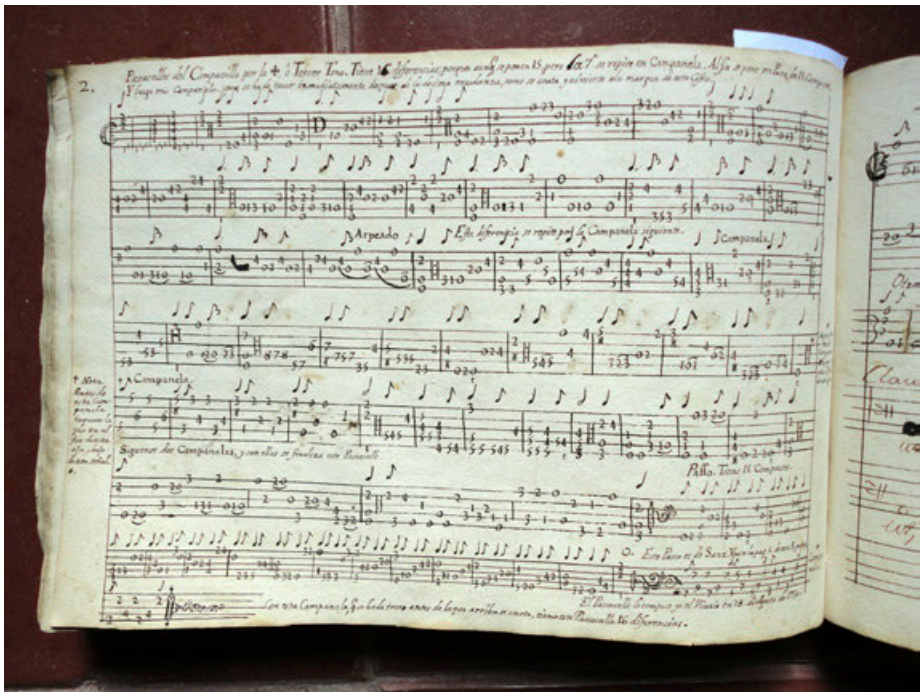
SCHMITT, Thomas: "El problema del "estilo español" en la música instrumental española" en Rainer Klenertz (ed.) *Teatro y Música en España (siglo XVIII): actas del simposio internacional, Salamanca, 1994*, KASSEL: Reichenberger. (1996).

REY, Juan José: "Estudio analítico y comparativo de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz" en *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza. 1977.

23 Francisco Sagredo López, profesor superior de guitarra, docente en el Conservatorio Profesional de Música de La Rioja en Logroño.



Hoja 1 añadida de Ochoa



Hoja 2 añadida de Ochoa

REFERENCIAS WEB

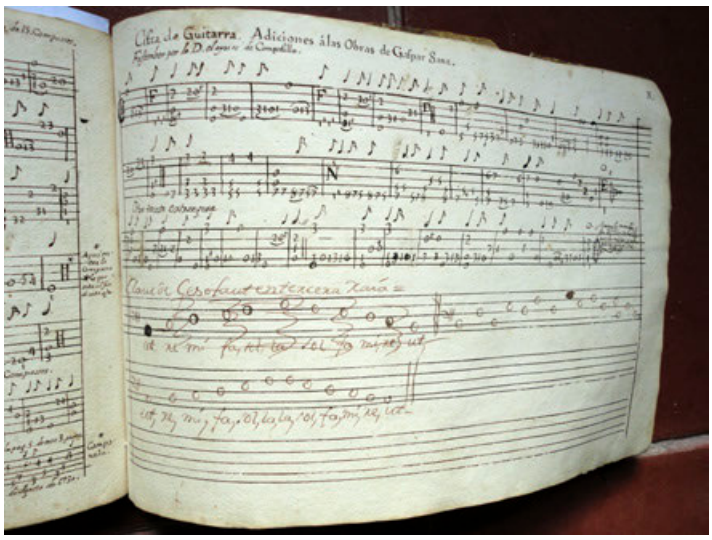
http://nobiliariovillafrancadeoria.blogspot.com.es/2009/04/genealogia-del-apellido-o.html (consultado por última vez el 15/7/2015 a las 20:00h).

DOCUMENTOS

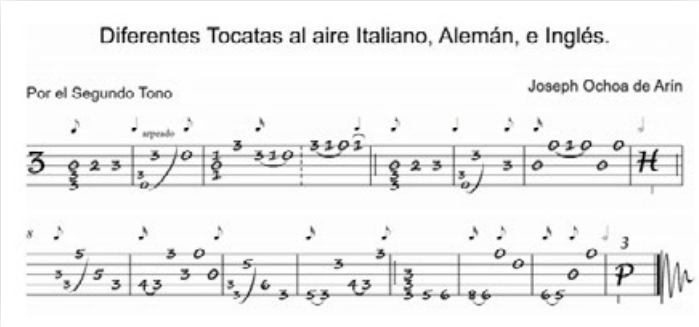
AGG-GAO: P.T. 2951. Fol. 488. (Fondo Distrito Notarial de Tolosa del Archivo General de Gipuzkoa).

ANEXO

Fotografías



Hoja 3 añadida de Ochoa



Ejemplo de edición actual: "Tocata por el Segundo Tono"

José Manuel Herrero Martín

SEGOVIA A RITMO DE PLECTRO

Durante los días 25 y 26 de febrero de 2017 pudimos asistir a los conciertos de tres formaciones de gran calidad en el mundo del plectro. La *Asociación Cultural Cuerda Para Rato, Plectro y Guitarra,* organiza por séptimo año consecutivo las **JORNADAS DE PLECTRO Y GUITARRA DE SEGOVIA**.

En esta ocasión fueron tres los conciertos programados. En primer lugar el sábado 25 de febrero, a las 20'00 h. en la Iglesia de San Quirce, con entrada libre hasta completar aforo, pudimos gozar del sonido del Dúo de mandolinas ***SIXTEENSTRINGS***, compuesto por Jacob Reuven y Mª Carmen Simón. El israelí y la española son dos de los mejores mandolinistas a nivel mundial, y así lo demostraron, por lo que puede que sea actualmente uno de los conciertos más interesantes dentro de este género. Obras de J. P. Rameau, J. M. Leclair, A. Vivaldi, J. C. Schultze, E. Ysaÿe o V. Beer Demander fueron las que nos ofrecieron Jacob y Mª Carmen en las que pasajes de algunas de ellas rozaban el virtuosismo con escalas perfectamente definidas, notas limpias y ello a un tempo vertiginoso… y por supuesto las mandolinas utilizadas por ambos instrumentistas fueron Kerman, mandolinas construidas en Israel.

El domingo 26, a partir de las 12'00 h. en la Iglesia de San Nicolás, con entrada libre hasta completar aforo, fue el turno para el Trío de instrumentos de plectro ***PLEC-TRES***. Los tres componentes del trío: Marta Escudero, Rafael Tarjuelo y Rubén Gª Casarrubios ya pasaron por Segovia cuando aún eran estudiantes del Conservatorio Superior de Música de Murcia como firmes promesas de la música de plectro, pero en esta ocasión nos visitaron consolidados como grandes profesionales de este tipo de instrumentos. Este concierto fue todo un descubrimiento para las personas que decidieron acudir a él. El trio manchego nos ofreció obras de H. Ambrosius, H. Gal, R. Balkanski, J. Turina y terminaron con *Por el sur* de Pedro Chamorro. Para desarrollar este repertorio utilizaron tanto mandolinas en algunas de las obras, como trío de bandurrias: bandurria, bandurria tenor y bandurria bajo, demostrando una gran madurez interpretativa durante todo el repertorio.

Y por último, el tercero de los conciertos, que tuvo lugar el domingo 26 en el Auditorio Menéndez Pidal de El Espinar y dio comienzo a las 20'00 h. Se trataba de la ***ORQUESTA DE PULSO Y PÚA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID***, agrupación veterana en este ámbito, no en vano sus componentes pertenecen a la Asociación de Antiguos Tunos de Madrid. Ampliamente reconocidos en el mundo del pulso y púa, llegaron a El Espinar bajo la dirección de Enrique García Requena, con un repertorio

popular, a la vez que exigente, y que hizo las delicias de todo aquel que acudió a escucharles. Interpretaron obras de Mozart, Vivaldi, Shostakovich, Rossini, Soutullo, Falla, G. Giménez, A. Karas, J. Serrano, Lecuona, Caballero, F. Alonso y Bretón, y prácticamente durante la segunda parte del concierto fueron interviniendo en las distintas obras sopranos, tenores, barítonos, coro, acordeón y percusiones, poniendo con ello ese toque con el que normalmente se distingue a las Tunas.

En resumen, gran calidad de agrupaciones, grandes repertorios, lo mejor del panorama nacional e internacional es lo que la Asociación Cultural Cuerda Para Rato, Plectro y Guitarra de Segovia acerca año tras año a su ciudad, y en esta ocasión, provincia, para intentar fomentar en los segovianos el gusto por la música interpretada con este tipo de instrumentación, por otro lado tan española y que lamentablemente no está presente en la inmensa mayoría de nuestros conservatorios de música.

JAIME DEL AMO
Componente del Trío Assai

XX FESTIVAL DE PLECTRO EN LA CUNA DE CERVANTES DE ALCALÁ DE HENARES

COLOMBIA E ISRAEL HAN SIDO LOS PAÍSES REPRESENTADOS JUNTO A GRUPOS DE PALENCIA Y ALCALÁ DE HENARES

La presente edición se ha llevado a cabo en diferentes escenarios y fines de semana. Los primeros encuentros tuvieron lugar los pasados días 30 de septiembre y 1 de octubre de 2017 en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares. El sábado 30 de septiembre el recital corrió a cargo de la agrupación colombiana "Nuestra Herencia", formada por el dúo hermanos Juan Pablo y Felipe Andrés Sánchez Peña quienes demostraron un gran dominio de la bandola (versión colombiana de la bandurria) y el tiple. Para la segunda parte del recital contaron con la colaboración de Jesús Alejandro Sánchez Peña de 15 años de edad, verdadero virtuoso del Requinto Andino colombiano que ha recibido múltiples premios y galardones tanto a nivel nacional como europeo, mostrando un gran dominio de su instrumento.

El 1 de octubre, pudimos disfrutar de un concierto de mandolina sola llevado a cabo por el Israelí Alon Sariel, que nos deleitó con un programa virtuosístico y de gran complejidad de ejecución, con predominio de obras de J. Sebastian Bach, intercalando entre medias obras de otros países, entre ellas, Asturias de Isaac Albéniz.

Los siguientes encuentros se llevaron a cabo los días 21 y 22 de octubre en la Capilla de San Ildefonso de Alcalá de Henares y sus protagonistas fueron, el día 21 de octubre el guitarrista internacional residente en Palencia Carles Pons, quien realizó un brillante concierto a guitarra sola y el día 22 de octubre el Trío Assai, que fue el encargado de clausurar la presente edición que este año ha cumplido su XX Aniversario.

22 de octubre
TRIO ASSAI. Alcalá de Henares

Araceli Yustas, bandurria • Jaime del Amo, laúd tenor • Javier García, guitarra
www.trioassai.com

El Trío Assai surge a principios de 1997 con el fin de divulgar y mostrar al público las posibilidades timbricas, expresivas y técnicas de los instrumentos de plectro españoles en el ámbito de la música clásica. Para ello, Assai viene realizando desde entonces una intensa labor concertística.

Cabe señalar su participación en reconocidos festivales de plectro y música clásica a lo largo de toda la geografía nacional, así como en Italia, Israel, Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Portugal, Bélgica, Francia, Libia, Bulgaria, Finlandia, Noruega y Rusia.

Entre sus actuaciones podemos destacar las realizadas en el Casino de Madrid, Palau dels Borja en Gandia, Palacio Real de Aranjuez, Ateneo de Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Museo Cerralbo de Madrid, Museo de Artes Decorativas, Museo Sorolla, Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, Festival Clásicos en Verano (Comunidad de Madrid), Festival Clásicos en la Frontera (Huesca), Festival "Musique a la Source" (Lieja-Bélgica), Palacio de Bellas Artes de La Habana (Cuba) y Radio Clásica de Radio Nacional de España, en el día Europeo de la música.

Ha organizado con la colaboración de la Fundación Universitaria de Alcalá de Henares y la Fundación Colegio del Rey diversas Muestras de Música de Plectro junto a reconocidos músicos como los mandolinistas Ugo Orlandi (Italia), Steffen Trekel (Alemania) y Mathieu Sarthe-Mourégou (Francia), Ricardo Sandoval (Venezuela), el guitarrista Michael Troester (Alemania) y Tamara Volskaya (Rusia), considerada actualmente como una de las figuras más relevantes a nivel internacional de la música de plectro. Desde el año 2012 dirige y organiza el festival de plectro de Alcalá de Henares.

Ha venido actuando asiduamente en diversos Centros Culturales de la Comunidad de Madrid y colaborando con entidades como la Fundación Colegio del Rey, Patrimonio Nacional, Círculo de Bellas Artes, la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Juventudes Musicales de Alcalá de Henares, así como la obra cultural de Caja Madrid.

Ha realizado tres grabaciones discográficas, la primera en 1999 con el título de "Opera prima", registrando obras de autores españoles, un segundo compacto dedicado íntegramente a Albéniz y Granados y un último cd de música hispanoamericana que lleva por título "Milonga del Ángel".

PROGRAMA

Pablo Esteve
TIRANA No. 1

Luigi Boccherini
MINUETTO
PASACALLE

Padre Antonio Soler
SONATA NO. 53 EN LA (Clarines)

Anónimo
TIRANA No. 2

Mateo Albéniz
SONATA

Padre Antonio Soler
SONATA EN SOL MAYOR

José Ferrer
ALLEGRO

Fernando Sor
SONATA

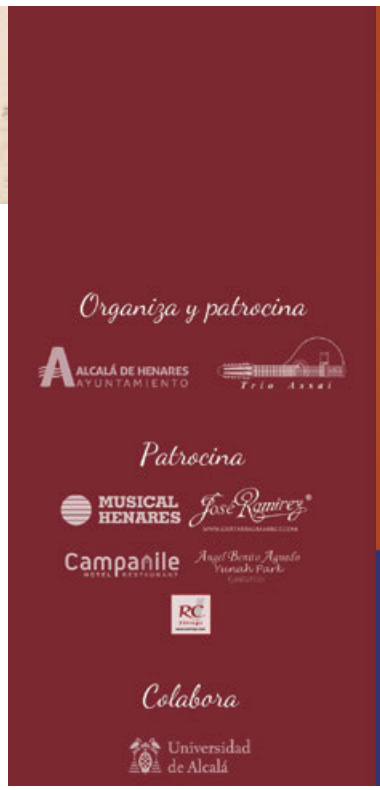
José Luis Martínez
TRIÁGULO MANRIQUEÑO (*)
Castillo de Garcimuñoz
Santa María de Campo Rus
Monasterio de Uclés

José Luis Martínez
MACHADO (**)

José Luis Martínez
ESENCIA A TRES (*)
La luna sobre el mar
Obstinado melódico
Danza canónica

Domenico Scarlatti
FANDANGO

(*) Original para instrumentos de plectro
(**) Obra dedicada al Trío Assai



BREVE RESEÑA DEL FESTIVAL DE PLECTRO

Su primera edición tiene lugar en el año 1997, estando al frente de su organización Pedro de Pedro y Adolfo Prado, quien más tarde tomará las riendas del encuentro hasta el año 2012 que fallece y será el Trío Assai el responsable de continuar con su programación junto con el ayuntamiento de Alcalá de Henares. Ese año el festival tomará el nombre de su fundador Adolfo Prado. Durante estos 20 años han pasado algunos de los mandolinistas más relevantes del panorama mundial, habiéndonos visitado multitud de agrupaciones tanto nacionales, como de Europa y América.

Rubén García-Casarrubios
Profesor de Instrumentos de Púa en el C.P.M.
Alcázar de San Juan-Campo de Criptana

EL RITMO DE EL TIEMBLO

Tiempo de estudio individual al aire libre. Fotografía: Rubén García-Casarurbios

Clase individual. Fotografía: Rubén García-Casarrubios

Tiempo libre entre clases. Fotografía: Rubén García-Casarrubios

Como si de una composición musical se tratara, el **Campus Nacional de Música y Danza "Villa de El Tiemblo"**, tiene su propio ritmo, peculiar, con una cadencia propia. No puedo más que aplaudir la iniciativa de impulsar una actividad de este tipo, en la que se aúnan a la perfección el disfrute de lo lúdico con la dedicación y el esfuerzo por seguir aprendiendo y evolucionando en la interpretación de música y danza. Proyecto que supongo sería bastante modesto en un inicio y que con mucho tesón y constancia, poco a poco, se ha convertido en todo en referente nacional, tanto para profesores como para alumnos que quieren complementar su formación más allá de las paredes de sus aulas.

Aquellos que hemos tenido la oportunidad de pasar por El Tiemblo el pasado verano somos testigos de excepción de un proyecto educativo muy rico en valores, que cuenta con una organización perfecta, a la que pocos peros se le pueden poner; desde el proceso de matriculación hasta el acto de despedida todo está perfectamente pensado y organizado. El nivel de clases programadas durante diez días de instrumento –tanto grupales como individuales-, los talleres musicales, clases de lenguaje musical y orquesta y la combinación de ellas con toda una serie de actividades lúdicas –futbolín, ping pong, bádminton, tiro con arco, vóley playa, minigolf, baloncesto, etc.- hace que las horas y los días en la naturaleza de El Tiemblo pasen a un ritmo presto. Pero si algún interés cabe destacar del Campus es, sin duda, la posibilidad de convivir; algo que en los últimos tiempos está más bien en desuso. Por unos días las nuevas tecnologías, que al igual que nos acercan y unen también nos separan y aíslan, son apartadas, convirtiendo la convivencia entre alumnos, profesores y monitores en uno de los principales activos que ofrece el Campus de El Tiemblo; aquí además de música y danza, se aprende y practica humanidad.

Como en casi cualquier ámbito, asociación o administración, que el Campus de El Tiemblo contara con la especialidad de Instrumentos de Púa no es motivo de la casualidad sino de la causalidad. Nuestra labor como docentes de dicha especialidad lleva implícita la motivación extra de transmitir la importancia de tener en cuenta los Instrumentos de Púa en la educación musical. Es por ello que el hecho insaciable de "llamar a la puerta" se convierte en la razón de nuestra evolución y progreso, algo que he aprendido de primera mano. Una vez llegados a este punto, nuestro caldo de cultivo debe ser en todo caso el de inculcar a nuestros alumnos el amor por los Instrumentos de Púa, que se sientan orgullosos de su vocación o

Clase colectiva. Fotografía: Rubén García-Casarrubios

Concierto improvisado junto a otras especialidades. Fotografía: organización del Campus

Concierto final de las velas. Fotografía: organización del Campus

Alumnos y profesor de Instrumentos de Pua con su equipación. Fotografía: organización del Campus

Equitación. Fotografía: Rubén García-Casarrubios

elección es un premio a nuestro trabajo. Al igual que, el agradecimiento y la recompensa para ellos vendrá dada en forma de música, la única llave con la que se nos abrirán puertas, estoy seguro de ello.

Cabe destacar la normalización que se dio a los Instrumentos de Plectro en el conjunto de especialidades impartidas en el Campus, donde puedo asegurar que se adaptaron e imbricaron de una manera impecable. Por mi parte, solo puedo tener palabras de gratitud a los organizadores por contar con la especialidad de Instrumentos de Púa, que por primera vez en su historia ha formado parte de la oferta educativa con muy buena acogida. Agradecimientos también a todo el claustro de profesores y monitores de tiempo libre, gran familia con fines comunes. Especialmente quiero dar las gracias a los alumnos que decidieron participar en la pasada edición, los cuales respondieron de manera extraordinaria, gracias a su valentía, compromiso y dedicación. Ellos son los únicos responsables de nuestra andadura y sin los que realmente nada tendría sentido.

Pongo fin a mi artículo no sin antes sostener la importancia que tiene para el alumno realizar este tipo de cursos musicales, sobre todo durante el periodo vacacional. A día de hoy tenemos la suerte de contar cada vez con más oferta en toda la geografía, con diferentes características, dependiendo de los intereses de cada uno. De este modo, animo a todos los alumnos de Instrumentos de Púa, entre ocho y dieciséis años de edad, que quieran vivir una experiencia única, de las que dejan huella, a que participen activamente de la próxima campaña que ya está en marcha, la XVI edición del Campus Nacional de Música y Danza "Villa del Tiemblo". Allí nos volveremos a ver, volveremos a vibrar, volveremos a sentir juntos el ritmo propio de El Tiemblo.

www.campusdemusicaeltiemblo.com

Isabel Abarzuza y Jorge Milagro
ANAIP

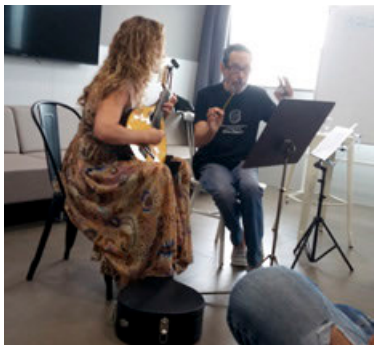
LEO BROUWER
MÁSTER DE MÚSICA Y VIDA

Este año, dentro del curso Internacional de Plectro y Guitarra "Pedro Chamorro", organizado por la Asociación Navarra de Instrumentos de Plectro -ANAIP-, se celebraron las **Clases Master**, a cargo del Maestro **Leo Brouwer**.

En ellas participaron activamente diez alumnos y alumnas de Guitarra e Instrumentos de Plectro, y más de veinte alumnos y alumnas como oyentes.

Además, el Maestro Brouwer participó con la Orquesta del Curso Pedro Chamorro, con una sesión de improvisación en la que los dos Maestros compartieron atriles y dirección; sesión que se mostró en el concierto final del curso.

Tanto para nosotros como organizadores, como para profesores y alumnos, fue una gran oportunidad haber convivido esos días con el gran Maestro, figura determinante para la historia de la guitarra y los instrumentos de púa y para el repertorio de los siglos XX y XXI.



En el momento en el que comenzó la primera jornada, nos dimos cuenta de que estábamos formando parte de la historia. Estábamos ante una leyenda viva, que desde el primer instante nos abrió de par en par las puertas de su interminable sabiduría sin discriminar si las cuestiones que se le planteaban venían de un niño, de un adulto, de un alumno de medio nivel o de un profesor.

Un sabio como de otro tiempo, un creador, que nos enseñó los "entresijos" no sólo de su música, sino de toda la música; dando consejos y soluciones que hacían cambiar la interpretación de alumnas y alumnos en el mismo instante, como si de un mago se tratara.

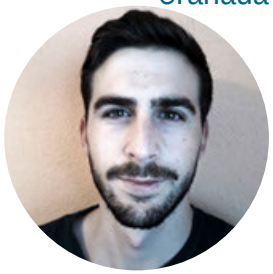
Todos sabíamos la personalidad musical e histórica que es el Maestro Brouwer, pero uno de los más emocionantes descubrimientos fue su parte humana, su parte amiga; esa parte de su persona que hizo no sólo que sigamos admirándolo como músico, sino que además, le queramos y esté en nuestro corazón.

En las veladas nocturnas nos regaló cientos de historias de su tierra y de su propia vida, tanto de su faceta personal como musical.

Historias que jamás olvidaremos y que nos ayudan a entender mucho mejor su gran creación artística.

GRACIAS LEO.

Juan Carlos Estévez Ortega
Orquesta de Plectro Torre del Alfiler,
Granada



CONCORSO GIACOMO SARTORI 2017

ORQUESTA DE PLECTRO TORRE DEL ALFILER, GRANADA

Un sueño hecho realidad. Casi un año antes empezamos a plantearnos la posibilidad de que la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler hiciera su tercera salida internacional. Desde la directiva sabíamos las ganas e ilusión que tenían todos los componentes y, cuando conocimos la posibilidad de participar en la 6ª edizione del Concorso Internazionale per gruppi strumentali a plettro "Giacomo Sartori", la motivación fue máxima.

Teníamos buenas y cercanas referencias. En este prestigioso concurso ya habían participado amigos de la Orquesta de Pulso y Púa San Francisco (Cájar, Granada) allá por 1999 con un digno tercer premio. Desde entonces conocíamos de primera mano la importancia del evento, aunque por aquellos años nuestra orquesta estaba dando sus primeros pasos y ni nos podíamos plantear semejante reto. Tras muchos años de trabajo se presentó la oportunidad. Era nuestro momento.

El Concorso Giacomo Sartori es uno de los eventos de plectro más importantes a nivel europeo. Se trata de una competición por categorías de dúo mandolina-guitarra, cuarteto o quinteto de plectro y orquesta de plectro ante un jurado de excepción. Se realiza en Ala (Trento) y, además de promover la música de plectro, rinde homenaje al excelso compositor y músico local Giacomo Sartori. Por este concurso han pasado los mejores grupos de plectro del continente, entre los que podemos citar algunos como: Grupo Mandolinistico de Lugano (Suiza), Cuarteto "Da Capo" (Split, Croacia), Orchestra a plettro Gino Neri (Ferrara, Italia), Orchestra Claudio e Mauro Terroni (Italia), Landesjugends zuporchester (Brandenburgo, Alemania), Duo Chitarrone (Marsella, Francia), Camerata Aguilar (Murcia, España, primer premio en 2003), Dúo Resonance (Rusia), GMD Sanctus Domnio (Split, Croacia), etc.

Último ensayo en Ala. Orquesa de Plectro Torre del Alfiler. Fuente: Cecilia Fernández

Cuarteto Flora (Milán). Primer premio. Fuente: Concorso Giacomo Sartori

Duo Kurkina-Gentili (Roma). Primer premio. Fuente: Concorso Giacomo Sartori

Para la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler, un grupo de amateurs amantes de la música de plectro de un pequeño pueblo de la vega de Granada, participar en el Concorso "Giacomo Sartori" supuso la mejor oportunidad para mostrar fuera de nuestras fronteras el trabajo que realizamos, para ponernos a prueba y demostrar de lo que somos capaces, para dar lo máximo, por nosotros mismos y por nuestros instrumentos; era el mayor reto de esta Orquesta en sus casi veinte años de historia.

Fueron cuatro meses de duro trabajo; hasta el 4 de enero no se publicaron las bases del concurso, y la cita era en abril. Cuatro meses de continuos y largos ensayos en los que preparamos el repertorio a conciencia, cuidando cada detalle, igualando técnicas, púas y trémolos, pianissimos y fortes, manteniendo siempre la ilusión de que si trabajábamos duro podríamos hacer un buen papel. El programa consistía en dos obras impuestas por el concurso, *Suite nº 2* de Akira Yanagisawa, una obra casi inédita, contemporánea, y en la que el compositor juega con el caos, ritmos anárquicos, efectos y disonancias, y, como siempre, una obra del homenajeado Giacomo Sartori, *Omaggio a Trento*. Además había que elegir un repertorio libre de 20 minutos: nos decantamos por una obra de gran nivel, muy técnica y compleja como es *Impressioni Orientali* de Raffaele Calace, y, por otro lado, una apuesta arriesgada, una obra que no fue originalmente compuesta para plectro pero que ha sido clave y fija en nuestro repertorio, con arreglo propio, y con el carácter y la fuerza andaluza que nos ha definido, *La Vida Breve* de Manuel de Falla. Con estas cartas nos fuimos a jugar nuestro honor en Italia.

El evento se dio cita entre los días 21 y 23 de abril de 2017, en Ala, durante los que se realizaron distintos actos y se reunió a numerosos músicos. Como evento inaugural tuvo lugar el viernes 21 un concierto en el que participaron la Orquesta de instrumentos de plectro de la Scuola Musicale Quattro Vicariati-Opera Prima, el Coro Città di Ala y la Banda Sociale di Ala. El sábado y el domingo se reservaron para el concurso, que tuvo lugar como es habitual en el Teatro Giacomo Sartori. El sábado 22 por la mañana comenzó la competición con la categoría de dúo, en la que se citaron los siguientes ocho: Dúo Salvi Bussola (Bérgamo, Italia), Dúo Tommaso e Riccardo Tovaglieri (Busto Arsizio, Italia), Dúo Lamcja-Sanzogni (Bérgamo, Italia), MCB Duo (Busto Arsizio, Italia), Dúo Kurkina-Gentili (Ucrania y Roma), Dúo Caputo Chiesa (Milán, Italia), Dúo Mazzola (Bérgamo, Italia) y Dúo con Fuoco (Smobor, Croacia). Para cerrar la jornada tuvo lugar un concierto de lujo del Ensamble A l'Antica en la Iglesia de San Francisco. El día 23 fue el turno de las restantes categorías. En la de cuarteto y quinteto de plectro participaron el Cuarteto Estudiantina (Bérgamo, Italia), el Cuarteto Bérgamo (Bérgamo, Italia) y el Cuarteto Flora (Milán). En

Orquesta de Plectro Torre del Alfiler en el escenario del Teatro Giacomo Sartori. Fuente: Concorso Giacomo Sartori

cuanto a las orquestas fuimos cuatro participantes: Orchestra Mandolinisti Butesti (Busto Arzisio, Italia), Ensemble a pizzico Caput Gauri (Codigoro, Italia), Estudiantina Ensemble Bergamo (Bérgamo, Italia) y nosotros, la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler (Vegas del Genil, Granada). Todo ello dirigido y organizado por la Sociedad Filarmónica de Ala y el Ayuntamiento de Ala, con Luigi Azzolini como presidente y el gran Ugo Orlandi como director artístico, ambos miembros del excepcional jurado que lo completaban Carlo Domeniconi (Italia), Dorina Fratti (Italia), Felix Resch (Italia), Arnold Sesterheim (Alemania) y Akira Yanagisawa (Japón).

Hicimos el viaje en 2 días, fue una carrera a contrarreloj. Comenzamos el sábado 22 de abril a las cinco de la mañana cuando partíamos hacia el aeropuerto de Málaga donde nos esperaba un avión con destino a Milán. Ya en Milán un nuevo autobús nos esperaba para trasladarnos directamente a Ala; no había tiempo que perder. Llegamos a Ala a las 5 de la tarde y tras hacer el check-in en el hotel nos dirigimos a la oficina del Concorso para presentarnos y confirmar nuestra llegada. Esa tarde teníamos tiempo libre, así que algunos se quedaron descansando mientras que los más aventureros hicimos una visita rápida a Verona.

El domingo 23 fue el gran día. Tras un paseo matutino por el pueblo y un pequeño ensayo para soltar los dedos, la prueba para orquestas de plectro comenzó a las 14.30. Tras una larga espera de tres horas en las que el resto de orquestas presentaban su repertorio, llegó nuestro turno. A eso de las seis de la tarde entramos al escenario del Teatro Giacomo Sartori. Nunca habíamos

Foto de grupo Orquesta de Plectro Torre del Alfiler. Fuente: Cecilia Fernández

estado tan nerviosos. Comenzamos dubitativos con *Omaggio a Trento*, pero ya con la *Suite nº 2* soltamos los nervios; no se nos olvidará cuando el propio compositor desde el jurado nos sonreía por la actuación. Continuamos con *Impressioni Orientalli*, tensos, pero lo dimos todo con *La Vida Breve* terminando con buen sabor de boca. La actuación se desarrolló sin una palabra del jurado, interpretamos el programa completo y hubo un aplauso frío al final. Fue una sensación rara, no se parecía a nada de lo que habíamos vivido antes.

Al acabar las actuaciones nos citaron una hora más tarde en la oficina del concurso, en una pequeña plaza de Ala, hora en la que sabríamos el resultado. Soltamos los instrumentos y nos plantamos en la puerta de la oficina a esperar. No éramos los únicos, ya que el resto de músicos de las otras

Paseo por Verona, Piazza delle Erbe. Fuente: Claudia Pérez.

Directiva y Director con el certificado del primer premio. Fuente: Claudia Pérez.

Paseo por Ala. Orquesta de Plectro Torre del Alfiler. Fuente: Cecilia Fernández

Paseo por Verona, Castellvecchio. Fuente: Claudia Pérez

orquestas también estaban allí expectantes. Sabíamos que habíamos hecho un buen papel, nos íbamos a ir orgullosos fuera cual fuera el resultado, pero queríamos ganar. Quién no.

Nunca olvidaremos el momento en el que un responsable de la organización del concurso salió de la oficina con un papel en la mano, dispuesto a colgarlo en el tablón de la fachada. Nos acercamos y, sin que le hubiera dado tiempo a pegarlo, se desató la locura. Habíamos ganado. Con el vello de punta y muy emocionados nos fundimos en fuerte abrazo. El trabajo de todos estos años había tenido su gran reconocimiento. No nos cabe duda que las otras orquestas también lo merecían, pero nos tocó, fue nuestro día, el día más importante de esta Orquesta hasta la fecha, por el lugar, por el evento y por lo que significó.

Celebramos brevemente la victoria ya que esa misma noche a las dos de la madrugada comenzaba el viaje de vuelta. A la mañana siguiente ya estábamos en España y cada uno volvía a su rutina. Volvíamos a la realidad como si nada, ninguno nos podíamos librar de nuestras clases, trabajos y quehaceres cotidianos, pero por dentro estábamos todos radiantes y orgullosísimos de lo que habíamos conseguido, aunque la mayoría de la gente de nuestro alrededor ni lo sabía ni lo entendía. Esta experiencia quedará para siempre grabada en nuestros corazones, la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler obtuvo el primer premio en el Concorso Giacomo Sartori, en Ala (Trento), un 23 de abril de 2017.

Los héroes fueron:

- Bandurrias primeras: Juan Carlos Estévez, Cecilia Espinar y Javier Santos.
- Bandurrias segundas: Elisabeth Ruíz, Soraya García y Elena Puerto.
- Laúdes primeros: Roberto Megías, Jesús Lara y Pepe Fernández.
- Laúdes segundos: José Antonio González, José Luis Fernández.
- Guitarras primeras: Elena Sola, José Huertas y Juan Carlos Callejas.
- Guitarras segundas: Sole Martínez, Olga Molina, Julia García y Eugenia Rebertos.
- Guitarrón: Claudia Pérez y Angelines Espinar.
- Violonchelo: Juanjo Aguilar.
- Contrabajo: Ana Belén García.
- Director: Florencio Rozi.

Gracias.

Mark M. Davis
http://markmdavis.com/mark_m_davis

Traducción de Marta Escudero.

La versión original del artículo de Mark Davis "Classical mandolin pedagogy in the US" se puede descargar en este enlace:

https://www.fegip.es/v2/index.php/descargas-menu

PEDAGOGÍA DE LA MANDOLINA CLÁSICA EN ESTADOS UNIDOS

EL PRESENTE ARTÍCULO CONSIDERA LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA ENSEÑANZA DE LA MANDOLINA CLÁSICA EN EE.UU. Y EXAMINA LA SITUACIÓN ACTUAL DE LA ESCUELA AMERICANA

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

A finales del siglo XIX la mandolina fue introducida en la cultura americana en gran medida por inmigrantes europeos, siendo fundamentalmente representada en eventos de las comunidades italianas formadas en los centros urbanos de Nueva York, Filadelfia y San Francisco. Sin embargo, cuando en 1880 la Estudiantina Fígaro visitó Estados Unidos con sus bandurrias, realizando no menos de 352 conciertos en EE.UU. y Canadá[1], se despertó una moda por las agrupaciones de mandolinas. Uno de los primeros adheridos a esta moda fue el italoamericano Carlo(s) Curti, quien formó su propia Estudiantina Española, pero en este caso con mandolinas italianas.

En la década de los 90 creció la demanda de instrumentos de la familia de la mandolina, incentivada por el crecimiento de orquestas amateur[2] y, paralelamente, la demanda de materiales didácticos, impulsando así una verdadera ola de métodos de mandolina. La siguiente lista representa solo los métodos más conocidos entre la multitud que apareció a partir de ese momento.

1 Ruppa, Paul: "Spanish Students Stop Traffic In Paris; An Introduction to the Mandolin's American Origins" in American Lutherie, The Quarterly Journal of the Guild of American Luthiers, Number 131, Fall 2017, p. 48.

2 MCDONALD, Graham: *The Mandolin: A History.* Graham McDonald Stringed Instruments, Australia. 2015, p. 92.

Métodos históricos para mandolina:

- CURTI, Carlo (Carlos): *Complete method for the mandolin.* Boston & London. 1896.
- STAHL, William C. WM C: *Stahl's new mandolin method.* Milwaukee. c. 1900.
- PETTINE, Giuseppe: *Pettine's modern mandolin school.* Rhode Island Music Co. Providence RI. 1906. Siete volúmenes.
- ODELL, Herbert Forrest: *Method for the mandolin.* Oliver Ditson. Boston. 1906. Cuatro volúmenes.
- STAUFFER, Aubrey: *Stauffer's modern method for the mandolin.* Chicago. c. 1912.
- BICKFORD, ZarhMyron: *Bickford mandolin method.* Carl Fischer. New York. 1920. Cuatro volúmenes.
- PLACE, William: *William Place Jr. mandolin method.* Mills Music. 1934. Tres volúmenes.

LA GENERACIÓN DE PROFESORES DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

A mediados del siglo XX, muchos mandolinistas que habían aprendido con estos métodos originales comenzaron a formar nuevos estudiantes. Esta generación de profesores incluye los siguientes:

- **Walter Kaye Bauer** (1899 – 1996): enseñó guitarra, banjo y mandolina en Hartford (Connecticut). Famoso profesor, compositor y arreglista, Bauer fue miembro de ASCAP (*American Society of Composers, Authors and Publishers*), de la American Banjo Fraternity, expresidente de las instituciones *Fretted Instrument Guild of America y The Classical Mandolin Society of America*, y fue mencionado en el diccionario *Who'sWho in Music* en 1951.
- **Albert Bellson** (Alberto Belassone, 1897): estudió con Giuseppe Pettine en Providence (Rhode Island) durante tres años antes de mudarse a Saint Paul (Minnesota), donde empezó su exitosa *Bellson School of Music.* Bellson fue el último, y quizás el mejor, en la línea de los mandolinistas italianos que crecieron en el área metropolitana de Minneapolis - Saint Paul[3]. Tuvo influencia sobre muchos estudiantes, incluido Richard Walz.
- **Herman von Bernewitz**: mandolinista y profesor, miembro fundador del *The Takoma Mandoleers*, enseñó e influyó a bastantes generaciones de mandolinistas en los estados de Maryland, Virginia y Washington DC.
- **Conrad Gebelein** (1894 – 1981): su familia emigró de Alemania a los Estados Unidos y se graduó en Baltimore en la *Peabody School of Music.* Gebelein formó la primera orquesta de mandolinas de Baltimore y enseñó música en escuelas a lo largo del área de Baltimore, como en la Universidad Johns Hopkins. Influyó a muchos mandolinistas, entre ellos a Joyce Adams.
- **Luigi Paparello** (1885 – 1979): fue un importante profesor en el área metropolitana de Nueva York que publicó una gran variedad de composiciones y arreglos, y también dirigió una orquesta de mandolinas allí. Uno de sus estudiantes más famosos fue Howard Frye. También enseñó a Norman Levine, quien promovió la *Classical Mandolin Society of America.*
- **Hibbard A. Perry**: natural de Providence (Rhode Island), estudió con William Place y fue influenciado por Pettine. Tomó la dirección de la *Providence Mandolin Orchestra* en los años 30 y se retiró en 1989. Entre los graduados en la Perry School of Music destacan Robert Paul Sullivan, Thomas E. Greene, Marilynn Mair, Joshua Bell y Mark M. Davis.
- **William Place Junior**: natural de Providence (Rhode Island), fue ampliamente considerado como uno de los profesionales más importantes de la mandolina clásica en EE.UU. durante las primeras décadas del siglo XX[4]. Estudiante de Giuseppe Pettine, Place empezó su carrera profesional durante la primera década del siglo XX. Tras una exitosa carrera concertística, Place emprendió un también exitoso negocio musical en Rhode Island, *Place Music*, y formó a muchos estudiantes, entre los que se encuentra Hibbard Perry.

EL ROL DE LAS ORQUESTAS EN LA ENSEÑANZA DE LA MANDOLINA

Siguiendo la popularidad de la original Estudiantina Española y sus posteriores imitadores, el rol de la orquesta de mandolinas como salida a la expresión musical de comunidades y universitarios se volvió muy importante en las primeras décadas del siglo XX. Los panfletos de la compañía Gibson ensalzaron la superioridad de sus instrumentos para realizar agrupaciones, y despreciaban abiertamente los instrumentos de fondo redondo de los inmigrantes, comparándolos con "el escarabajo de la patata" o diciendo que eran una "plaga no deseada a eliminar por la fuerza del progreso"[5].

Las primeras orquestas de mandolinas eran a menudo dirigidas por un profesor, el cual formaba

3 KREITZER, Amy: *Sweet Harmonies from Little Wooden Boxes; Mandolin Playing in Minneapolis and St. Paul.* Minnesota Historical Society. www.mnhs.org/mnhistory

4 BICKNELL, Thomas Williams: *The history of the state of Rhode Island and Providence Plantations.* Vol. 8. www.ebooksread.com, Online Library.

5 SPARKS, Paul: *The ClassicalMandolin.* Oxford University Press. 1995, op. cit. p. 131.

la orquesta como un medio pedagógico para que sus alumnos tuvieran una mayor experiencia musical. A veces esto implicaba también un pequeño negocio para el propio profesor, ya que algunos de ellos eran quienes vendían instrumentos y otros materiales a los alumnos.

Hoy en día gran parte de la docencia, tanto formal como informal, sigue realizándose en el ambiente de las orquestas de mandolinas americanas. Según una lista realizada por el CMSA, hay actualmente, al menos, 36 orquestas o ensembles de mandolinas activos en EE.UU.

Algunas orquestas realizan sus propios programas de aprendizaje, como la *Baltimore Mandolin Orchestra* con Mando for Kids; o la *Providence Mandolin Orchestra* con su *Brown University Mandolin Group*.

Actualmente, muchos directores aún conservan el rol de profesor de los componentes de su orquesta.

PROFESORES INFLUYENTES DE MANDOLINA CLÁSICA EN ACTIVO EN EE.UU.

De acuerdo a la tradición desarrollada en Estados Unidos, profesores independientes realizan sus actividades docentes de forma privada. Según la lista del CMSA (Classical Mandolin Society of America), hay actualmente al menos 35 profesores particulares en EE.UU. afiliados al CMSA. Además de las clases tradicionales individuales, existe una nueva línea muy fuerte en el desarrollo de clases online. La siguiente lista en orden alfabético no pretende ser exhaustiva, pero sirve para señalar aquellos profesores que cuentan con un perfil más público.

- **Chris Acquavella**: estudió con la mandolinista Alison Stephens, con la que colaboró para completar su gran libro de ejercicios técnicos, el cual no pudo publicar debido a su prematuro fallecimiento[6]. Acquavella, aunque actualmente reside en Alemania, trabaja activamente en EE.UU. mediante sus lecciones online y su *San Diego Mandolin Camp*. Su estilo contemporáneo ecléctico refleja tanto la escuela inglesa de Hugo D'Alton que le inculcó Stephens, como la escuela moderna alemana.
- **Joyce Adams**: concertino de la *Baltimore Mandolin Orchestra* y profesora durante muchos años. Comenzó sus estudios de mandolina con el profesor inmigrante alemán Conrad Gebelein. Basa su docencia en los métodos de Pettine, Odell, Bickford y Place, insistiendo en la importancia de desarrollar un buen sonido y mantener una posición de la muñeca derecha suelta y relajada.

6 STEPHENS, Alison and ACQUAVELLA, Chris: *The mandolin companion*. AstuteMusic. 2016.

- **Achilles Bochus**: nacido en Milán. Enseña la tradición clásica italiana en la Bahía de San Francisco y coordina la *San Francisco Mandolin Orchestra*.
- **Joseph Brent**: intérprete vanguardista de mandolina clásica y jazz asentado en la ciudad de Nueva York, donde ejerció como profesor en *Mannes School*. En 2012 formó el ensemble de cámara de improvisación *9 Horses*. Ha publicado un libro de estudios de escalas para mandolina[7].
- **Mark M. Davis**: director musical de las agrupaciones *Providence Mandolin Orchestra* desde 1989, *New American Mandolin Ensemble* y *The Hampton Trio*. Estudió con Hibbard A. Perry y más tarde trabajó con el guitarrista, compositor y director alemán Siegfried Behrend. Davis basa su docencia en la escuela tradicional italoamericana, aunque incorporando algunos conceptos más modernos, como muchas nuevas ideas de Keith Harris sobre la técnica.
- **Mark Levesque**: componente del *New American Mandolin Ensemble*. Enseña tanto folk como estilo clásico de forma privada en su propio estudio y supervisa gran cantidad de proyectos de grabación.

7 BRENT, Joseph. *Scales and arpeggios for mandolin.* Lulu. 2007.

- **Marilynn Mair**: empezó sus estudios de mandolina con Hibbard A. Perry en la escuela de Providence de Pettine y Place y posteriormente estudió con el profesor vienés Vinzenz Hladky. También ha estudiado choro brasileño bajo la tutela del maestro Joel Nascimiento. Es conocida por sus numerosas grabaciones y libros[8]. Su cantidad de artículos sobre temas como "arpegios y coordinación de las manos" o "desarrollando un trémolo expresivo" han sido compilados y pueden obtenerse en su página web: https://marilynnmair.com
- El californiano **Evan Marshall** es a menudo reconocido como el maestro moderno del estilo del dúo de mandolinas, contando con muchos famosos discos de sus propios arreglos. Marshall da clases vía Skype de forma privada y en un gran número de campamentos de verano.
- **Paul Ruppa**: componente de la *Milwaukee Mandolin Orchestra*, investigador, historiador, profesor y promotor de la familia de mandolinas con fondo cilíndrico de la empresa Vega. El último proyecto de Ruppa en 2017, *Wisconsin-Vega Project*, busca recrear el sonido y el repertorio original de los grupos de mandolinas Vega asentados en Wisconsin a través de grabaciones modernas.
- El mandolinista americano **Richard Walz**: aunque actualmente reside en Francia, comenzó sus estudios con Albert Bellson, estudiante de Giuseppe Pettine. Por ello, Walz tiene grandes influencias de la escuela americana de Pettine, Bickford, etc. Es uno de los pocos mandolinistas que ha interpretado la versión completamente orquestada del concierto de Pettine, *Patetico* (*Providence Mandolin Orchestra*, 2005). Walz mantiene su presencia en EE.UU. mediante sus lecciones online.
- **August Watters**: profesor en la *Berklee School of Music* de Boston. Es el fundador y director de *Cape Cod Mandolin Camp*, y del *Festival of Mandolin Chamber Music* en Vermont. Su nuevo libro sobre la técnica de la mandolina clásica y el repertorio[9] presenta una justa y equilibrada descripción de las escuelas internacionales contemporáneas, al mismo tiempo que promueve sus propias ideas sobre las técnicas tradicionales americana e italiana.

8 MAIR, Marilynn: *The complete mandolinist.* Mel Bay Books. 2007
MAIR, Marilynn: *Brazilian choro: a method for mandolin and bandolim.* Mel Bay Books. 2015
MAIR, Marilynn: *100 techniques and exercises for the mandolinist.* Mel Bay Books, 2017

9 WATTERS, August: *Exploring classical mandolin: technique and repertoire.* Berklee Press. Boston, 2015.

- Una de las primeras adheridas de la escuela alemana moderna, **Gertrud Weyhofen**, visitó los Estados Unidos en los años 90 junto a Michael Tröster y el *Duo Capriccioso*. Weyhofen realizó dos vídeos didácticos para cuerda pulsada (actualmente agotados) e inspiró a muchos intérpretes americanos a investigar sobre la pedagogía de Marga Wilden-Hüsgen. Weyhofen ha sido artista profesora invitada tanto en la convención del CMSA como en el American *Mandolin and Guitar Summer School*.

MANDO FOR KIDS

En la primavera de 2010 la mandolinista asentada en Baltimore, Laura Norris, junto a Joyce Adams, realizaron el programa *Mando for Kids*[10], cuyo currículo está diseñado con el único propósito de enseñar mandolina como un instrumento clásico. A partir del curso 2017-2018, *Mando for Kids* fue recibido con 92 estudiantes matriculados.

Mando for Kids es un programa gratuito, financiado con subvenciones del CMSA y la *Baltimore Mandolin Orchestra*, y llevado a cabo por voluntarios. Está dirigido a los alumnos de la escuela primaria, comenzando su formación a la edad de 6 años. En 2016 los primeros graduados se unieron como componentes de la *Baltimore Mandolin Orchestra*.

El proyecto ya cuenta con ocho afiliados en la costa oeste de EE.UU, Inglaterra y Canadá. Para poner en marcha *Mando for Kids*, los directores deben haber completado un curso preparatorio para profesores donde aprenden cómo llevarlo a cabo.

CMSA: LA ORGANIZACIÓN NACIONAL DE MANDOLINA

En 1986 el empresario, editor musical y mandolinista Norman Levine formó una organización nacional de mandolina sin ánimo de lucro llamada *Classical Mandolin Society of America* (CMSA). Con más de 400 miembros en el presente, una publicación trimestral y un encuentro anual, la CMSA ha realizado un gran trabajo para mejorar la calidad y la visibilidad de la mandolina clásica en EE.UU.

El periódico de la CMSA *The Mandolin Journal* provee de las noticias relacionadas con la mandolina, un calendario de eventos, artículos sobre la técnica e historia y reseñas de libros, partituras y grabaciones. Todas las publicaciones del *The Mandolin Journal* desde 1987 han sido subidas a la página web de la CMSA.

La organización realiza una convención anual de cinco días en diferentes lugares de Estados Unidos y Canadá. Además de muchos conciertos y actuaciones, la CMSA ofrece una gran variedad de cursos antes y después de cada encuentro. El curso que se realiza dos días antes de la convención cuenta con intérpretes internacionalmente reconocidos. Durante el encuentro se llevan a cabo normalmente cerca de 20 cursos y aproximadamente la mitad de ellos tratan temas relevantes para la mandolina clásica como la técnica instrumental, géneros, historia, etc.

En los últimos años la convención ha invitado a profesores y artistas internacionales como Stefanie Acquavella-Rauch, Carlo Aonzo, Annika Hinsche, Caterina Lichtenberg, Julian Martineau, Alon Sariel, Michael Tröster y SteffenTrekel. Años anteriores invitaron también a Pedro Chamorro, Alison Stephens, Keith Harris, Ugo Orlandi y Gertrud Weyhofen.

Para más información sobre la CMSA, visita la web: https://classicalmandolinsociety.org

FESTIVALES, CURSOS Y CAMPAMENTOS DE MANDOLINA

Aunque la mandolina no está incluida en los conservatorios u otras instituciones de educación superior en EE.UU, hay muchas oportunidades para los estudiantes de aprender y progresar mediante cursos y talleres realizados a lo largo de todo el año en todo el país.

La anual *American Mandolin and Guitar Summer School*, dirigida por Marilynn Mair, fue fundada en 1986 para promover el arte de la orquesta de guitarras y mandolinas, combinando el estudio clásico con una exploración del folk y las músicas del mundo en talleres, agrupaciones de cámara y orquestas de cuerda pulsada. Se celebrará en junio, del 25 al 30 de 2018: https://www.marilynnmair.com/about/workshops/amguss

Marilynn Mair también dirige el programa de mandolina *Lubec Summer Keys* en Lubec. (Maine). Más información en su web: https://www.marilynnmair.com

La mandolinista alemana Caterina Lichtenberg actúa e imparte clases en gran variedad de festivales y cursos (a menudo junto a su esposo Mike Marshall) en EE.UU. Sus dos DVD sobre la técnica clásica están disponibles en *Homespun Videos*. Sus clases online en ArtistWords.com han resultado muy influyentes en la difusión de la escuela moderna alemana en Estados Unidos:

http://artistworks.com/classical-mandolin-lessons-caterina-lichtenberg

El mandolinista italiano Carlo Aonzo dirige el anual *Carlo Aonzo Mandolin Workshop*. Anteriormente celebrado en Manhattan (ciudad de Nueva York), en 2017 el campamento fue trasladado a Milwaukee (Wisconsin). El virtuoso guitarrista clásico Rene Izquierdo actúa como director asistente. El *modus operandi* del curso

10 Website: www.mandoforkids.org.

consiste en el aprendizaje musical mediante la interpretación en orquesta:

http://www.carloaonzomandolinschool.com

El mandolinista americano Chris Acquavella dirige el campamento de cinco días *San Diego Classical Mandolin Camp*, que se celebra a finales de julio – principios de agosto en San Diego (California). Este incluye profesores invitados, normalmente provenientes de Europa, quienes imparten cursos y clases privadas durante la semana:

http://sdclassicalmandolincamp.com

Durante muchos años, Keith Harris ha celebrado un campamento de música de cámara para instrumentos de cuerda pulsada en Estados Unidos, el cual este año (2017) se ha realizado del 1 al 5 de febrero en Saint Augustine (Florida). El campamento recibe instrumentistas de todos los instrumentos de cuerda pulsada, incluida la guitarra. El objetivo es el de desarrollar e interpretar obras de música de cámara escritas o elegidas por el director.

El profesor de la Berklee School of Music, August Watters, presenta el *Anual Cape Cod Mandolin Camp*, donde se imparten los estilos clásico, folk y bluegrass. También dirige el anual Festival of *Mandolin Chamber Music* en Vermont. Información sobre estos eventos se puede encontrar en su web: http://www.augustwatters.net

En el verano de 2018 el instituto Suzuki de Virginia instaurará su primera sesión de mandolina Suzuki bajo la dirección de una de las primeras mandolinistas en especializarse en el método, la italiana Amelia Saracco:

https://www.virginiasuzukiinstitute.com

MANDOLINA NO CLÁSICA EN EE.UU.

Aunque no es uno de los objetivos que marca este artículo, es necesario mencionar también las muchas oportunidades de aprendizaje que proponen los cursos de verano de mandolina en torno a la música bluegrass, folk y popular en todo el país. Una lista más o menos completa de estos cursos puede encontrarse en la web *Mandolincafe*[11] e incluye algunos que se celebran normalmente en la naturaleza, como el *San Diego Classical Mandolin Camp*, varios talleres de August Watters y todos aquellos que cuentan con Caterina Lichtenberg (mandolina clásica) y Mike Marshall. En total son más de cien los cursos de este tipo que podemos encontrar anualmente en Estados Unidos.

CONCLUSIÓN

Aunque la mandolina clásica no ha sido capaz de establecer su presencia en las instituciones americanas de educación o en conservatorios, la docencia de la mandolina clásica continúa a través de la tradición de profesores particulares, dentro del contexto de las orquestas de mandolinas, mediante instituciones como la *Classical Mandolin Society of America* y a través de las numerosas escuelas de verano, talleres y convenciones que se realizan.

BIBLIOGRAFÍA

BICKNELL, Thomas Williams. *The history of the state of Rhode Island and Providence Plantations.* Vol. 8. www.ebooksread.com, Online Library.

DOBNEY, Jayson Kerr. Guitar Heroes; *Legendary Craftsmen from Italy to New York.* The Metropolitan Museum of Art. NYC. 2011.

KREITZER, Amy. *Sweet Harmonies from Little Wooden Boxes; Mandolin Playing in Minneapolis and St. Paul.* Minnesota Historical Society. www.mnhs.org/mnhistory.

MCDONALD, Graham. *The Mandolin: A History.* Graham McDonald Stringed Instruments. Australia. 2015.

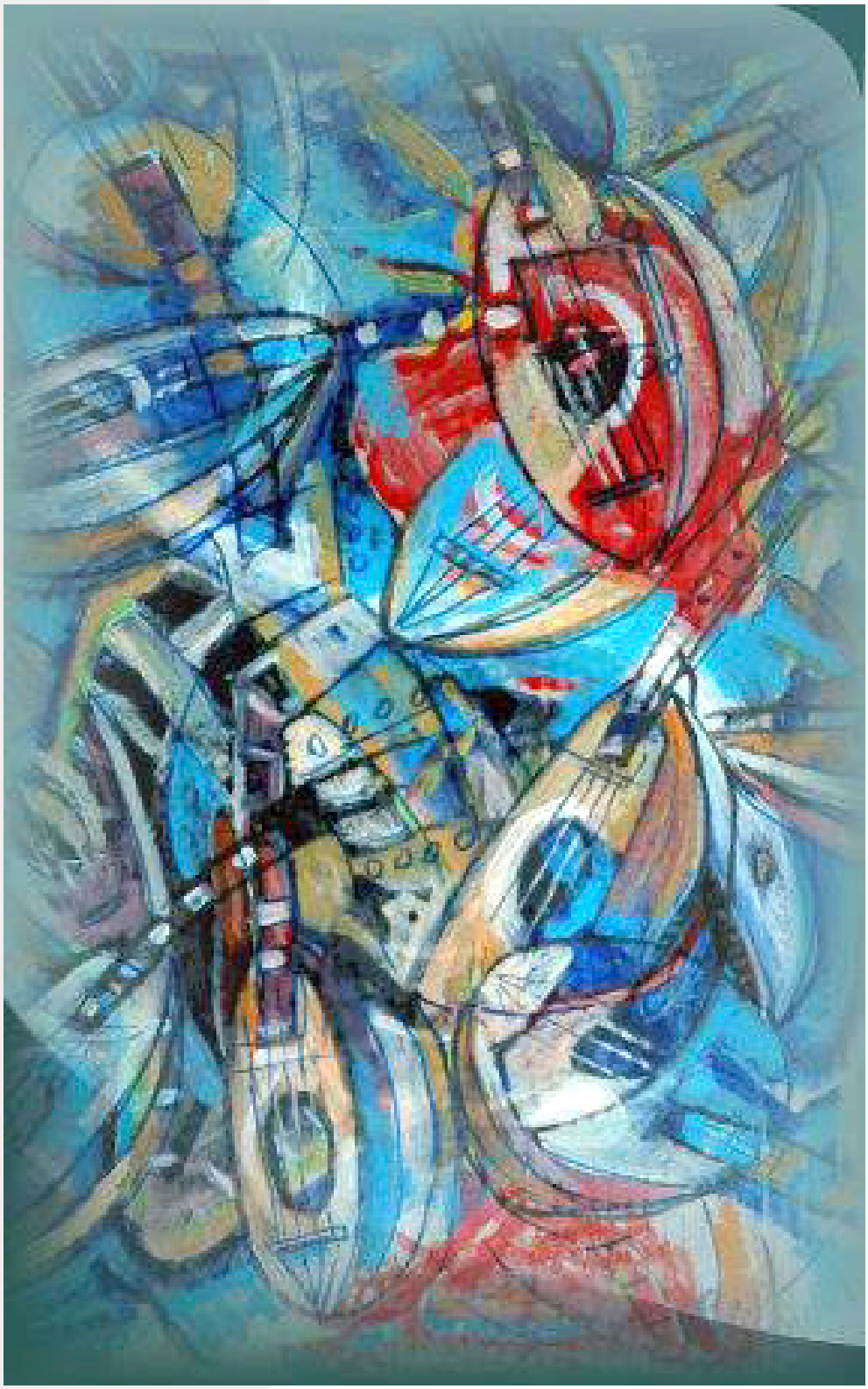
RUPPA, Paul. *Spanish Students Stop Traffic In Paris; An Introduction to the Mandolin's American Origins in American Lutherie.* The Quarterly Journal of the Guild of American Luthiers, Number 131, Fall 2017.

SPARKS, Paul. *The Classical Mandolin.* Oxford University Press. 1995.

11 www.mandolincafe.com/workshops

DOCUMENTOS

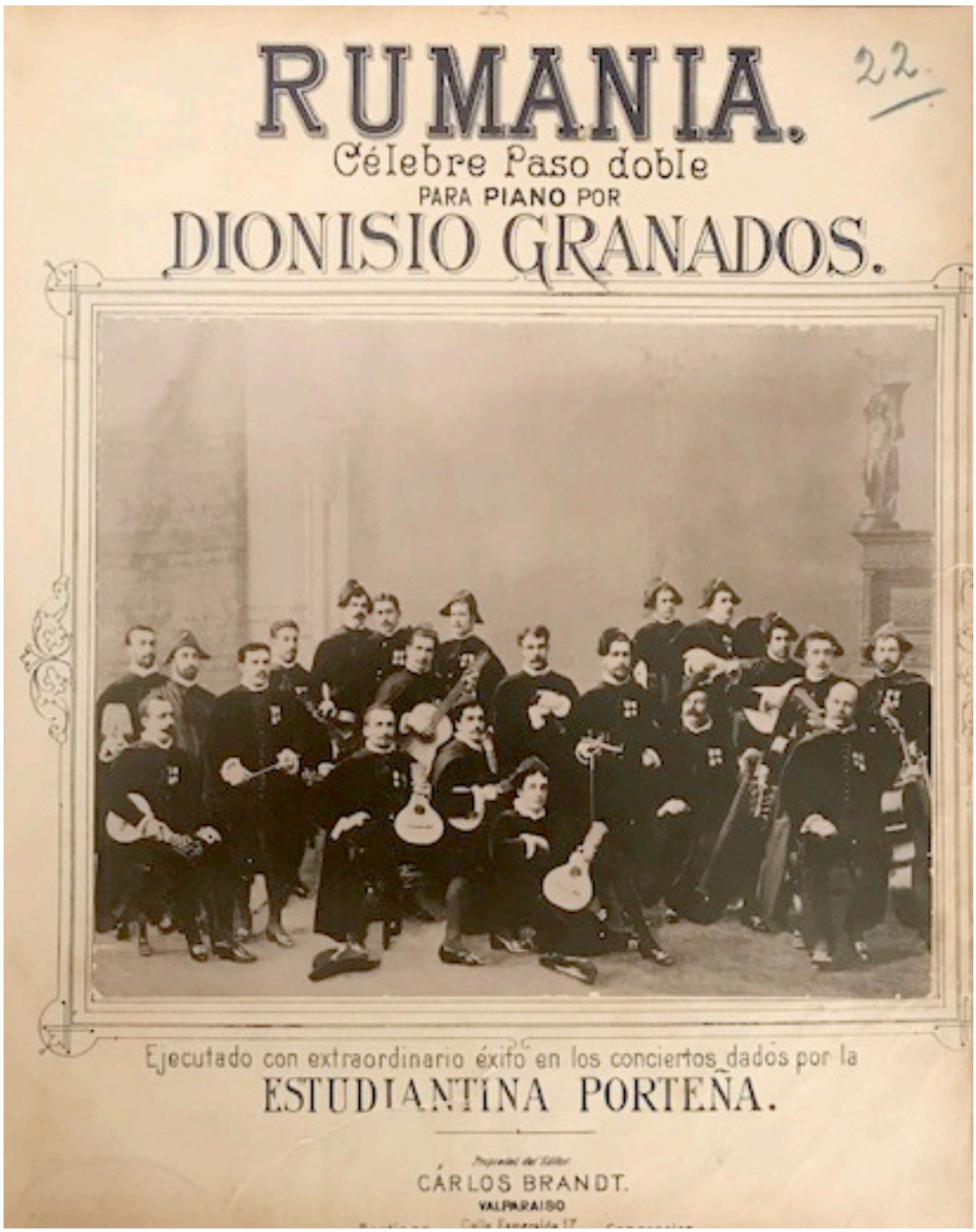
PINTURA

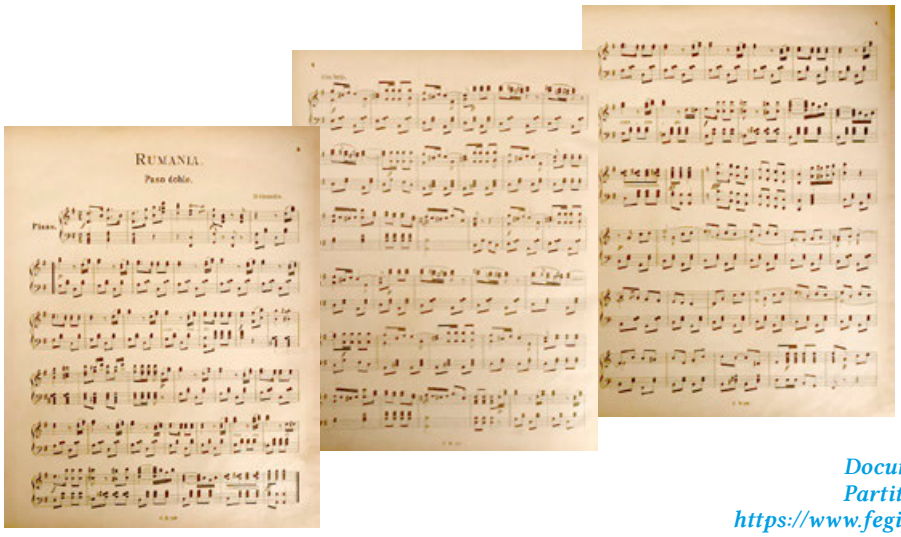


Vincenzo Policarpo
Un tuffo di note nel mare
2005, oleo sobre cartón, 60×50 cm

Agradecimiento a Carlo Aonzo por el documento

PARTITURAS

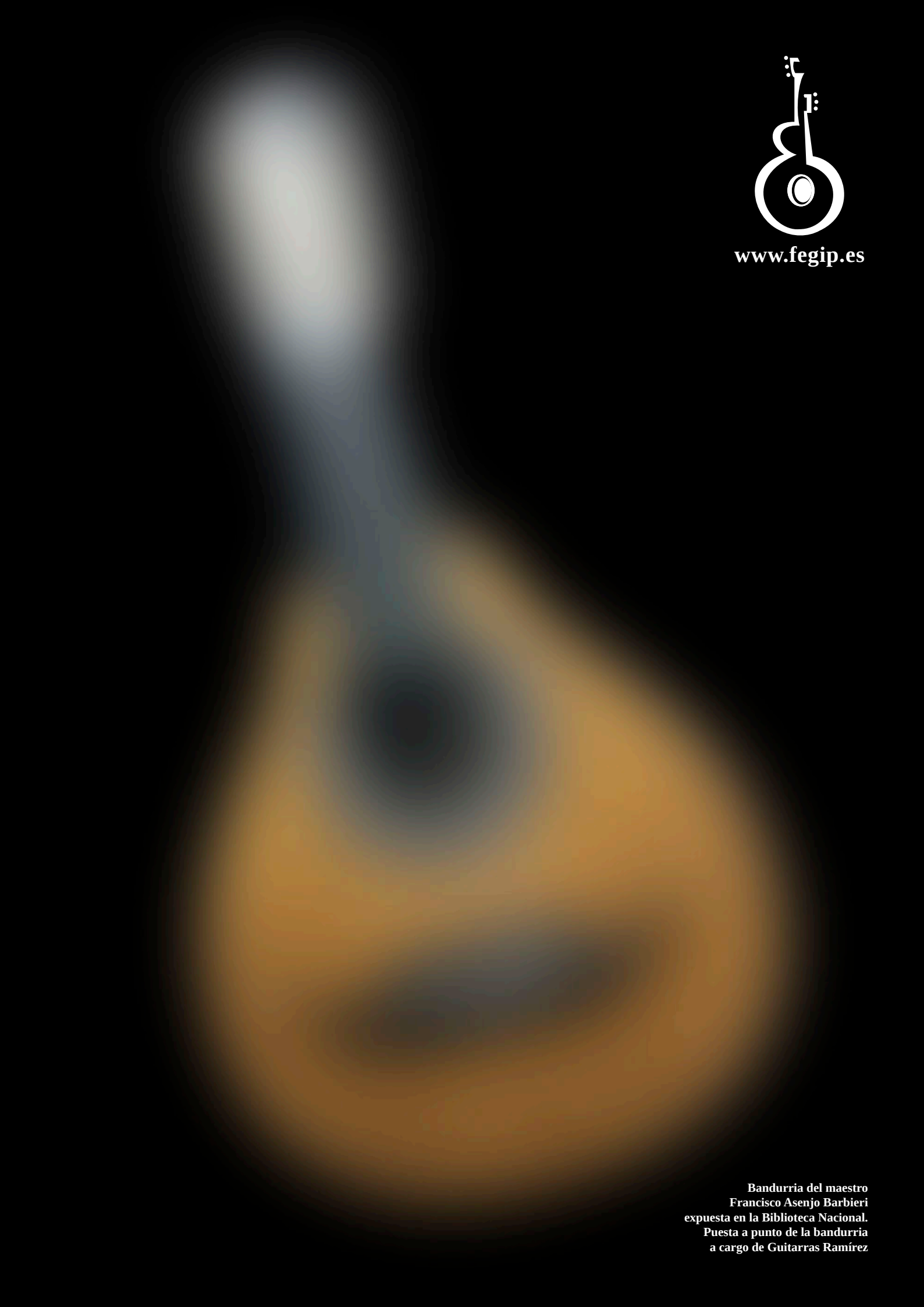




Documento: Félix Óscar Martín Sárraga
Partituras disponibles para descarga en
https://www.fegip.es/v2/index.php/descargas-menu

El fotógrafo de Marilyn Monroe es Milton H. Greene. Fue un fotógrafo de moda y celebridades estadounidense que se mantuvo activo por más de cuatro décadas, alcanzando notoriedad por sus retratos de la actriz Marilyn Monroe. Wikipedia
Fecha de nacimiento: 14 de marzo de 1922, Nueva York, Nueva York, Estados Unidos
Fallecimiento: 8 de agosto de 1985, Los Ángeles, California, Estados Unidos

Aportación de José Manuel Herrero Martín



www.fegip.es

Bandurria del maestro
Francisco Asenjo Barbieri
expuesta en la Biblioteca Nacional.
Puesta a punto de la bandurria
a cargo de Guitarras Ramírez