

# ALZAPÚA

**Revista F.E.G.I.P.**

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





*Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro*

C/ Mayor, 27  
26300 Nájera (La Rioja)  
[www.fegip.es](http://www.fegip.es)  
[fegip@fegip.es](mailto: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: Guitarras barrocas del luthier Alexander Hopkins

Impresión: Pixartprinting SpA

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



## EDITORIAL

Marta Escudero

## ASAMBLEAS

Juan Ramón Gili

**XXI ASAMBLEA General Ordinaria de la FEGIP en Guadarrama**

## FLAMENCO

Álvaro Reja

**El Arsenal de la Carraca**

## EDICIONES

Carlos Blanco Ruiz

**Iberia, de Claudio Mandonico**

Luis Carlos Simal

**Baldomero Cateura y la mandolina española, por Diego Martín Sánchez**

José Manuel Expósito (autor)

**Imagens do Brasil**

Diego Martín

**Edición de nuevas partituras de Félix de Santos a cargo de la FEGIP**

## NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

Jorge Cardoso

**“La Catedral” de Agustín Barrios**

Rafael Tarjuelo

**El Cuarteto Aguilar y su relación con Joaquín Turina y Manuel de Falla**

Rosana Ascacibar

**A Dumb Door: la última obra de Yasuo Kuwahara**

Félix O. Martín Sárraga

**Integrantes e instrumentación de la Estudiantina Española Figaro**

Marylá Díaz

**Escenario de las formaciones de pulso y púa durante el siglo XX en la provincia de Alicante**

Diego Martín

**La música de cámara con bandurria (parte II). El siglo XIX**

Pedro Chamorro

**40 años de evocación y tributo del dúo Chamorro-Simón a los maestros Grandío**

Eva Donet

**Pascual Cándido Carda y su aportación a la música de plectro**

## FESTIVALES, GIRAS Y CONCIERTOS

Juan Carlos Estévez

**I Festival de Plectro Ciudad de Granada**

Olan'p

**Laúdes españoles en EEUU**

Rosana Ascacibar

**Gira de la orquesta de plectro La Orden de la Terraza por Colombia**

Dora “Corita” Rojas

**II Seminario Internacional de músicas de plectro Colombia y IV encuentro “Diálogos de Bandola” 2018**

## CURSOS

Cristina González

**Campus nacional de música y danza Villa de El Tiemblo**

Isabel Abarzuza y Jorge Milagro

**Curso Internacional de Plectro y Guitarra “Pedro Chamorro”**

Vicente Carrillo – Vicente Carsi

**Congreso Internacional de la UPV y UV**

## INTERNACIONAL

Marga Wilden Hüsgen

**Los grandes compositores y la mandolina**

## ACTIVIDADES DE LA FEGIP

Luis Carlos Simal

**El boletín de noticias**

## SECCIÓN DE DOCUMENTOS

Enrique Blanco

**Los instrumentos de púa en el Comic**

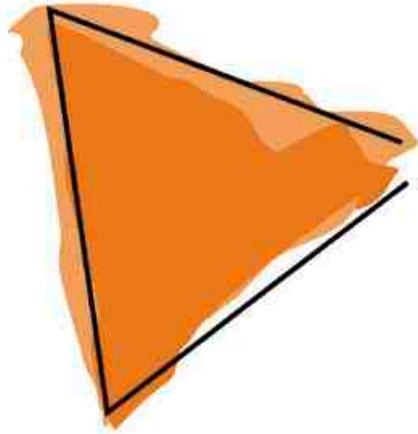
M<sup>a</sup> Carmen Simón

**Bandurrias en el museo de instrumentos musicales de Milán**

Diego Martín

**Tres mandolinos construidos por el luthier Antonio Preda**

## SECCIÓN DE DOCUMENTOS



**mundo**  
plectro  
.com

Tu tienda de Plectro  
en Internet

Instrumentos  
Cuerdas  
Partituras  
Métodos  
Estudios  
Discos  
Púas  
Accesorios

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

  
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.  
Pida presupuesto sin compromiso alguno.



**Tu Guitarreria de Guitarras Carrillo**  
C/. San Julian, 4 - 02001 Albacete  
Telef. 967-702773 - [info@tuguitarreria.com](mailto:info@tuguitarreria.com)  
[www.tuguitarreria.com](http://www.tuguitarreria.com)



## EDITORIAL

Presentamos la esperada Revista Alzapúa del 2019, número 25, y con ella celebramos su vigésimo aniversario. Lo que nació siendo un humilde boletín en blanco y negro, hoy se trata de una incuestionable gran revista que año tras año ha ido mejorando su calidad en todos los sentidos. Una publicación que, además de mantenernos informados de las novedades de los socios y todo lo relacionado con los instrumentos que la FEGIP representa, sirve de soporte a las investigaciones científicas tan necesarias para el arte en general y para nuestros instrumentos en particular. Precisamente la presencia en gran medida de ese carácter científico es lo que marca la diferencia de nuestro buque insignia con respecto a las revistas especializadas que se publican en otros países. Prueba de ello es la reciente indexación de “Alzapúa” en Latindex<sup>1</sup>, por lo que nos podemos sentir verdaderamente orgullosos de lo que hemos conseguido.

Evidentemente, no habríamos podido llegar a este punto del camino sin el trabajo de todos los colaboradores durante estos veinte años, incluidos redactores, anunciantes, diseñadores, revisores y, por supuesto, al apoyo de cada uno de los socios que han formado y forman parte de nuestra federación.

Este número, como es tradición, lo comenzamos con la crónica de nuestra última asamblea, celebrada en 2018 en Guadarrama, a la que le sigue el artículo “El Arsenal de la Carraca” del guitarrista flamenco Álvaro Reja. Asimismo, en la sección ediciones, Carlos Blanco, Luis Carlos Simal, José Manuel Expósito y Diego Martín comparten recensiones de algunas novedades editoriales.

Como bloque central, el espacio reservado para nuestros instrumentos y su historia, que cuenta este año con ocho interesantes artículos de Jorge Cardoso, Rafael Tarjuelo, Rosana Ascacibar, Félix O. Martín, Maryla Díaz, Diego Martín, Pedro Chamorro y Eva Donet. Aunque está incluido en nuestro apartado internacional, a este grupo podría añadirse el escrito de Marga Wilden-Hüsgen sobre los grandes compositores que escribieron para

mandolina. Todas estas investigaciones nos hablan de importantes obras de nuestro repertorio y de insignes agrupaciones e intérpretes como fueron el Cuarteto Aguilar, Yasuo Kuwahara o los maestros Grandío.

A continuación encontramos crónicas sobre el I Festival de Plectro “Ciudad de Granada”, las giras de la OLAN’P en EE.UU., la Orquesta “La Orden de la Terraza” en Colombia y el II Seminario Internacional de Músicas de Plectro de Colombia. En cuanto a los cursos celebrados durante el último año, se compartirán recuerdos del campus de El Tiemblo (Ávila), el curso “Pedro Chamorro” y las clases Máster de Leo Brouwer de ANAIP y el Congreso Internacional de la UPV y UV. Finalmente, la revista se cierra con las noticias sobre actividades de la FEGIP y nuestra clásica sección de documentos.

Después de todo este repaso por los contenidos, es de destacar la gran formación y juventud de buena parte de nuestros colaboradores que, unidos al prestigio y sabiduría del resto, hacen que el futuro de la guitarra clásica, flamenca y los instrumentos de púa en nuestro país esté más que asegurado.

De forma personal, me gustaría agradecer a cada uno de mis compañeros de la junta directiva (Diego Martín, José Manuel Velasco, Juan Hermosilla y Luis Carlos Simal, así como a nuestro presidente emérito Antonio Cerrajería) todo el tiempo, esfuerzo y cariño que dedican de forma totalmente altruista a esta federación, haciendo que siga poco a poco avanzando en sus propósitos. Propósitos, objetivos y sueños con los que se fundó la FEGIP en 1997 y que hoy gran parte de ellos se han cumplido o están en el proceso.

No obstante, aunque desde el optimismo, no debemos conformarnos con lo logrado, sino mirar todo lo que aún nos queda por recorrer: más y mejores agrupaciones, tanto amateur como profesionales, más Conservatorios y Escuelas, nuevas canteras, nuevos repertorios originales de calidad, más visibilidad... No me cabe duda alguna de que todo ello se conseguirá en los próximos años. Sigamos sumando fuerzas, juntos y en la misma dirección. Merece la pena.

1 <https://www.latindex.org/latindex/ficha?folio=27671>



## XXI ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA DE LA FEGIP EN GUADARRAMA

24 Y 25 DE MARZO DE 2018  
EN GUADARRAMA

Quién podía imaginar hace 6 años, que un día me daría de buena gana un madrugón, para tras casi 500 km de viaje, asistir a una asamblea de la FEGIP. Federación que, por otra parte, ni siquiera conocía. Pues bien, así empezó para mis compañeros de viaje y para mí la XXI asamblea general de la FEGIP celebrada en la localidad de Guadarrama, ¡con un buen madrugón! Tras unas horas entre el agua y el aguanieve llegamos al centro de congresos Fray Luís de León justo a tiempo para asistir a la asamblea.

Las instalaciones del centro resultaron ser un excelente espacio para el desarrollo de la asamblea y demás actividades a ella asociadas, cosa que se agradeció dado que el tiempo un tanto frío y algo lluvioso no invitaba a realizar traslados o paseos por la ciudad.

Nuestro recién estrenado presidente Diego Martín y su equipo dirigieron la asamblea a la perfección. En ella se trataron los temas habituales relativos al estado de cuentas, movimientos de asociados, etc. Se presentó el nuevo formato de la revista *Alzapúa*, con encuadernación fresada y encolada. La revista, en cuanto a contenidos y normas de publicación, no cambia, aunque eso sí, la nueva encuadernación permite un mayor número de páginas, es decir, ¡más interesantes artículos! Por otra parte, también se presentó la nueva versión del corto de animación "Mandolín y Bandurrín". Esta vez, a diferencia de la versión anterior, se ha incorporado al vídeo la música que acompaña al relato. Esto amplía las posibilidades de difusión en aquellos ámbitos educativos o lúdicos en los que resulta

complicado disponer de músicos en directo que la interpreten. Una excelente iniciativa, sin duda, es el hecho de permitir el libre acceso al mismo por medio de la plataforma Youtube, lo cual debe facilitar su utilización por personas y entidades no asociadas a la FEGIP.

La anécdota de la asamblea, por decirlo así, la protagonizó nuestro anterior presidente Antonio Cerrajería, quién rechazó de plano la proposición unánime de nombrarlo socio de honor. Sin entrar en las motivaciones de uno y otros que ya fueron expuestas en la asamblea, vaya desde aquí el cariño de todos hacia su persona y el reconocimiento a su excelente trabajo al frente de la federación.

Resulta gratificante la asistencia a los distintos conciertos, conferencias y coloquios que normalmente se programan alrededor de la asamblea general, en los que personas con amplios conocimientos y experiencia, nos ilustran compartiendo parte de su saber. Concretamente en esta edición pudimos asistir a la presentación que el guitarrista Carlos Blanco Ruiz hizo de su magnífico trabajo de investigación, con el que pretende "salvar del olvido" la figura y la obra de Antonio Chover Salom, músico valenciano que desarrolló buena parte de su carrera en tierras andaluzas. Durante la presentación el autor puso en valor su figura y su obra alternando entre los comentarios sobre distintos aspectos de su obra musical: armonía, recursos de composición, fuentes de inspiración... y la magistral interpretación de sus piezas. De una forma práctica y amena consigue captar la atención del público



hacia su relato y el interés por conocer más acerca de Antonio Chover. Uno no puede más que mostrar admiración ante este gran trabajo.

En la exposición de instrumentos se pudieron ver las creaciones de Ángel Benito, Vicente Carrillo, Prudencio Sáez y Alhambra así como la tradicional muestra de partituras, cuerdas y otros accesorios de MundoPlectro.

Como todos los años llegó el momento en el que los lutieres nos hablan de sus instrumentos, aunque en esta ocasión poco comentaron sobre ellos. La presentación derivó en un coloquio bastante interesante en torno a la normativa "CITES sobre el comercio de especies amenazadas de fauna y flora" y en qué medida les afectan las restricciones tanto a su actividad profesional como a los propios instrumentos. Después, el coloquio viró hacia la investigación con nuevos materiales y hacia una polémica, a mi modo de ver un tanto estéril, sobre las capacidades del lutier tradicional frente a las de los técnicos universitarios que se introducen en la lutería. En un mundo cada vez más tecnológico, en el que todo se puede simular por métodos numéricos, la colaboración abierta entre ambos mundos se me antoja como el mejor camino para la obtención a futuro de los mejores frutos.

La tarde se presentaba bien, con una prometedora conferencia que el lutier Ángel Benito nos había preparado sobre la evolución de la guitarra desde el barroco hasta nuestros días. En ella expuso la morfología de las guitarras antiguas, la disposición y tamaño de los distintos elementos constructivos

del instrumento y poco a poco fue explicando su evolución, introduciendo también algunas pausas para responder alguna pregunta formulada por el público. Para acabar concluyendo que, en la actualidad, en casi la totalidad de las guitarras clásicas y flamencas que se construyen se siguen las pautas que el lutier Antonio Torres estableció en la segunda mitad del siglo XIX.

Salí contento de ella y con ganas de más (el tema me resultaba interesante). Las preguntas se agolpaban en mi mente: ¿Qué buscaban los guitarreros cuando empezaron a introducir el abanico? ¿Por qué la introducción del abanico sustituye en parte a las barras armónicas transversales? ¿Cuál era la necesidad de incrementar el volumen de la caja armónica? ¿Cómo afecta la distribución del abanico al sonido?... Por otra parte pensaba: qué bonito hubiese sido haber visto proyectada alguna foto de esas guitarras antiguas de los museos que fueron parte del trabajo de documentación realizado por Ángel, escuchar y comparar los sonidos de una guitarra actual con el sonido de la réplica que el propio lutier trajo o con el sonido grabado de otras réplicas del pasado. Sí, sí, ya sé, desgraciadamente una conferencia de una hora no da para tanto, pero... por desear, más que por pedir, que no quede, ¿no les parece?

Y llegó el momento de conocer a nuestros anfitriones, la Orquesta de Pulso y Púa Balanguía, que estaban de celebración por su 25 aniversario ¡Felicidades por ello! Lo hicimos mediante la presentación de un libro, un video y un coloquio posterior. El libro *Cosas y casos de músicos y*



*músicas* es una recopilación de las presentaciones que su autor, Diego Lechuga, suele realizar en los conciertos para dar paso a las obras. Es un libro de anécdotas y curiosidades, divertido y ameno de leer ¿Aún no lo tienen...? ¡Seguro que les encanta! En el video conmemorativo del 25 aniversario, se repasa la historia de Guadarrama y los 25 años de existencia de la Orquesta Balanguía tomando como hilo conductor el relato que un abuelo le hace a su nieto.

Nos honraron con su presencia, no solo por ser los representantes de la ciudad, sino también por el apoyo que prestan a la música, la Alcaldesa y otros miembros de la corporación municipal, cuya participación en el coloquio posterior a la visualización del video les permitió conocer de primera mano inquietudes del mundo del plectro. Entre ellas la dificultad de Balanguía, también de muchas otras orquestas, para realizar el necesario relevo generacional ante la falta de músicos jóvenes formados en nuestros instrumentos. Por ello se aprovechó la ocasión para pedirles su colaboración y ayuda en el fomento de dicha

formación en la escuela de música de Guadarrama.

El domingo despertó frío, gris y con la presencia de algunos copos de nieve. Después del desayuno nos esperaba el autobús para realizar una visita guiada por el término de Guadarrama. De inicio subimos por la N6 al puerto del León. El guía relató la historia de los antiguos centros de tratamiento de la tuberculosis que se construyeron en esta zona y que una vez vencida la enfermedad quedaron abandonados. Hubo que tirar de imaginación, obligados por la escasa visibilidad del día, para hacerse una idea de las vistas sobre el fondo del valle, donde se encuentra la Capital y sus inconfundibles torres.

Seguidamente nos dirigimos hacia el entorno del embalse de la Jarosa, un bello espacio natural con preciosas vistas, el cual es utilizado por los habitantes de la zona y visitantes como espacio de recreo y punto de inicio de excursiones a pie por los caminos de la montaña. Personalmente me hubiese quedado un buen rato andando por tan bello paraje, pero ni el tiempo disponible ni las condiciones climáticas lo permitían. Quisiera



*Ángel Benito Aguado*

*Artesano - Luthier*

CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS

PARA CONCIERTO

*Guitarras especiales para los estudios de Conservatorio:*

*Grados Elemental, Profesional y Superior y para Orquestas de Pulso y Púa*

*¡¡ TODOS LOS PRECIOS !!*

*Copias de guitarras románticas francesas:*

*Petit Jean L'Ainé (Paris, ca.1800)*

*Coffe-Goguette (Mirecourt, ca.1850)*

*René Lacote (Paris, c.a. 1850)*

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

**MONTELEÓN, 14**

**28004 MADRID**

**Tfno. 91 446 18 90**

**633 045 886**

agradecer a la organización y al conductor del autobús su empeño a pesar de las dificultades con las que tuvieron que lidiar.

Ya de vuelta al casco urbano de Guadarrama, nos dirigimos hacia el Centro Cultural La Torre, donde la orquesta anfitriona nos ofreció el concierto de clausura. Una bonita y variada selección de piezas con las que realizaron un repaso musical a sus ya 25 años de historia y rindieron homenaje a aquellas personas que las escribieron o adaptaron para ser interpretadas con nuestros instrumentos. Melodías con las que consiguieron arrancarnos unos calurosos aplausos. De nuevo ¡Felicidades! por vuestro aniversario, por la presentación de vuestra trayectoria plasmada en un libro y un vídeo, y como no, por vuestro trabajo y acogida en esta XXI asamblea de la FEGIP.

La introducción deja entrever mi reciente incorporación al mundo del plectro y, por ende, a las asambleas de la FEGIP. En mi primera experiencia con la FEGIP, la asamblea de Vila-real, donde participé como guía turístico, pude conocer a un buen grupo de personas, algunas de las cuales todavía me recuerdan aquella experiencia cuando nos reencontramos. Un saludo desde aquí para todas ellas. Y es precisamente éste, uno de los aspectos de la asamblea que me gustaría resaltar, su función como lugar de encuentro de personas que comparten una misma pasión, en el que amigos, conocidos y recién llegados compartimos experiencias, charlamos de proyectos futuros o actividades pasadas, sentamos las bases para futuras colaboraciones y/o intercambios, todo ello alrededor de una siempre apetecible cerveza o compartiendo mesa en los almuerzos y cena del fin de semana. En definitiva, un evento enriquecedor, tanto a nivel musical como personal. Sin ningún tipo de duda, una buena manera de transformar un fin de semana normal en uno inolvidable.



## EL ARSENAL DE LA CARRACA

La comunidad gitana en la España del siglo XVIII se encontraba fuertemente acosada por el poder de la Corona. Si bien la persecución ya había tenido antecedentes bajo el reinado de Felipe II, en este momento alcanzó su grado más alto de tensión.

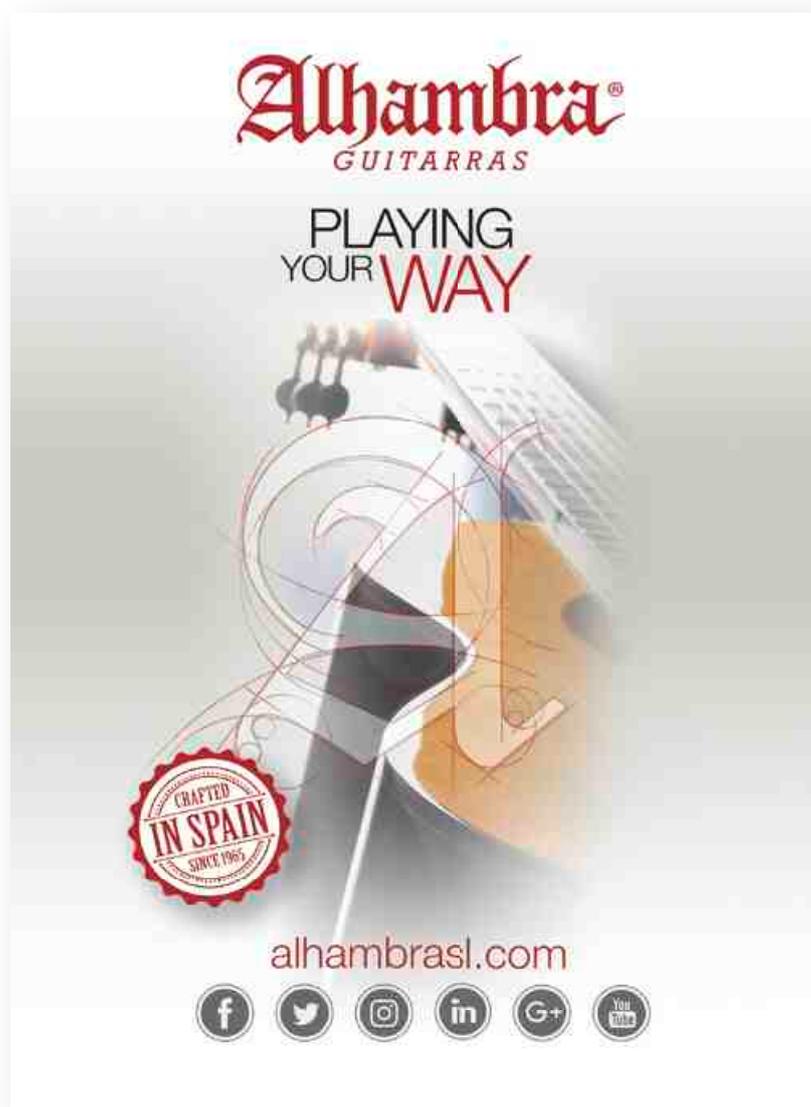
La pena de galeras para los gitanos promulgada en 1553, supuso una de las más duras represiones a las que este colectivo se vio sometido. La ingente pérdida de remeros durante la batalla de Lepanto significó la necesidad de cubrir esas vacantes tan necesarias en aquellos momentos de contienda. Se decretaron, por tanto, una serie de redadas cuyo único objetivo era el de apresar gitanos varones que pudieran desempeñar por su condición física la labor de remeros, por supuesto sin sueldo alguno. Se llevaron a cabo varias de estas operaciones y la cantidad total de presos pudo llegar al medio millar.

No se debe pasar por alto que la comunidad gitana no estaba formada íntegramente por gitanos; la guerra de Sucesión y el clima de inestabilidad económica que vivía la península hizo que un sector de la población, en situación de precariedad,

se decantara por una vida de delincuencia. El número de bandoleros y asalta-caminos creció y la sociedad se limitó a ver a este heterogéneo grupo como una “comunidad gitana”. Este factor es de vital importancia puesto que ser gitano era considerado por la sociedad más como una forma de vida, una serie de comportamientos y hábitos sociales, que un tema étnico.

Bajo el reinado de Felipe V se estableció una serie de ciudades como residencias obligatorias para los gitanos. De esta forma se buscó un mayor control del colectivo y, de alguna forma, una manera de contentar al resto de la población al marginarlos en barriadas alejadas de los puntos neurálgicos de las urbes.

En 1749 y siendo planeada en secreto por Fernando VI y el Marqués de la Ensenada, se llevaron a cabo dos grandes redadas en toda España. Más bien fueron dos partes de una gran operación de limpieza de la población gitana que pasará a la historia bajo el nombre de *La Gran Redada* o la *Prisión general de gitanos*.



El Estado de gobierno trazó un minucioso plan en el que se detallaba el protocolo a seguir para cada ciudad española con población gitana. La financiación se llevaría a cabo con los bienes e inmuebles de los apresados. Lo recaudado por el Estado tendría que bastar para cubrir todos los gastos que conllevaran los traslados y mantenimientos de los gitanos.

Una vez se hubieran completado las denuncias, arrestos e interrogatorios pertinentes, se dividieron en dos grupos: varones mayores de siete años, que serían enviados a trabajos forzosos y mujeres y niños menores de siete años que se destinarían a cárceles y fábricas. La necesaria remodelación de la Armada Española vio el sustento de mano de obra que necesitaba con estos prisioneros, que fueron destinados a los arsenales de El Ferrol, Cartagena y Cádiz. Muchos fueron destinados también a minas y cárceles del norte de África. Las fabricas de textiles de Valencia, Zaragoza y Málaga fueron el destino de mujeres y niños.

El Arsenal de la Carraca, situado en Cádiz, estaba destinado a la construcción y reparación de

buques así como al almacenamiento de munición y armamento. Fue además el primer emplazamiento de España destinado a estos menesteres.

La repercusión que ha podido tener este enclave para la conformación del flamenco en su fase más primitiva la vemos patente en algunas referencias históricas. Pierre Lefranc señala que “martinetes” eran el nombre que recibían los enormes martillos con los que los presos de la Carraca clavaban las estacas en la construcción de los barcos. El famoso tanguillo de Cádiz “aquellos duros antiguos” también guarda cierta relación con el arsenal. Un barco brasileño que transportaba oro varó en playas gaditanas y su tripulación enterró con gran rapidez una considerable cantidad de cofres repletos de monedas. Una parte de esta tripulación cumplió sentencia en la Carraca donde con el paso del tiempo pudo gestarse esta famosa letra que aplicada a ese ritmo de influencia americana resultaría como uno de los cantos autóctonos más populares de Cádiz.

No es además descabellado, simplemente por sentido común, considerar que el flamenco como

música estrechamente relacionada con lo gitano, deba mucho a este enclave. Si bien el hecho de recluir a este sector de la población en campos de concentración donde se les sometía a trabajos forzosos es un hecho vergonzoso para España y un capítulo negro de su historia, fue en parte algo beneficioso y estimulante para la conformación de esta música.

La falta de libertad y el sometimiento físico en forma de trabajo forzado es germen de un sentimiento de camaradería gracias al cual se establecen lazos que trascienden los orígenes personales, ideológicos o raciales. La música es la única vía de escape a tan dura realidad.

Un ejemplo totalmente similar lo podemos encontrar en la esclavitud americana de los siglos XVIII y XIX. Los esclavos negros llevados al nuevo continente desde África, eran destinados a las plantaciones de algodón, tabaco o azúcar. Es por esto que no podemos concebir el nacimiento del blues sin las melodías que entonaban estos esclavos. El canto como forma de queja y manifestación de sufrimiento cuando ya no se tiene nada es perfectamente extrapolable al hecho histórico que venimos tratando.

Esa unión que se crea entre los presos tiene su manifestación práctica en la música. Se componen letras de temática similar a la que se vive en ese momento; la falta de libertad y el desprecio hacia aquellos que les privan de la misma está patente en numerosas estrofas del flamenco tal y como lo conocemos hoy en día.

*Los lamentos de un cautivo  
no pueden llegar a España  
porque está la mar por medio  
y se ahogan en el agua*

*Calabocito oscuro  
donde estoy preso  
yo estoy viviendo con la esperanza perdida  
de cumplir mi arresto*

La diversidad de orígenes, culturas e incluso razas que convivían dentro del penal, posibilitó el intercambio de sones y ritmos entre los presos. Y no solo eso; la música es un fenómeno susceptible de cambios y transformaciones constantes. Por tanto, la mezcla es siempre germen de nueva música, sin olvidar además que la transmisión oral intensifica aún más este fenómeno de “transformación musical”.

El indulto a los presos gitanos de la Carraca llegó bajo el reinado de Carlos III en 1763. De esta forma Cádiz se inundó de estos ex-presidarios que tuvieron que rehacer sus vidas y pasaron a formar parte de la sociedad; a ser influenciados por ella y ser ellos mismos influencia para el resto de la población. La capital gaditana, como puerto del mundo y puerta a América, fue también la oportunidad de muchos para embarcarse rumbo al Nuevo Mundo y continuar con la difusión y enriquecimiento de su legado musical.



## IBERIA, DE CLAUDIO MANDONICO

EDITORIAL MUNDOPLECTRO, 2018

*Iberia* es una obra para orquesta de plectro encargada a Claudio Mandonico por la Asociación Cultural ConTrastes-Rioja como parte del “Repertorio para formaciones de plectro José Fernández Rojas”. Fue estrenada por la orquesta de plectro La Orden de la Terraza, de Nájera, dirigidos por el propio compositor en el Museo Würth La Rioja (España) el 2 de diciembre de 2017.

### Antecedentes

ConTrastes, fundada en 2007, tiene como uno de los objetivos principales la dinamización del mundo de la música en La Rioja con especial atención a la guitarra y al plectro. En estos años, su ámbito ha trascendido a la región en la que nace y acoge la mayor parte de su actividad y se ha hecho un hueco en el plectro internacional debido a su dinamismo y apuesta por la calidad.

Una de las actividades esenciales es la de promocionar la nueva creación para formaciones de plectro con músicas actuales, con la idea de ir creando un repertorio. Para ello se convocó un concurso que continuara el que en su día inició la SAR (Sociedad Artística Riojana) y que ha premiado a numerosos músicos desde su primera convocatoria en 2008: Luigi Salamon (Italia), Javier Villafuerte Jiménez (España), Mirko Schrader (Alemania); edición 2009: César Caicedo (Colombia), Juan García Escudero (España), Vincent Beer-Demander (Francia); edición 2010:

Daniel Huschert (Alemania), Héctor Molina (Venezuela), Javier Villafuerte (España); edición 2011: Annette Schneider (Alemania), Andrey Byzov (Rusia); edición 2012: Fabio Gallucci (Francia), Owen Hartford (Estados Unidos); edición 2013: Juan García Escudero (España), Frank Wallace (Estados Unidos); edición 2014: Luis Barroso Plaza (España), Owen Hartford (Estados Unidos); edición 2015: Franziska Henke (Alemania), Philip De Walt (Estados Unidos); y edición 2016: Ilya Dragunov (Bielorrusia), Leonardo Lospalluti (Italia). Casi todas estas obras han sido estrenadas, gran parte de ellas a cargo de La Orden de la Terraza por encargo de ConTrastes.

Tras valorar la necesidad de dar un giro al proyecto, se decidió cambiar el concurso por un encargo directo cada año a un compositor relevante de ámbito internacional. De esta manera, en 2017 se encargó *Iberia* a Claudio Mandonico (Italia), en 2018 a Jorge Cardoso (Argentina) que compuso *Romance de Eyssalène* y *Marius* y el encargo de 2019 ha sido realizado a Pedro Chamorro, quien no necesita presentación en esta revista.

### El compositor

Claudio Mandonico nace en Italia en 1957 y es un compositor y músico ecléctico, a la vez que un activo director, profesor y transcriptor. Sus composiciones para formaciones de plectro son

parte del repertorio esencial de las orquestas de plectro de todo el mundo. Se inicia musicalmente en su natal Brescia tocando clarinete y saxofón en la Banda Sinfónica Municipal y estudia contrabajo y composición en su Conservatorio. También se interesa por la música antigua, estudia corneta renacentista y bajo continuo y actúa en el *ensemble* de música antigua “Paride e Bernardo Dusi”. Igualmente muestra interés por el jazz.

Sin embargo, su relación con el plectro es una de sus actividades más reconocidas, dirigiendo desde 1985 la orquesta de mandolinas y guitarras “Città di Brescia”. Habitualmente compone y realiza transcripciones para formaciones de mandolinas y guitarras que se interpretan en todo el mundo. Como director e intérprete ha grabado varios CDs y como director y compositor ha realizado numerosas clases magistrales y ha sido miembro de jurados en diversos eventos en Italia, Japón o España.

Sus obras son publicadas por editoriales como “Trekel” de Hamburgo, “Eufonia” de Brescia, “Animando” de Sondrio, “Dicorato” de Milán, “Doshisa University” de Kyoto y “MundoPlectro” de La Rioja. Su profesión docente es muy amplia (bajo continuo, análisis musical, armonía, dirección y composición) y actualmente enseña teoría musical, análisis y composición en el instituto “V. Gambarà” de Brescia.

## Descripción

El compositor define así su obra:

“*Iberia* es una composición inspirada por la música tradicional española que combina elementos folclóricos y clásicos. El nombre “*Iberia*” se refiere a una amplia área geográfica que ha sido extremadamente relevante en el desarrollo de otras músicas y géneros en diferentes países en todo el mundo. Siempre me ha gustado la música española, tanto clásica como tradicional, e *Iberia* quiere celebrar esta pasión. El alma de las gentes de *Iberia* late en el corazón de esta composición.

La música contemporánea domina el principio; después la música tradicional emerge gradualmente y la pieza revela su alma popular. Hay un balance entre estos dos aspectos, los cuales convergen en una atmósfera muy peculiar. La armonía y las melodías de la composición están basadas en el modo frigio. Las transposiciones de este modo están usadas a la vez con la idea de obtener superposiciones, tanto armónicas como melódicas.

La obra empieza con un *Allegro* que presenta el tema principal, fuente de inspiración para el resto de la obra. Está seguido de un *Lento*, dividido en varias secciones, incluyendo una *cadenza* para guitarra en la parte final. La composición termina con un *Allegro* final que se inicia de manera tranquila y suave; gradualmente va ganando

fuerza hasta su final. La obra está escrita como un ‘Concierto clásico.’”

## Breve comentario analítico

La obra emplea elementos que, melódica, armónica o rítmicamente posee un origen vinculado con la música española, pero Mandonico los trata de una manera inteligente para no evidenciar a una primera vista o escucha su raíz popular. Por ejemplo, el motivo inicial de las mandolinas primeras (c1) surge como desarrollo contrapuntístico de una línea melódica descendente, más evidente en las mandolinas segundas, que es realmente la cadencia flamenca o escala frigia descendente (mi, re do, si) y que rellena con cromatismos para ocultar su procedencia. El ritmo alterno de dos semicorcheas y corchea es una constante de la obra que el autor explota con oficio.

Allegro Moderato (♩ = c. 96)

Mandolin 1  
Mandolin 2  
Mandola

## Inicio de *Iberia*. Melodías a partir de la escala frigia sobre si

La música se desarrolla de una manera muy orgánica y lleva a Mandonico a emplear diversas métricas que generan compases de 3/4, 4/4 o incluso de 5/4. De igual manera, los fraseos –exquisitamente indicados por el compositor en todas las voces– abarcan grupos de 4, 6, 7 u 8 compases, en función de los desarrollos melódicos.

Una de las características de la obra es el cambio de *tempi* constante. Si bien está indicado como *Allegro Moderato* hasta el c82, las diferentes figuraciones rítmicas (por ejemplo en el c11, corcheas frente a las semicorcheas del inicio, o en el c24 negras y blancas) ofrecen una sensación de *tempo* muy diferente de la sección previa y de la posterior. También existen numerosos pasajes con ritardandos que alteran el pulso.

La sección *Lento* que sigue sirve como contraste al enérgico inicio. Mandonico escribe cuidadosamente los rubatos mediante ritardandos y acelerandos, obligando a los músicos a mantener máxima concentración y coordinación para sentir, como una sola persona lo haría, estos pasajes tan expresivos. A partir del c97 se puede encontrar en las líneas melódicas una serie de elementos que pueden recordar al mejor Turina. Los tresillos

98

*Compases contrapuntísticos de la sección lenta*

de corcheas entrelazándose con los fraseos en corcheas y el acompañamiento de las guitarras en semicorcheas forman una textura contrapuntística densa pero bien elaborada que se percibe como un sonido orquestal muy lírico.

Incluida en esta sección aparece una cadencia para guitarra, tan breve (5 compases) que el propio compositor ha mostrado su interés por ampliarla. Partiendo de que una cadencia pretende mostrar elementos previos de la obra de una manera virtuosa, he escrito una versión que se extiende durante casi 4 minutos y a la cual el compositor ha dado su visto bueno. Posee los elementos básicos de la obra y están tratados buscando unas sonoridades similares a las del compositor italiano –motivos melódicos,

armonías, elementos rítmicos– pero con un lenguaje propio. Esta cadencia está dedicada a Francisco Sagredo que es quien estrenó la versión del autor de *Iberia* y también mi versión. Tras la cadencia finaliza la sección lenta –de la que aún quedaban 7 compases– y da paso a la reexposición de los temas iniciales. No es una copia exacta del inicio sino una reelaboración de los mismos materiales, una especie de *reprise* que incluso añade nuevas voces, con una melodía de carácter épico en las mandolinas primeras que orienta claramente la música hacia la coda final. Ésta es una nueva transformación –a partir del c154, *Più mosso*– aumentando la textura (aún más, si cabe) e imprimiendo, además de velocidad, una sensación de final rotundo.

149

*Inicio de la coda en Iberia*



*Imagen de un momento del estreno en el Museo Würth La Rioja*

## **Estructura de concierto en arco**

Si se observa con atención la estructura general de *Iberia*, con una duración cercana a los 9 minutos, se ve que presenta una forma de concierto barroco en tres movimientos (aquí secciones) alternando el rápido-lento-rápido tradicional, aunque aquí sin solución de continuidad entre ellos. Esta forma coincide con una estructura en arco que, dado el excelente aprovechamiento de los motivos y su reutilización y combinación, confiere una gran unidad al conjunto.

## **Instrumentación**

ConTrastes realiza el encargo para una formación de plectro con voces primeras y segundas, registro intermedio, guitarras y bajos teniendo la posibilidad de añadir pequeña percusión y no admitiéndose los solistas pero sí pequeños solos en cualquier voz. La instrumentación de Mandonico parte de mandolinas primeras y segundas, mandolas, mandolincellos (opcional), guitarras, contrabajo y percusión (opcional también), aunque precisa numerosos *divisi* en muchas de las voces.

## **La edición impresa**

La edición de la partitura, a cargo de la Editorial MundoPlectro, ha contado en todo momento con la supervisión del compositor. Como es habitual, se han tenido cuidado en aspectos de cara a la usabilidad de los materiales: los papeles elegidos, la maquetación del guion y de las partes, dónde se ubican los giros de página, etc. También se han incluido textos explicativos del propio autor, en español e inglés, para dar una orientación previa del contenido de la edición. Para hacer posible su publicación se ha contado con la colaboración económica de ConTrastes.

## **Video del estreno**

El estreno lo realizó La Orden de la Terraza con los instrumentos de la familia de la bandurria

(primeras, segundas, tenores), guitarras, guitarras bajo y percusión. Puede verse el video en el que el compositor dirigió el estreno con esta orquesta en <https://youtu.be/GsFOZOFDbUY> o en los enlaces de las web de ConTrastes <[www.bip-rioja.com](http://www.bip-rioja.com)> y de la orquesta <[www.laordendelaterraza.com](http://www.laordendelaterraza.com)>

La obra se comenzó a montar semanas antes del estreno y se mantuvo contacto constante con el compositor para ir dando forma a las diferentes secciones, aclarando aspectos ambiguos. Días antes se le envió una grabación de audio realizada en un ensayo para recibir sus observaciones.

La experiencia de ser dirigidos por el autor, recibir sus consejos en el único ensayo previo al estreno que se hizo en el mismo día y ver la satisfacción del compositor tras la actuación fue altamente gratificante. Un momento especial en la historia de la orquesta. Un elemento de motivación para seguir en esta línea que ha hecho a La Orden de la Terraza merecedora de reconocimientos como la Medalla de Plata de la Ciudad de Nájera o el Premio Trujamán de la Guitarra en 2018.



# RECENSIÓN SOBRE EL LIBRO DE DIEGO MARTÍN SÁNCHEZ: BALDOMERO CATEURA Y LA MANDOLINA ESPAÑOLA. BIOGRAFÍA, ORGANOLOGÍA, INFLUENCIAS, PROPUESTAS TÉCNICAS DE SU MÉTODO, REPERTORIO, PROYECCIÓN Y ANTOLOGÍA

ED. FEGIP. LOGROÑO. 2019

Este libro es el volumen inaugural de la nueva colección creada por la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro (FEGIP) para publicar todos aquellos trabajos de investigación y difusión sobre los instrumentos de Plectro y Guitarra que, con un contenido de elevada calidad, sean considerados adecuados para su publicación.

Esta colección surge en una de las asambleas anuales que realiza esta Federación, concretamente en el año 2015, como uno de los ruegos y preguntas de nuestros socios y representantes. Tras unos años de estudio y planificación de esta propuesta, finalmente ve la luz en la asamblea de este año 2019 con la presentación de este primer volumen.

La colección pretende nutrirse de los Trabajos Fin de Grado de los estudiantes que finalizan las especialidades de Instrumentos de Púa y Guitarra, pero también está abierto a todas aquellas personas que realicen un trabajo de investigación de contrastada calidad.

Se ha creado un comité de expertos -formado por el Dr. D. Pedro Chamorro, D<sup>a</sup> Isabel Abarzuza y D.

José Manuel Velasco- que estudia y analiza cada una de las propuestas recibidas, siendo su labor la decisión a la hora de elegir los trabajos a publicar. Los trabajos seleccionados se editan financiados por esta Federación, realizando una cuidada maquetación e impresión y distribuyéndose a socios y conservatorios de toda España.

Como responsable del diseño y la maquetación de esta colección, y por tanto uno de los privilegiados en poder conocer el contenido de estos libros antes que nadie, les presento aquí unos pequeños apuntes sobre este libro inaugural.

Baldomero Cateura Turró fue uno de los padres impulsores de la bandurria (su invento, la “mandolina española”, bien puede considerarse una modificación de la bandurria), sentando las bases y precedentes del desarrollo académico de este instrumento, que llevarían en generaciones posteriores a otras ilustres figuras como Félix de Santos o Manuel Grandío hacia el final del camino que culminaría con la implantación de la especialidad de Instrumentos de Púa en los conservatorios de música españoles.

Su figura, su trabajo y su impulso de la bandurria, lo convierten en una pieza clave para comprender y contextualizar la historia de los instrumentos de púa en España a finales del siglo XIX y principios del XX.

Antes de la aparición de Baldomero Cateura, el uso de la bandurria estaba generalmente vinculado a la danza y la música popular<sup>1</sup>. Las estudiantinas comenzaban a popularizar este instrumento dándole presencia en Europa y América. La existencia de notables intérpretes de este instrumento como Francisco Asenjo Barbieri y la publicación de los primeros métodos por maestros músicos como Matías de Jorge Rubio y Tomás Damas iniciaron un camino para profesionalizar la enseñanza de estos instrumentos. Esta labor será completada y ampliada por Baldomero Cateura, al que podemos considerar el padre de la concepción académica de los instrumentos de púa.

Uno de los grandes aportes que podemos leer en este libro es la extensa y bien documentada biografía de Baldomero Cateura. Biografía interesante no solo por revelarnos su historia y trayectoria musical, sino también por la gran diversidad de labores que realizó en vida: hombre de negocios, músico, notable bandurrista y mandolinista, inventor de la mandolina española y de la trípode, constructor de pianos e inventor del piano-pedalier, padre de familia y mecenas.

En esta biografía conoceremos su determinación por dedicarse a la música, pese a la oposición inicial de su padre, y su esfuerzo en completar su formación musical a la vez que desarrollaba su capacidad mercantil como hombre de negocios, campo en el que llegó a conseguir grandes cotas: estableciendo, en un primer momento, su propia Agencia de negocios y trabajando como representante o director de importantes compañías en los sectores mercantiles, aduaneros y de seguros.

En su faceta musical, recorreremos su formación, que comienza a los 8 años, llevándole a estudiar piano, solfeo, armonía y guitarra, hasta especializarse en la bandurria. Veremos las formaciones y agrupaciones con las que comienza a introducirse en el panorama concertístico de la época, trascendiendo las fronteras españolas, llegando a realizar conciertos en Francia, Bélgica, Alemania, Austria, Suiza, Italia, Portugal... Cateura aprende y comparte escenarios con importantes maestros de púa de esa época como Manuel Más y Carlos Terraza (de quien también se recoge una extensa biografía).

Otra importante faceta de este gran personaje es su trabajo como inventor-constructor, creando su "Mandolina española", que se resume en una bandurria con una sola cuerda por orden (con lo que evita los grandes problemas de afinación en

los instrumentos con cuerdas dobles de la época) instrumento éste para el que desarrolla su labor académica y concertística. Pero no es su único invento: la Trípode (columna con pedestal para fijar la mandolina española permitiendo mayor comodidad del artista) o el Piano-pedalier (piano con seis pedales que modifican el sonido, tres de ellos de nueva invención). Estos inventos, para los que invierte una importante suma de dinero y de tiempo, le llevan a participar en diferentes exposiciones universales, presentándolos y dándoles difusión, obteniendo un gran reconocimiento y diversos premios y medallas.

También podremos descubrir otras anécdotas y facetas sociales como las relaciones existentes entre Baldomero Cateura y Francisco Tárrega o Enrique Granados.

Una amplia explicación de los inventos aportados por Cateura a la historia de los instrumentos de púa es tratada en el capítulo Organología de este libro, donde no solo se detallan la Mandolina Española y el Pedalier, el autor también nos aporta su punto de vista sobre los motivos y la evolución que llevó a Cateura a pasar de órdenes dobles a sencillos. Así también nos ofrece una detallada y documentada explicación histórica para comprender la mayor evolución que han tenido estos instrumentos: el paso de las cuerdas de tripa a las cuerdas metálicas y con ello la aparición de los clavijeros mecánicos y cordales.

Para complementar la sección biográfica, se añaden unos apuntes sobre las mayores influencias musicales que tuvo Baldomero Cateura: el mandolinista Pietro Armanini, el bandurrista Carlos Terraza y el guitarrista Francisco Tárrega; y la relación que tuvieron con Cateura.

La segunda parte de este libro nos presenta el catálogo bibliográfico de las obras publicadas e impulsadas por Baldomero Cateura para Mandolina Española (bandurria), aportando datos, descripciones y apuntes sobre los métodos y las obras.

Comienza con la "Escuela de Mandolina Española", el método completo que publicó Cateura para aprender a tocar su instrumento, y que contenía una parte teórica y de aprendizaje técnico, y tres series de obras con 75 preludios y 12 estudios en total. El autor, Diego Martín, nos detalla las aportaciones pedagógicas, técnicas y musicales que introdujo Cateura con esta magna obra didáctica. También se listan y se catalogan las obras que forman el Primer Catálogo de Música para Mandolina Española compuesto por obras doctrinales propias y cuatro colecciones con obras originales y adaptadas de diversos autores.

Toda esta vasta obra supuso en su época un impulso definitivo para el estudio y "profesionalización" de este instrumento ya que hasta entonces apenas

<sup>1</sup> Con algunas excepciones, como la música de zarzuela y algunos concertistas de nivel como Matías de Jorge Rubio, Manuel Más, Miguel Echeverría o Carlos Terraza entre otros.



**Especialistas  
en Cuerdas  
para Orquestas  
de Pulso y Púa**

**"COATED"  
U.S. Steel**

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



**Bandurria  
y Laúd "Solista"**  
*Tecnología  
avanzada*

**Bandurria y  
Laúd "Concierto"**  
*Tradición  
artesana*



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



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

**¡La GAMA más COMPLETA!**

**-VER el CATÁLOGO-**

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

existía repertorio escrito para bandurria, salvo unos pocos métodos y algunas piezas sueltas de zarzuela.

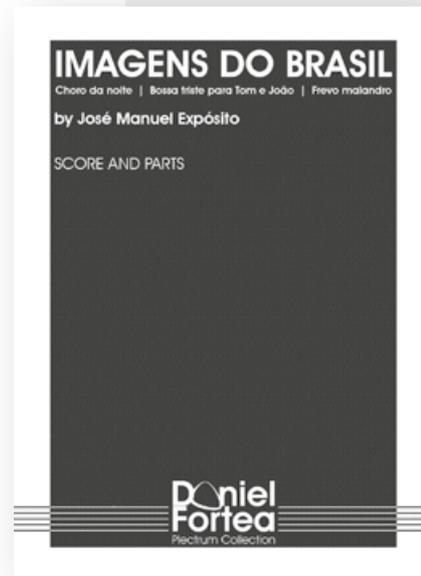
La obra para "Mandolina Española" no quedó sólo en Baldomero Cateura; Félix de Santos y Manuel Burgés, dos grandes músicos y compositores amigos de Cateura, continuaron la creación de obras y estudios para mandolina española. Diego Martín nos describe la relación entre estos músicos y un catálogo de las obras de ambos compositores para mandolina española.

Sólo por este gran trabajo de investigación y la conexión de este eslabón de la cadena histórica de nuestros instrumentos bien merecía la pena la aparición de este libro. Pero hay más, junto a la parte literaria del libro, se adjunta una completa recopilación de toda la obra pedagógica y partituras que el autor ha conseguido encontrar, publicadas e impulsadas por Baldomero Cateura –incluyendo algunos manuscritos– digitalizados y en formato PDF para que sirvan no solo de estudio histórico, sino para que estas obras vuelvan a la vida y sirvan de fuente a profesores y alumnos en sus reinterpretaciones (como vamos a tener el honor de presenciar en la Asamblea de Granada a cargo de Diego Martín a la bandurria y José Manuel Velasco a la guitarra).

7 obras didácticas y doctrinales, y alrededor de 90 obras de concierto componen esta Antología, todas ellas en PDF listas para imprimir y comenzar a trabajar con ellas.

Como podéis observar, el autor ha realizado un arduo trabajo de investigación y búsqueda tanto de información biográfica como de todo tipo de material relacionado con Baldomero Cateura y la Mandolina Española. Cabe destacar la desinteresada colaboración de la familia y herederos de Baldomero Cateura y por ello desde aquí queremos manifestar expresamente el enorme agradecimiento de Diego Martín y de la FEGIP a la familia y herederos de D. Baldomero Cateura, en especial a M<sup>a</sup> Victoria y Pablo Cateura, por la gentileza a la hora facilitarnos su documentación, por las donaciones recibidas y por permitir a todos los socios, y al mundo en general tener acceso a todo este material de manera totalmente desinteresada, contribuyendo por tanto a completar este trabajo de investigación.

La publicación de este libro cubre el vacío que existía hasta ahora en la historia de los grandes maestros y referentes de la bandurria, colocando a D. Baldomero Cateura en su justo lugar, por ello la FEGIP no ha tenido ninguna duda en que esta publicación era perfectamente adecuada para inaugurar esta colección que pretendemos tenga continuidad y haga llegar a los socios y aficionados a los instrumentos de púa y guitarra investigaciones y trabajos de recuperación que aporten y descubran nuevos contenidos a la historia de nuestros instrumentos.



## IMAGENS DO BRASIL

ED. DANIEL FORTEA. PLECTRUM COLLECTION

Hace tan sólo 10 años “descubrí” el mundo del plectro, y desde entonces me he sentido muy atraído por las posibilidades que ofrecen las formaciones de este tipo, muy alejadas de la idea de grupo “folklórico” que existe entre el público en general.

Ya en ese primer año decidí aportar mi granito de arena orientando mis inquietudes compositivas hacia ese campo y escribí mi obra más conocida, “Malambo<sup>1</sup>”, interpretada por más de una decena de orquestas de Europa y Japón. Desde entonces se han sucedido numerosas partituras para plectro y guitarra, tanto para diversos grupos de cámara como para orquesta.

Una de mis últimas composiciones es *Imagens do Brasil*, dedicada a la Orquesta Laudística Daniel Fortea (OLDF), de Nules (Castellón) y editada recientemente por esta orquesta, inaugurando así su colección de obras originales para plectro, denominada *Daniel Fortea Plectrum Collection*.

1 Malambo, homenaje a Alberto Ginastera (2008). Obra dedicada a La Orden de la Terraza y editada por MundoPlectro.com. Material disponible en MundoPlectro (partitura y dos grabaciones): [https://www.mundoplectro.com/epages/eb6658.sf/es\\_ES/?Objec tID=535427&ViewAction=FacetedSearchProducts&SearchString=malambo](https://www.mundoplectro.com/epages/eb6658.sf/es_ES/?Objec tID=535427&ViewAction=FacetedSearchProducts&SearchString=malambo)

El germen de esta obra es su primer tiempo, *Choro*. Esta pieza procede originalmente de una composición para cuarteto de guitarras, nunca estrenada, y que posteriormente adapté para Acantun Grupo de Cámara, al que pertenezco, con una instrumentación de dos laudes y dos guitarras.

A Ángel Pozo Mendoza, ex-componente de Acantun, siempre le gustó esta breve pieza y cuando pasó a dirigir la OLDF me propuso adaptarla para orquesta de plectro y completarla con otros movimientos para formar una suite sobre ritmos brasileños.

La música sudamericana, y en especial la brasileña, es mi debilidad, por lo que tardé apenas dos segundos en aceptar la propuesta de Ángel y escribí dos piezas más, una Bossa Nova y un Frevo.

*Imagens do Brasil* quedó pues estructurada en estos tres tiempos:

**Choro da noite** es un choro tradicional bajo la forma habitual ABACA. El ritmo de choro, tal y como hoy lo conocemos, está basado en el *maxixe* del siglo XIX, una danza popular también conocida como tango brasileño. En todas mis composiciones, y esta suite no es una excepción, intento dar protagonismo a todas las voces, asignando



melodías a cada una de ellas, o como en el caso de algunos fragmentos de este choro, creando una macromelodía que va pasando de una voz a otra.

**Bossa triste para Tom e Joao** es una bossa nova clásica, un género brasileño mundialmente reconocido. En este caso he querido rendir un modesto homenaje a los “padres” de la bossa nova, Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim) y Joao Gilberto, incluyendo una breve referencia a la famosa bossa “Desafinado”. A la orquesta de plectro se unen en este movimiento una flauta y una pequeña sección de percusión, compuesta por claves y shaker. Este tiempo es, quizá, el de más difícil interpretación de toda la suite, debido a su compleja polifonía que exige un minucioso análisis de todas las voces para que el resultado llegue claro y comprensible al oyente.

La suite se cierra con **Frevo Malandro**. El Frevo es un ritmo rápido y alegre, basado, como casi todos los ritmos actuales, en otro más antiguo, la *brincadeira*, que requiere diversión entregada, “malandrería”, en su ejecución. Así como la Bossa es el de más difícil interpretación, creo que el Frevo es el más complejo de ejecución, por su ritmo muy

2 El adjetivo malandro tiene varios significados según el país sudamericano en el que nos encontremos. En el caso de Brasil está muy próximo a lo que en castellano denominamos juerguista, festero.

vivo, incluyendo una sección central de percusión polirrítmica por parte de todos los instrumentos en la que la progresividad en la dinámica desde pianissimo a fortissimo es la clave.

En su conjunto he querido escribir una suite desenfadada que exige la participación sinérgica de todas las voces de la orquesta de plectro.

Desde aquí quiero dar las gracias a la OLF por haber elegido mi obra para inaugurar esta colección a la que auguro y deseo grandes éxitos.

Y un agradecimiento muy especial a Ángel Pozo por su exhaustivo e impagable trabajo de revisión y edición de la partitura, sin cuya colaboración no habría sido posible el excelente resultado obtenido.

Espero que esta obra, al igual que las compuestas anteriormente y las que aún me quedan por componer, contribuyan al reconocimiento y revalorización de este aún desconocido, al menos en nuestro país, mundo del plectro, con sus enormes posibilidades expresivas y tímbricas.

La partitura de *Imagens do Brasil* puede adquirirse en MundoPlectro.com, en el siguiente enlace:

[https://www.mundoplectro.com/epages/eb6658.sf/es\\_ES/?ObjectID=11544028](https://www.mundoplectro.com/epages/eb6658.sf/es_ES/?ObjectID=11544028)



## PUBLICACIÓN DE NUEVAS PARTITURAS DE FÉLIX DE SANTOS A CARGO DE LA FEGIP

ED. FEGIP. LOGROÑO. 2019

Anunciamos con agrado la aparición de tres obras originales y seis arreglos / versiones realizadas por Félix de Santos y de cuya edición y publicación se está encargando esta Federación.

Estas obras pertenecían a un archivo mayor que un coleccionista de Barcelona había puesto a la venta. El hallazgo lo realizó Pedro Chamorro (26 de octubre de 2018), quien comunicó a la Federación de forma inmediata la existencia de un archivo en venta con obras de Félix de Santos. Esta colección incluía obras ya editadas –alguna con dedicatoria del propio autor– y otras manuscritas. El precio del lote completo, razonable para un anticuario, se escapaba a las posibilidades económicas de la propia FEGIP.

Por otra parte, y aunque Antonio Cerrajería cede a la federación unas dependencias de su propia óptica para guardar el archivo de la FEGIP; la Federación carece

de servicio de biblioteca, que sería el destino más apropiado para este tipo de material.

Hicimos una selección y descartamos las obras ya catalogadas y reeditadas, fruto del apasionado trabajo de nuestro amigo y compañero Ricardo García Gimeno. Sentimos tener que desechar alguna obra con dedicatoria de puño y letra del propio Félix de Santos; pero teníamos que abaratar la compra.

Escogimos sólo las obras manuscritas y a la vez inéditas. Su precio seguía excediendo nuestras posibilidades, pero el valor musical de las obras merecía un esfuerzo. Decidimos entablar negociaciones con el vendedor, Manuel Graells, un respetado anticuario de Barcelona.

Finalmente, y después de cierto proceso de tira y afloja, llegamos a un acuerdo en el que pudimos realizar la compra de una digitalización de las obras seleccionadas. Los manuscritos adquiridos han sido:



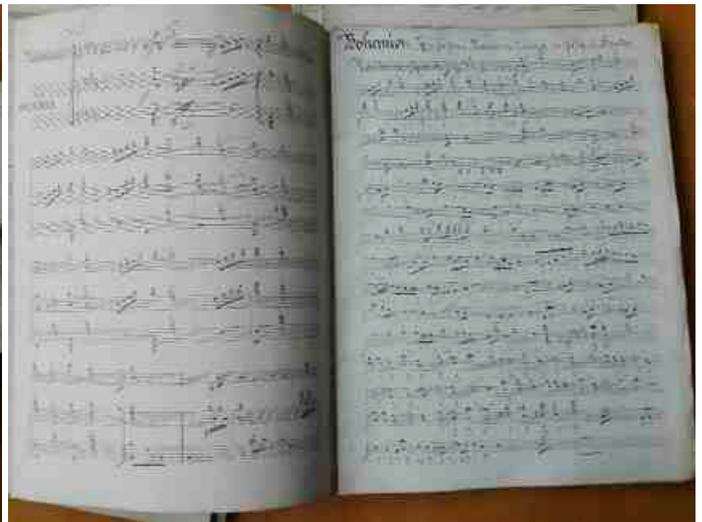
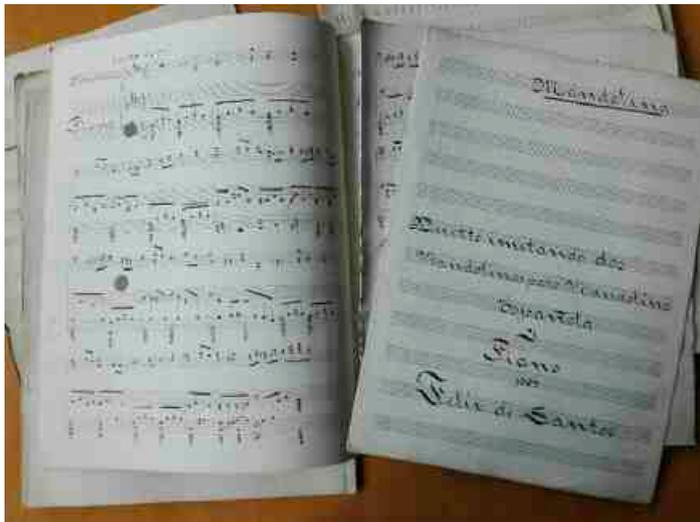
*Partitura con la portada dedicada en la que puede leerse:*

*A mi discipula de mandolina Srta. Carmen Sebastián dedico este ejemplar como recuerdo de su valioso concurso en el concierto de conjunto de púa celebrado en el "Teatro Español" el 16 de Abril de 1910*

*Firma: El Autor*

- *Vals Boston*, para Mandolina Española (bandurria) y Piano. Original de Félix de Santos e inédita. Homenaje a su alumna y discipula D<sup>a</sup> Laura Mernier.
  - *Duetto imitando dos Mandolinas*, para Mandolina Española y Piano. Original de Félix de Santos e inédita.
  - *Vals lento*. Original de Félix de Santos e inédita. Sólo hay una parte de Mandolina Española. Pudiera ser una obra para mandolina sola o bien una obra en la que el acompañamiento de piano se ha perdido.
  - *En Sourdine*, Serenata del maestro ¿Bellam? Arreglada para Mandolina Española y Piano por Félix de Santos. El manuscrito está firmado por E.[liseo] Martí, alumno de Félix de Santos.
  - *Bohemios*, de la Zarzuela de Amadeo Vives. Arreglado para Mandolina Española y Piano por Félix de Santos.
  - *El Anillo de Hierro*. Preludio del acto tercero de la zarzuela del Maestro Pedro Miguel Marqués. Arreglado por Félix de Santos para Mandolina Española y piano.
  - *Ave María* de Gounod. Contamos sólo con la parte de Mandolina Española. Versionada por Félix de Santos. Tiene una etiqueta que indica la dueña de la partitura: María Hervás y Sebastián. 1915.
  - *Pizzicatti di Silvia* de Leo Delibes. Versionada para Mandolina Española y Piano por Félix de Santos.
  - *Serenata Morisca* de Ruperto Chapí. Versionada para Mandolina Española y Piano por Félix de Santos.
- Respecto al origen del lote de partituras de Félix de Santos el vendedor nos aportó la siguiente información:
- Poco puedo decirle al respecto. Compré las partituras en un mercado de viejo de Barcelona "Els Encants" (Los Encantes). Las únicas pistas se corresponderían con la destinataria de las dedicatorias y creo que propietaria de las partituras hasta el día que las compré, una antigua alumna de Félix de Santos, la Sra. Carmen Sebastián.*
- La junta directiva de la FEGIP, tras la adquisición de este material, realizó una reunión<sup>1</sup> exclusivamente para tratar el futuro de estas partituras. En la reunión pudimos contar con la presencia de dos asesores cuya experiencia en el campo de la edición musical de plectro y guitarra es de sobra conocida por todos nosotros: Antonio Cerrajería y Carlos Blanco. Resumiendo mucho llegamos a los siguientes acuerdos.

<sup>1</sup> Acta del 18 de noviembre de 2018.



- Reeditar y publicar las obras de la siguiente manera: Imprimir un número reducido de ejemplares –los necesarios para el depósito legal, el archivo de la FEGIP y los familiares de Félix de Santos–.
- Hacer llegar la nueva publicación de estas obras a nuestros federados en formato PDF.
- Crear un equipo de trabajo que cubriera la explicación, edición, maquetación y publicación de las obras. Resultó quedar formado por: José Manuel Velasco, Marta Escudero, Luis Carlos Simal, Carlos Blanco y Diego Martín.
- Realizar una edición lo más profesional posible. Por lo que las obras se han de acompañar de textos explicativos y versión facsímil.

Federación, sin duda la mejor manera de dar salida a este legado.

Igualmente la FEGIP quiere agradecer a Antonio Cerrajería y a Carlos Blanco su ayuda desinteresada. Y por último, extiende su agradecimiento a los nietos de Félix de Santos –Magdalena Mora de Santos y Félix de Santos Ferrer– que han autorizado esta publicación.

La junta directiva de la FEGIP quiere agradecer a Pedro Chamorro el generoso gesto de no guardarse para sí este hallazgo y haberlo compartido con la



## "LA CATEDRAL" DE AGUSTÍN BARRIOS

Es muy difícil restablecer la interpretación de una obra cuando ella misma y su autor se transformaron en un mito, tal es el caso de la "La Catedral", de Agustín Pío Barrios Ferreyra (5/05/1885 - 7/08/1944).

Aquí nos encontramos con varios aspectos que tienen que ver más con el vampirismo que con la música. Un vampiro seduce a sus víctimas quienes, en éxtasis, insensatos y dóciles, aceptan su siniestra metamorfosis. Algo similar ocurre cuando cualquier gurú impone sus creencias a los desprevenidos e ingenuos discípulos que luego las reproducen y perpetúan.

No debemos considerar un gran error el hecho de confundir *Mangoré* (otros autores lo llaman Manduré) con *Marangoré* el cacique. Éste, junto a su hermano *Siripó*, ambos indios timbúes, desencadenaron uno de los primeros dramas amorosos americanos entre un aborigen y una mujer blanca, en este caso la española *Lucía Miranda*, esposa del militar *Sebastián Hurtado*.

Ocurrió en Sancti Spiritu<sup>1</sup>. No parece que la historia sea verídica, tiene más visos de ser leyenda. O leyendas. Porque en una de ellas el amor es entre Lucía y Marangoré, mientras que en otra es entre ésta y Siripó. Además, los desenlaces son distintos. Cito esto porque el seudónimo elegido por Barrios es seguramente una deturpación del original Marangoré.

Con respecto a los mitos que circulan y se reproducen sin ninguna base real acerca de *La Catedral* solo puede decirse que son tan fascinantes como inverosímiles. Con respecto a la obra, compuesta en 1921 y estrenada ese mismo año en el Conservatorio La Lira de Montevideo, Uruguay,

<sup>1</sup> Ruy Díaz de Guzmán, un criollo de Asunción, escribió en 1610 su Historia Argentina del Descubrimiento, Población y Conquista de las Provincias del Río de la Plata donde incluye su versión del fuerte Sancti Spiritu, establecido por Sebastián Gaboto el 27/05 aunque oficialmente fundado el 9/06/1527 allí donde el río Carcarañá desemboca en otro río, el Coronda, a 6 km de la confluencia de éste con el río Paraná y 60 km al norte de la ciudad argentina de Rosario.



constaba de dos movimientos: *Andante Religioso* y el *Allegro Solemne*<sup>2</sup>. La edición que tengo en mi poder es la de la editorial argentina Mundo Guaraní, con copyright del año 1955. La historia de porqué le agregé un preludio<sup>3</sup> tantos años después podría tener una explicación más sencilla que las variadas interpretaciones fantasiosas que se le atribuyen: lo compuso y, no sabiendo cómo incluirlo en un programa, optó por la solución simple y práctica de anejarlo a esta obra, a modo de “introducción”. Luego, tras un análisis musical del mismo, cualquier investigador o intérprete encontrará lo que quiera demostrar con respecto a su relación con los movimientos primigenios. Mientras tanto, allá lejos, en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, *La Catedral* se había transformado en un “best seller” de la guitarra y sus ejecutantes de entonces la interpretaban

2 Según Luz María Bobadilla, las fuentes documentales se encuentran en manuscritos con algunas deferencias conservados en la colección Borda y Pagola (otoño de 1921, con el título de “Díptico Sacro”), Di Giorgio (empresa editora del Brasil), manuscritos de Costa Rica (1939) y El Salvador (sin fecha). La grabación de Odeón N° 2960 fue realizada en Buenos Aires, el 1/08/1928.

3 *Saudade*, término portugués que significa soledad, nostalgia, añoranza, en si menor, fue compuesto, según Bobadilla, en La Habana, Cuba, en 1938 (aunque dos párrafos mas adelante dice que fue compuesto en El Salvador) Barrios lo incorporó a partir del año 1939, como puede constarse en programas de Cuba y El Salvador.

imitando la versión que habían escuchado al autor. Se emplearon generalmente copias manuscritas a partir de lo que él mismo había publicado.

Escuché por primera vez la grabación del propio Barrios en un cassette que compré en “The Guitar Center” en Palma de Mallorca, con motivo de un concierto que di allí. Me impresionó esa velocidad de vértigo que no tenía nada que ver con la tradición que él mismo había difundido. Siendo joven conocí guitarristas mayores y de fama como María Luisa Anido, Mario Parodi, Domingo Mercado y muchos más que la tocaban. Algunos de ellos la habían grabado. Destaco la versión original y difícil de Parodi, quien había digitado el tema principal del *Allegro* íntegramente en campanelas, coincidente con un par de párrafos del libro de Roberto Bracamonte<sup>4</sup>, uno de los alumnos predilectos del maestro: “En todo momento debe hacerse sentir la campanela”, y más adelante, “El problema es precisamente éste, que todos los ejecutantes lo hacen a gran velocidad y desaparece el efecto de campanela que se continúa produciendo en muchos compases y que

4 “Mangoré, el maestro que conocí”, del Dr. José Roberto Bracamonte Benedic, publicado en 1995 en San Salvador (república de El Salvador) por EDICAVE bajo el auspicio de la Fundación María Escalón de Núñez. La edición fue de 1000 ejemplares. El mío fue un regalo del guitarrista hondureño Paco Carranza, a quien a su vez se lo había obsequiado y dedicado Carlos Payés el 30/06/1996.

el compositor, incluso, no apuntó con los signos debidos” (página 58).

Se afirma que el intérprete debe respetar los deseos del compositor y así debe actuarse frente a la partitura. Cuando el segundo toca su propia obra y además la ha grabado, no parecen quedar dudas acerca de su ejecución. La Catedral no escapa a esta regla pero terminó entrampada en una contradicción: lo que el autor grabó no coincide con lo que él mismo interpretaba. La diferencia entre esta versión (cuya duración es de más o menos 4.40 minutos) y la “tradicional” que aprendí y continuó tocando hasta hoy no se debe, sin embargo, a algo inexplicable y misterioso.

Mi padre tenía una «vitrola», un gramófono, de modo que conocí muy bien aquellos discos negros, rígidos y frágiles fabricados con pasta de goma laca endurecida. Giraban a 78 revoluciones por minuto y existían en dos tamaños, de 10 y de 12 pulgadas. Los primeros duraban de dos minutos y medio a menos de cuatro, mientras que los más grandes nunca llegaron a cinco. No sabemos si Barrios estaba o no informado de antemano acerca de la restricción que en cuanto al límite de tiempo imponía esta técnica de grabación. Era imposible que esta obra, tal como él la tocaba, pudiera entrar en uno de esos discos: su versión debía durar alrededor de siete minutos. La respuesta al porqué era tan larga es la siguiente.

El Andante se tocaba más lento de como se acostumbra a tocar hoy. Bracamonte, quien señala haber tenido la suerte de escucharla a su Maestro, dice: “*El «andante» es algo serio de interpretar y la mayoría lo toca con cierta velocidad que resta la solemnidad que se espera escuchar*”. Y poco después: “*Los primeros acordes, en la parte inferior del traste doceavo, deben ejecutarse ligeramente arpegiados, aun cuando Mangoré no los dejó así indicados, pues las cuerdas sueltas dan el sabor de campanela. La sucesión de acordes tan bien hilvanados en los tres bordones, no deben sonar precipitadamente y son ellos los que dan la solemnidad, majestuosa y quizás ligeramente fúnebre a este andante*” (misma página). El doctor coincidía, sin saberlo, con las interpretaciones del cono sur sudamericano.

Hay que subrayar que el *Allegro* está adjetivado de *Solemne*, lo contrario a *Brillante*, que es como se toca hoy a una velocidad excesiva capaz de transformar lo grave y profundo en una caricatura circense llena de fuegos de artificio. Solemne era la versión que se tocaba antes. Se hacían pausas tranquilas antes de pasar de un tema a otro, y el tercero era un prodigio de fraseos, *rall.*, *acceler.* y de silencios cortos y largos. De allí su duración imposible de incluir en el minutaje estrecho de aquellos discos.

El Dr. Carlos Rodríguez Payés, salvadoreño, médico psiquiatra y guitarrista, es uno de los principales divulgadores a nivel mundial de

la obra de Barrios. En una oportunidad fue a visitarme a Madrid al departamento de la calle Lola Membrives. Le señalé que era un grave error tocar esta obra teniendo como referencia la grabación e ignorar la tradición guitarrística en el Río de la Plata creada, manifesté, por el propio Barrios. Hablamos mucho sobre esto y, aunque me dio la razón, hasta donde sé no hizo nada por corregir el estropicio. Fue él precisamente quien llevó las partituras de Mangoré al guitarrista John Williams quien, al grabar esta obra, cometió los dos errores que acabo de señalar: el desconocimiento de las características de los discos de aquella época e ignorar la interpretación “histórica”. Si no fue así, no mostró interés por informarse al respecto.

Quien haya visto el film “El baile de los vampiros” de Roman Polanski, sátira genial del conde Drácula<sup>5</sup>, recordará al inolvidable profesor Abronsius, especialista en materia de vampiros quien, acompañado de su ayudante Alfred, viaja al castillo del conde Von Krolock en Transilvania con la determinación de destruirlos. Pero paradójicamente, como en una elegía absurda, terminan propagando por todo el mundo la plaga que pretendían erradicar.

En nuestro caso fueron John y Carlos quienes, en la honrosa misión de divulgar la obra de Barrios hasta entonces desconocida en el mundo de la guitarra clásica, al igual que Abronsius y Alfred, esparcieron por todo el planeta la versión equivocada. Es imposible encontrar una grabación que reproduzca aquella interpretación original: todas están vampirizadas. Na hay guitarrista que no la haya adoptado, incluso... ¡los paraguayos!

Don Agustín Pío Barrios debe revolverse en su tumba cada vez que suena la versión “viral” de su Catedral. No podrá descansar en paz hasta que la plaga sea exterminada. ¿Cuántas estacas, ristras de ajos y crucifijos serán necesarios para aniquilarla? ¿Cuántos guitarristas como el doctor Abraham van Helsing y Johnatan Harker –el que mató a Drácula– estarán dispuestos a arriesgarse? El tiempo lo dirá, pero conste que jugarán con desventaja: disponen solamente de los años que dura una vida mientras que los vampiros cuentan a su favor con toda la eternidad. Y si fracasan, al menos –como aseguraba van Helsing– coloquen una rosa sobre la tapa, no del ataúd de Barrios sino de la caja de los CDs para que el *maligno* no pueda salir. Ni de noche. Miguel Ángel Asturias, premio Nobel de literatura guatemalteco, señaló respecto de estas tragedias: “*Los ojos de los enterrados se cerrarán el día de la justicia o no se cerrarán*”.

<sup>5</sup> Novela célebre del escritor irlandés Abraham “Bram” Stoker (1847/1912).



## EL CUARTETO AGUILAR Y SU RELACIÓN CON JOAQUÍN TURINA Y MANUEL DE FALLA

### Resumen

*El presente artículo, que resume parte del Trabajo Fin de Estudios que realicé en 2015, pretende dar a conocer la relación que existía entre el afamado Cuarteto Aguilar y dos de los compositores más importantes del siglo XX en España: Joaquín Turina y Manuel de Falla.*

### JOAQUÍN TURINA

Como ya se ha podido apreciar en los artículos que se han publicado en esta revista<sup>1</sup>, el Cuarteto Aguilar fue una de las más grandes, sino la mayor, agrupación de plectro de la historia de nuestro país en cuanto a actividad concertista y crítica se refiere.

Formado por los hermanos Ezequiel, Pepe, Elisa y Francisco; el Cuarteto Aguilar tuvo una actividad concertista más que envidiable, durante la cual hizo disfrutar, ya no solo al público de nuestro país, donde realizó multitud de conciertos, sino que abanderaron nuestra cultura y nuestra música por muchos países de Europa y América como Francia, Alemania, Bélgica, Luxemburgo, Checoslovaquia, Estados Unidos, Cuba, Argentina, Perú o Uruguay entre otros.

<sup>1</sup> CHAMORRO, M<sup>a</sup> A. (2001). El Cuarteto Aguilar. Alzapúa n<sup>o</sup> 4, pp. 4-7. VELASCO, J. M. (2016). El Cuarteto Aguilar en Fuentes hemerográficas españolas: 1924-1938. Alzapúa n<sup>o</sup> 22, pp. 22-36.

Una actividad que abarcó desde el año 1923<sup>2</sup> hasta el 1939 y que los llevó a ganarse el respeto y admiración de las grandes figuras musicales del momento tales como Joaquín Nin, Ernesto Halffter, María Rodrigo, Joaquín Turina o Manuel de Falla.

Fruto de esta maravillosa carrera musical fue la gran cantidad de arreglos originales y obras que tanto estos como otros compositores realizaron para el propio cuarteto. De todas ellas quiero destacar una, una especial, que hizo enamorarme de esta agrupación, de la música de su compositor y, más aún si cabe, de los instrumentos de púa: *La oración del torero*.

<sup>2</sup> Fuentes, como el programa de mano del concierto en el Teatro Romea de Murcia el día 15 de mayo de 1933, aseguran que el año de fundación del Cuarteto fue en 1924. Sin embargo, otras muchas, como REY, J. J. y NAVARRO, A. (1993). *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid: Editorial Alianza S. A., p. 93. O el programa de mano del concierto en la Biblioteca de Rivadavia de Buenos Aires del 24 de septiembre de 1932, afirman que el inicio fue en el 1923. Teniendo en cuenta la diversidad de datos y, sobre todo, que más de una fuente afirma lo segundo, tendremos en cuenta la fecha más antigua.

Esta obra, aparte de todo lo anterior, hizo que me planteara varias preguntas como el qué o el cómo lo habían hecho para que un compositor de la talla de Joaquín Turina les dedicara tal obra de arte; también si existía algún tipo de relación con los miembros del cuarteto y de qué tipo era.

Para poder dar respuesta a estas preguntas me dirigí a la Fundación Juan March, lugar en el cuál se encuentra el Archivo Joaquín Turina. Allí, el primer documento que llamó nuestra atención, fue el facsímil de un manuscrito del propio compositor: *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. Es un documento que contiene, en cincuenta páginas, “Ciento noventa opiniones o juicios personales de otras personas conocidas o tratadas por Turina”<sup>3</sup>.

En él se aprecian comentarios bastante personales y directos hacia sus conocidos. No se sabe si con la intención de editarlos o simplemente por el hecho tener un inventario de estos.

Aunque no he podido contar con la opinión de un psicólogo o grafólogo, en este documento puede observarse una personalidad muy meticulosa, teniendo todo siempre en orden. Su caligrafía es realmente hermosa y no se ha apreciado ningún tachón o borrón en todo el documento.

Para que el lector pueda hacerse a la idea del contenido de estas descripciones, citaré algunas de las más ilustrativas:

8. *Concha García Marillas. Fea, pero muy simpática y atractiva, fue mi colega en los primeros años de mi vida artística. Tocaba el piano con verdadero sentido lógico y, en su madurez, ha escrito algunas obras musicales.*

38. *Manuel de Falla. Insigne compositor gaditano. En París vivimos juntos, en el barrio de la Estrella. Trabajamos mucho y discutimos mucho, pues él se inclinaba hacia el grupo del Conservatorio y yo defendía la enseñanza de la Schola. Fue padrino de mi hijo José Luis.*

120. *Conrado del Campo. Compositor afamado y violinista del Cuarteto Francés. Tanto sus composiciones como su técnica, son bastante confusas, por lo cual, sus trozos más inspirados se pierden en un conjunto caótico. No es persona de gran confianza.*

Supuse que en este cuaderno no podrían faltar los cuatro hermanos que formaron nuestro Cuarteto, y así fue. Sus nombres corresponden a los números 149, 150, 151 y 152; y éstas son sus descripciones:



*Fotografía del Cuarteto Aguilar dedicada a Joaquín Turina. Sacada del Archivo digitalizado de la Fundación Juan March de Madrid. En ella se lee: “Para nuestro adorado Turina. Los Aguilar. Madrid 20 octubre de 1931”*

149. *Ezequiel Aguilar. Laudín del cuarteto de púas que lleva su nombre. Como agrupación única en el mundo e integrada por cuatro artistas de corazón, tanto la sonoridad y el empaste, como las interpretaciones, resultan de un interés muy grande.*

150. *Pepe Aguilar. Laudete del Cuarteto. El éxito de estos hermanos ha sido enorme, recorriendo en triunfo, durante varios años, Europa y América.*

151. *Elisa Aguilar. Laúd del Cuarteto. Su instrumento es el modelo tradicional, pues los que tocan sus hermanos son modificaciones, hacia el agudo o hacia el grave, que ellos mismos han trazado.*

152. *Paco Aguilar. Laudón del cuarteto. El más simpático y el más loco de los cuatro hermanos. Estas locuras han producido no pocas catástrofes y bancarrotas a los jóvenes artistas.*

Estas descripciones nos ofrecen dos respuestas: la primera acerca de la relación que existía entre los miembros del Cuarteto y el propio Turina; y la segunda sobre la opinión musical que se tiene del mismo. Por un lado, se aprecia una afinidad especial con Paco Aguilar. Es en su descripción donde únicamente habla de la personalidad del descrito y no del Cuarteto en general. Mientras que, por el otro, en la descripción a Ezequiel, se observa un importante aprecio por el trabajo musical que realizan. Y no es mero formalismo ya que, como hemos podido comprobar, en este cuaderno critica a quien quiere hacerlo.

En la opinión de Elisa, el compositor sevillano hace referencia a los instrumentos. Turina escribe que



Caricatura del Cuarteto Aguilar dedicada a Joaquín Turina. Sacada del Archivo digitalizado de la Fundación Juan March de Madrid. En ella se lee: A Joaquín Turina. ¡Ay, éste es tu verdadero Cuarteto Aguilar! 27 noviembre 1927

su “laúd” es el modelo tradicional y que los demás son modificaciones de éste. Eso mismo es lo que ellos mismos apuntaban en las descripciones de sus programas de mano y Joaquín Nin, en el artículo de la revista *Courier Musical* publicado por entregas el 1 de marzo, 15 de marzo, 1 de abril y 15 de abril de 1929, o Adolfo Salazar, en un artículo publicado en la revista *Ritmo* el 1 de julio de 1931, reafirmaban. Sin embargo, como acertadamente indicó José Manuel Velasco<sup>4</sup>, “laúd” no sería el término más correcto, puesto que son instrumentos que muy poco o nada tienen que ver con el laúd árabe del cual afirman procede, sino que el término más acertado sería el de “bandurria”.

El segundo documento que considero importante para comprobar qué tipo de relación existía entre el compositor y los hermanos Aguilar es *A orillas de la música* (Biblioteca Contemporánea. Ed. Losada, S. A., Buenos Aires. 1944). Libro escrito por Paco Aguilar dedicado a diecisiete de los músicos más importantes del momento: Manuel de Falla, Maurice Ravel, Igor Stravinski, Ernesto Halffter o Joaquín Nin... y, cómo no, Joaquín Turina. Cada uno de los diecisiete corresponde a un capítulo en el que se relata un día en el que supuestamente convivieron. No podríamos responder a la pregunta de si estos hechos ocurrieron realmente, aunque lo más seguro sea que no, ya que, como veremos en el apartado dedicado a la correspondencia con Manuel de Falla, se alude a él con el título de *Invenções biográficas*, es decir, relatos en los que se quiere destacar algún dato curioso o resaltar algún aspecto de la personalidad del músico sin necesidad de que el relato sea totalmente verídico.

<sup>4</sup> VELASCO, J. M. (2016). El Cuarteto Aguilar en Fuentes hemerográficas españolas: 1924-1938. *Alzapúa* nº 22, pp. 22-36.

El caso que ahora mismo nos atañe, es relatado de manera especialmente cariñosa. Nos habla acerca de la llegada de un “turista”, que suponemos es el mismo escritor, al hogar del compositor, donde se encuentra junto a su mujer y sus hijos, mientras compone *El desfile de soldados de plomo*, movimiento de su Op. 21, *Niñerías*, obra de la cual realiza una versión exclusiva al Cuarteto Aguilar. Como dato curioso y aval a mi opinión acerca de la personalidad que refleja la escritura del anterior cuaderno, Paco escribe exclamando sobre el orden que habita en la mesa de trabajo y la *disciplina* de los lápices del compositor, a los que, según el escritor, torna punta siempre después de escribir tres

notas: “¡Orden, orden! Sin orden Turina no puede trabajar” (p. 32).

El escritor utiliza un lenguaje muy halagüeño e incluso lo llega a comparar con Dios. Esto se puede apreciar especialmente en los últimos párrafos, donde el escritor se hace preguntas que sólo podría hacerse sobre un amigo al que se añora. Desde mi punto de vista es un capítulo en el que no sólo describe “un día” con un compositor importante, sino que describe a un amigo al que admira.

Por otro lado, quisiera hablar sobre las postales y dedicatorias que pueden encontrarse en la Fundación Juan March. Por orden cronológico, la primera es la firmada por Paco Aguilar en 1927. Consiste en un simple recuerdo para él y su familia del 6 de agosto de aquel año durante unas vacaciones en la playa de Arcachón (Francia). La siguiente está firmada el mismo año por el Cuarteto Aguilar, aunque la letra parece ser de Ezequiel. En ella se le informa del éxito que el Cuarteto está obteniendo interpretando las obras del compositor sevillano. De 1929 encontré una fotocopia de un papel con un sello impreso con dirección y teléfono de Joaquín Nin en Francia. En ella se leen cariñosos autógrafos de sus amigos. Sin embargo, la más importante debido a su contenido, es la enviada cariñosamente por Ezequiel en 1930. En ella se lee:

*Querido flamencote: Magníficas las tres obras. Si hay necesidad o posibilidad de hacer nuevos programas para Estados Unidos, hacia donde salimos a final de mes, serán incluidos pa que se chupen los deos aquellos mangurcios. Suyo siempre. Ezequiel. Señor D. Joaquín Turina. Alfonso XI-5. Madrid (Spain).*

Como se puede observar, es una postal especial ya que, además de darle las gracias por tres obras que parece ser les compone o arregla, le habla de una forma más amistosa de lo habitual. Nunca antes lo habíamos visto en la correspondencia del Cuarteto.



## LA ORACIÓN DEL TORERO

Considero que sería un error que se hablase de la relación que existía entre el compositor sevillano y el Cuarteto Aguilar dejando a un lado la obra más importante que el autor les escribiría. Además, la historia de su composición nos proporciona un gran número de pistas acerca de la relación compositor - intérpretes.

Esta obra fue compuesta entre el 31 de marzo y 6 de mayo del año 1925, un año después de que los Aguilar conociesen al Maestro. Una veintena de años después, en 1944, en la revista taurina *El Ruedo*, artículo escrito por M. Barberi-Archidona nos explica cómo “Pensó y escribió” Joaquín Turina la misma.



*Autógrafo del Cuarteto Aguilar para Joaquín Turina. Sacada del Archivo digitalizado de la Fundación Juan March de Madrid. En ella se lee: Para el apóstol de la música española Joaquín Turina, un recuerdo del 7 de junio de 1925 que nos bautizó en su arte dedicando a nuestros laúdes “La Oración del torero”. Habérsela inspirado es el más grande orgullo del Cuarteto Aguilar. Madrid 1 enero de 1927*

Según el crítico, aunque el tema taurino ya había servido como inspiración para la realización de música escénica como la ópera *Carmen* de Bizet o las zarzuelas *El gato montés* de Manuel Penella o *Pan y toros* del maestro Barberi, entre muchas otras; *La oración del torero* es la primera obra de “música pura” inspirada en los toros. Además, aclara que el propio compositor se autodefinía como un “ferviente y platónico” aficionado a los toros.

La obra fue escrita en Madrid y con ella el autor quería plasmar “el rumor”, una de las emociones más profundas que encierra la fiesta:

*(...) Ese rumor que comienza en la calle, en la oleada vocinglera de masa humana, excitada por el sol y el entusiasmo que se derrama por pasillos y escaleras del coso, que se concentra en el anillo, como un estallido ondulante de marea viva, que se encrespa o se*

*acalla, que irrumpe o se sosiega en ansiosos silencios durante las emociones de la lidia... Aquel rumor incendiado por la luz de la tarde, realzado por la música de pasodobles y el grito de los clarines me sugestionaban. Yo había sentido muchas veces la tentación de traducir en música toda la impresión que en mí producía la voz múltiple de la fiesta... Pero también me atraían los aspectos varios, profundos y sugestivos, de la emoción religiosa popular y sobre todo... andaluza. Hay una expresión puramente andaluza del sentimiento religioso. Esto lo había sentido y expresado, antes que yo, Eduardo Torres, viejo organista de la catedral de Sevilla que ya hace muchos años hizo algunas obras en que reflejaba ese sentimiento religioso popular; entre otras una «Petenera» muy inspirada...*

*–Yo trato de dar la misma sensación, si bien en forma algo más objetiva– en mi poema sinfónico *La Procesión del Rocío* en Triana. Una tarde de toros en la Plaza de Madrid –aquella Plaza vieja, armónica y graciosa–, vi mi obra. Yo estaba en el patio de caballos. Allí, tras de una puerta pequeña, estaba la capilla llena de unción, donde venían a rezar los toreros un momento antes de enfrentarse con la muerte. Se me ofreció entonces en toda su plenitud aquel contraste subjetivamente musical y expresivo de la algarabía lejana de la Plaza, del público que esperaba la fiesta, con la unción de los que, ante aquel altar pobre y lleno de entrañable poesía, venían a rogar a Dios por su vida, acaso por su alma, por el dolor, por la ilusión y*



Fotografía del Cuarteto Aguilar, disfrazados de árabes, dedicada a Joaquín Turina. Sacada del Archivo digitalizado de la Fundación Juan March de Madrid. En ella se lee: Para nuestro amigo Joaquín Turina; antes de tocar en Granada su "Fiesta Mora" procuró ponerse a tono. El Cuarteto Aguilar. 21 noviembre 1924

por la esperanza que acaso iban a dejar para siempre dentro de unos instantes, en aquel ruedo lleno de risas, de música y sol...

Por aquel entonces -1925- el cuarteto Aguilar, un cuarteto originalísimo, de laúdes, que había llegado a alcanzar una gran calidad interpretativa, me había pedido una obra para incorporarla a su repertorio. Yo escribí La oración del torero tal como la había visto y sentido en aquella tarde de toros.

Más tarde, después de recorrer con ella triunfalmente muchos puntos de Europa y América, el Cuarteto Aguilar se deshizo y la partitura original se perdió. Pero ya la había transcrito a cuarteto de cuerda, que se interpretó por agrupaciones de música de cámara en varios conciertos.

El maestro Pérez Casas quiso incorporarla a sus conciertos y la transcribió otra vez a orquesta de cuerda, añadiéndole los contrabajos. Y así se interpreta actualmente. (Barberi-Archidona, M., 1944. *El Ruedo*. Madrid. p.13).

La obra fue entregada a los miembros del Cuarteto el 2 de junio de 1925. Cinco días más tarde, tuvo

lugar una audición privada con el compositor. Ese día, el propio compositor autografió las particellas con las siguientes dedicatorias:

- Laudín 1: A Ezequielote, la estrella del Cuarteto Aguilar.
- Laudín 2: A Joselito, el administrao del Cuarteto Aguilar.
- Laúd: A la comadre Elisa, en honor a nuestra ahijada la Orgía.
- Laudón: A Paquillo, el más flamenco del Cuarteto Aguilar.

Además, en la portada de la particella dedicada a Elisa, se puede leer el siguiente texto (escrito por el compositor) en donde nos muestra lo que quiere describir con su música:

*En el solitario recinto de la Capilla de la Plaza, al que no llegan sino muy lejanos los ecos del vocerío, suenan inmediatas las pisadas de los caballos que muéstranse impacientes ignorando su suerte; la banda da al aire sus primeros acordes de un alegre pasa-calle, mientras a la puerta de la capilla se acerca el bullicio que acompaña al matador, en cuyo espíritu valiente brotan simultáneamente los deseos de quedar bien ante Dios y ante el público que espera en el ruedo su garbosa faena contra la fiera; la oración del torero termina dejando en la Capilla un misterioso ambiente impregnado de majeza indomable y de exaltación religiosa.*

Por otra parte, en la particella del laudón, aparece un nuevo texto que está firmado en el año 1928 en París por Paco Aguilar. Corresponde a una descripción distinta a la que el propio compositor había dejado en la particella de su hermana:

#### Nuevo texto

*Ambiente de la Capilla de una Plaza de Toros en día de Corrida. Hora de sol y muerte... Suelo de sangre y arena... El Espada se postra ante el altar... y el eco de un alegre Pasodoble brinca entre versos y alegrías. La hora de la fiesta se aproxima... en la Capilla torna a su silencio de soledad...*

Además, y firmado el 27 de junio de 1927 por Paco, aparece copiado el texto original del autor al que se le suma el siguiente añadido: "Joaquín Turina ha visto en los laúdes el símbolo de nuestra raza meridional y ha escrito para ellos una de sus más bellas páginas musicales."

En cuanto a lo puramente musical, quisiera destacar el apunte al que hace referencia Paco Aguilar en su libro *A orillas de la música*: "Las puntas (de los lápices) terminan como él quiere que termine La oración del torero: -Pianísimo, no; en punta, ¡en punta!"

Esto indica que el propio compositor, posiblemente en la audición que tuvo en 1925, opinó sobre cómo quería que se interpretara su obra y cómo quería que sonase la técnica de trémolo.

No quisiera acabar sin antes recordar la famosa cita acerca de la *Fiesta Mora en Tánger*<sup>5</sup>, después de una audición privada en el año 1924: “Ya no volveré a tocar más al piano esta obra.” (Rey, J.J. y Navarro, A. 1993). Ésta nos proporciona otra idea más acerca de su opinión sobre el Cuarteto y su innovadora sonoridad.

Para finalizar el apartado de Joaquín Turina, es preciso resumir todas las conclusiones a las que hemos podido llegar a partir de esta investigación:

Aunque muy posiblemente su relación comenzara por motivos profesionales, aquello desembocó en una relación de amistad que duró durante muchos años. Que la opinión musical del compositor acerca del Cuarteto era muy positiva. Realmente los admiraba. Que los arreglos que se hicieron son versiones exclusivas escritas por el propio compositor. Y, por último, que *La oración del torero* fue la única obra original que compuso para este cuarteto, que el propio Turina opinaba sobre cómo debía interpretarse y que estaba al corriente de la técnica y recursos tímbricos y expresivos de nuestros instrumentos.

## MANUEL DE FALLA

Otra de las grandes figuras musicales y culturales del s. XX fue, sin lugar a dudas, Manuel de Falla. El gaditano fue uno de los compositores más interpretados por el Cuarteto Aguilar si analizamos los programas de mano y las críticas de sus conciertos<sup>6</sup>. Es por esta razón, por la que me surgieron las mismas preguntas que con el compositor sevillano. ¿Las obras que interpretaba el Cuarteto fueron arregladas por Falla? ¿Si no era así, tenían su consentimiento? ¿Tuvieron algún tipo de relación personal, era una relación amistosa o únicamente profesional?

Para poder despejar todas mis dudas me puse manos a la obra y comencé una investigación paralela. Y para ello, qué mejor lugar que la Fundación Manuel de Falla en Granada. Allí se encuentra una de las principales fuentes para analizar la relación que mantenía el Maestro con los miembros del cuarteto, su singular correspondencia<sup>7</sup>: siete cartas manuscritas y cuatro escritas a máquina.

5 Esta obra fue compuesta del 9 de agosto al 8 de septiembre de 1925 para piano e hizo una transcripción para cuarteto de laudes dedicada al Cuarteto Aguilar. Hoy en día se conserva la copia realizada por Paco Aguilar fechada el 19 de junio de 1924.

6 Según Velasco (2016) pp. 34, el porcentaje de las interpretaciones de los Aguilar que corresponden a alguna de las obras de Manuel de Falla es del 8%.

7 Toda la correspondencia ha sido transcrita fielmente, respetando incluso las erratas.

La primera carta que nos encontramos cronológicamente destaca por la gran educación y respeto con la que se dirigen al compositor. Se habla de un encuentro en la Alhambra de Granada el día 21, que suponemos sea de noviembre, pues la carta está escrita el 1 de diciembre de 1924. Según indican, adjuntan un artículo dedicado al Cuarteto. Al compositor le piden una fotografía para el recuerdo de aquella velada. Por el tipo de letra fue escrita por Ezequiel:

*(...) Un favor quisimos pedirle y con la premura de nuestra estancia en Granada se nos pasó: queríamos una fotografía suya un recuerdo de aquella noche. Si es mucho pedir perdónelo Ud. por el afecto, simpatía y respeto que por don Manuel de Falla siente suyo afectísimo. (...)*

La segunda, fue escrita el 24 de abril de 1930 y es firmada por Pepe Aguilar. En ella, aunque sin perder la educación de la primera carta, observamos algo más de cercanía (al Maestro se le trata de amigo). De la misma podemos destacar cómo, de manera informal, le piden una composición que nunca se llevó a cabo. Además, comentan el gran éxito que sus obras tuvieron en la gira que realizaron en América del Norte:

*Querido amigo: Hace muy poco que llegamos de nuestro viaje por América del Norte, hoy salimos con rumbo a la del Sur; imagínese nuestros trajines.*

*Le remitimos los últimos programas en los que figuraron obras suyas, siempre con el mismo gran éxito. Los públicos nos piden más cosas de Falla. ¿Cuándo nos hará usted algo? (...)*

La tercera carta fue escrita el 30 de septiembre de 1930 y es firmada por Paco Aguilar, inconfundible por su caligrafía. La cortesía con la que se dirige al compositor gaditano es excesiva. En ella se lee que en su programa llevan versiones de las danzas del *Molinero y Molinera, Recitado del Pescador* (nombre posteriormente corregido en una de las cartas escritas por el propio Falla. El Maestro afirma que su nombre real es el de *Círculo Mágico*) y la *Danza Ritual del Fuego*. Hablan del carácter que la *Danza Ritual del Fuego* adquirió al ser interpretada por los laudes y del éxito que lograron al interpretarla: “Sabíamos que en los laudes adquiriría un sabor único, una pujanza, una bravura extraordinaria, un misterio diabólico”. Con esta, realmente no sabríamos decir si los arreglos fueron realizados por el autor o por los propios músicos (aunque en el listado de obras de su archivo ponga lo primero). Lo que sí que está claro es que contaba con su total consentimiento.

*Nuestro adorado maestro: Siempre quisieramos escribirle, siempre felicitarle, siempre abrazarle; es imposible; no disponemos ni de nuestras personas.*

*A las versiones de las danzas del Molinero y Molinera y Recitado del Pescador, hemos añadido la ritual del Fuego;*

*Sabíamos que en los laúdes adquiriría un sabor único, una pujanza, una bravura extraordinaria, un misterio diabólico, como decía un crítico de Buenos Aires, en fin, que sería un éxito más para nosotros, ya que el de Ud. estaba descontado. El triunfo ha sido muy mucho por encima de lo señalado y a usted lo ofrendamos, que suyo es.*

*Por otro lado enviamos a usted los programas que le hemos podido conservar.*

*Que la salud sea con usted siempre para gloria de España y satisfacción de sus cuatro Aguilar.*

La cuarta está escrita en octubre de 1934 desde San Salvador, se supone que en una de las giras que realizó el Cuarteto, por Paco Aguilar. En ella no hay nada destacable, es solo un saludo cordial.

La siguiente, fue escrita el 20 de Julio de 1943 y enviada al domicilio de Córdoba (Argentina), por Paco Aguilar. En ella vemos que existe amistad entre ambos, y que probablemente sea con éste con quien más relación tenga de los cuatro hermanos. Habla que Ezequiel, Elisa y Pepe ya no se dedican a la música y viven en Buenos Aires. También parece ser que en aquel año comenzó su carrera como solista (con debut en el Odeón), interpretando versiones de Bach, Croft, Purcell, Couperain y Rammeau. Anuncia a Falla que ha adaptado, suponemos que para piano y bandurria bajo, tres números de *El Amor Brujo: Pantomima, Recitado del Pescador y Danza Ritual del Fuego*. Números que, junto a otros de Ernesto Halffter, piensa grabar con la firma Odeón (Columbia en Londres) y que por ello pide permiso.

*Aunque de tarde en tarde, tengo noticias de usted y de María del Carmen por mi hermano Juan, el médico que para seguir la línea familiar, es también compositor. Es decir, compositor de huesos, de huesos rotos. La última vez que estuvo usted por aquí yo estaba en Montevideo. Mis hermanos sí están en Buenos Aires, pero están dejados de la mano de Dios. No he podido arrastrarlos nuevamente a la música, sus ocupaciones, que fueron en un principio simplemente transitorias (en espera de la armonía mundial), hoy se han convertido en burguesas necesidades de las que no quieren desprenderse. Pasé malos ratos en la soledad de mis sueños. Pero, de pronto, como una luz, comenzó a cantar solo el Laudón (gracias a la ayuda de Bach). Después intenté alguna adaptación de los virginalistas ingleses (Croft, Purcell) de los clavecinistas franceses (Couperain, Rammeau) y terminé por debutar como solista en el Odeón. El triunfo ha sido*

*mucho más de lo que necesitaba para seguir adelante en mi nuevo rumbo.*

*Naturalmente, empezaron a destacarse mis versiones de música española, para laúd y piano. Y, naturalmente, Manuel de Falla comenzó a proporcionarme ovaciones delirantes. He adaptado tres números de "El Amor Brujo": "Pantomima", "Recitado del Pescador", y "Danza Ritual del Fuego". Gracias, por el placer que me proporcionan y por los éxitos que me conquistan para Laudón y para mí. He querido tocar en Córdoba antes de salir para Chile, pero las condiciones en que tendría que hacerlo son peligrosas y no puedo permitirme, ni quiero, aventuras económicas. No están los tiempos para ello.*

*Ahora voy a grabar varios discos en "Odeón". La cosa se presenta muy bien para el negocio de discos, y esta casa se prepara a explotar los míos nuevos aprovechando mi próxima tournée por países americanos. Quiero grabar, por encima de todo, las cosas de usted. No son competencia con nada grabado (dada la peculiaridad del laúd como instrumento solista) y son de positivo resultado (dada mi popularidad adquirida con el Cuarteto y dada la originalidad, la novedad que presentan para los melómanos).*

*Parece ser que Ricordi sigue administrando los intereses de usted. Si así no fuera, la sociedad española de autores estaría encantada de hacerlo. En todo caso, yo no doy un paso hasta que reciba sus noticias directas, aprobando mi idea, y autorizándolo a la casa "Odeón" (es también la que en Europa conocemos como "Columbia") para que Paco Aguilar pueda grabar aquellas tres piezas. A menos que la autorización deba salir de Ricordi, en cuyo caso, bastará que usted le dirija algunas líneas comunicando su conformidad. ¿Le parece a Usted bien? En cuanto a los derechos de autor "Odeón" está dispuesta a administrárselos directamente, si usted quiere, en atención en la situación actual del mundo, y en vista de las dificultades para estar en contacto con Chester, o con cualquier casa europea. Yo no percibiré más beneficios que los de intérprete. Y creo que serán los mismos que los del autor: el 5% del precio de venta.*

La siguiente carta está enviada el 17 de agosto de 1945 por Paco Aguilar a la última residencia del Maestro, en Alta Gracia. Con ella también les remite (a Falla y a su hermana) una foto realizada el 13 de agosto, por lo que deducimos que se siguen viendo. También le envía una serie de programas desde el debut de éste como solista. En esta carta hace referencia a su libro *A orillas de la música*, libro al que denomina *Inventiones biográficas*. Deduzco, porque leer el



*Paco Aguilar enseñando a Manuel de Falla su laudón. En Los Espinillos, Alta Gracia (Argentina)\**

texto completo es prácticamente imposible, que el músico se disculpa frente al compositor por el capítulo dedicado al mismo. Tema al que haremos referencia una vez analizada la correspondencia.

*Aún no he visto a Gonzalo Losada, a (...), hay más (...), por la omisión de mis "Inventos biográficos", sobre todo porque no dio lugar a que mi total admiración y respeto hacia usted pudiera parecer en algún momento disminuidos.*

*Todavía no he conseguido un ejemplar de la "Danza del Corregidor". Espero poder rectificar el final que usted me propuso, antes del 29, (...) la debo tratar en Montevideo.*

La séptima, fue enviada por Paco Aguilar a la residencia de Alta Gracia el 1 de octubre de 1946 (poco antes de que fallezca el compositor). En ella se denuncia la existencia de una edición "cínicamente revisada", editada por Ricordi, de la *Serenata Andaluza* por Luis Guerra e indica cómo el músico hace todo lo posible porque todo el mundo lo sepa, dando cuenta de ello al crítico musical de *Noticias Gráficas*, Fontova. El último párrafo nos muestra de forma clara cómo ambos no eran sólo compañeros de trabajo, sino que existía una amistad real.

*Mi querido don Manuel: he conseguido los dos ejemplares que quedaban a la venta en la casa*

8 Foto extraída el día 04/01/2019 desde <http://www.manueldefalla.com/es/imagenes/galeria-argentina-1939-1946>

*Ricordi de la "Serenata Andaluza" de los que le envió uno de ellos. Como verá, está editada lujosamente, y revisada cínicamente por un, para mí desconocido, Luis Guerra. Creo que no debe usted perder tiempo en poner el asunto en manos de su abogado.*

*Yo ya he hablado con la indignación que puede imaginarse, con Fontova, el crítico musical de "Noticias Gráficas". Cualquiera noticia o comentario que se publique se lo enviaré inmediatamente. Rafael González no tiene ningún ejemplar de la obra original, pero está tratando de encontrárselo en el archivo que conserva su hermano Antonio. ¡Cuánto me alegraría!*

*El amigo Brailowsky ya se había ausentado para los Estados Unidos cuando llegué yo a Buenos Aires. No obstante trato de hacerle llegar con urgencia el mensaje para que no incurra en el inocente pecado en que yo caí. Menos mal que donde quiera que interpreté la apócrifa versión conseguí alabanzas para la obra y para usted. Mi disgusto habría sido mayor si mi candidez hubiera provocado alguna censura hacia usted.*

*¡Qué bien espiritual mi hizo la última tarde que pasé con usted! ¡Qué falta me hacen horas como aquellas para reposar y desquitarme de "snobismo" que los concertistas tenemos que soportar!*

*Verle nuevamente, pues, es una de mis perpetuas aspiraciones.*

La octava carta está escrita desde un papel con el sello del Hotel Century de Nueva York. La letra también es de Paco Aguilar. Debido a que habla del Cuarteto y que le vuelven a pedir otra composición, supongo que nos encontremos alrededor de los años 30, pues no contiene fecha. En ella afirma que se incluye una muy buena crítica de un concierto del cuarteto en donde se interpretó una obra del compositor.

*Nuestro querido Falla: Es para nosotros una gran satisfacción que a propósito de nuestra interpretación de una obra de usted, se nos pueda decir lo que declara el crítico del diario que le incluimos.*

*Con nuestra felicitación y nuestro cariño reciba cuatro abrazos de Los Aguilar.*

*¿Cuándo podrá Usted escribirnos algo a nuestro Cuarteto?*

La siguiente carta que tenemos en el Archivo corresponde a un borrador escrito por María del Carmen, hermana de Manuel de Falla y, aunque es prácticamente ilegible, se puede leer la siguiente frase: "Aguilar: Escribo a usted distinguido amigo: por encargo de mi hermano que está sometido a un régimen riguroso con prohibición de toda

*correspondencia y actividad...". Aunque está escrita la fecha, no puedo llegar a entenderla, por lo que no sé de qué enfermedad podría tratarse ni de qué etapa se trata, aunque me quedo con el hecho de que una carta de estas características no puede ser escrita a una persona sin confianza ninguna, por lo que proporciona un dato más a la investigación.*

La décima fue escrita, a máquina, el 27 de julio de 1943 desde la ciudad de Alta Gracia por Manuel de Falla y está dirigida a Paco Aguilar. Con ésta se contesta a la escrita el 20 de julio de 1943. El Maestro se alegra de la vuelta a los escenarios del músico y espera lo mismo de los otros tres hermanos. En cuanto a la petición de derechos de los tres números del *Amor Brujo*, el compositor remite al músico a Bernardo Iriberry, su representante. En esta carta es donde corrige título del *Recitado del Pescador*, que no debe ser éste sino *Círculo Mágico*. Lo más destacable de esta carta, y podría decirse que de todas las demás, es que en ella se manifiesta el beneplácito por la grabación de sus obras. Lamentablemente y aunque he intentado ponerme en contacto con la casa Ricordi en Italia y con EMI<sup>9</sup> en Argentina, no he recibido respuesta a la pregunta de si existe o no esta grabación.

*Muy grata me ha sido su carta, celebrando cuando merece ese despertar de su laudón (cuyo vivo éxito ya había leído), así como su anuncio de nuevos conciertos y grabaciones, agradeciendo mucho lo que con todo ello me honra Usted. Esperamos que los demás miembros de la familia laudística despierten también de a la voz de su jonda base, y así lo deseo.*

*En cuanto a la grabación de sus versiones de esos tres números del AMOR BRUJO (Pantomima, el Círculo Mágico –que es el verdadero título del romance del Pescador– y Danza Ritual del Fuego) le ruego se ponga al habla con don Bernardo Iriberry quien, a más de excelente amigo mío, tiene mi representación para cuanto se refiere a la grabación de mi música. Le escribo hoy mismo sobre cuanto usted me dice. Desde luego puedo adelantar a usted que la casa Chester nada tiene que ver con la reproducción mecánica de mis obras editadas por ellas, por consiguiente, ninguna participación tiene de los derechos que por ese concepto produzcan. Siendo esto así, claro está que me pertenece que la parte de derechos que “Odeón” reservara al editor.*

*Mucho celebraré que se realice su proyecto de venir en agosto. De ser así no deje de avisarme con anticipación para reunirnos aquí una*

*tarde a eso de las seis, para tomar el té. Deseamos puedan venir también el Doctor y su señora. (...)*

Sólo quedan dos cartas más, las dos escritas a máquina y firmadas por Manuel de Falla. La primera fue escrita el 7 de octubre de 1945 en Alta Gracia. En ella se habla de un encuentro con la madre del músico, supongo que en Alta Gracia ya que éste no estuvo en España en esa época. También le agradece los programas que Paco le envió y recuerda lo importante que son para él. Muy destacable es la invitación a acudir a su casa con las últimas transcripciones de sus obras y su laúd ya que le gustaría verlas detenidamente. Esto advierte que las últimas transcripciones muy posiblemente fueron orientadas por el Maestro y que, a modo de profesor, le daba indicaciones sobre las distintas obras (*Muñeira* del propio Paco Aguilar y una pieza del s. XIV) que había tocado en sus últimos programas. Cómicamente, el compositor “regaña” a Paco Aguilar por su capítulo en el libro *A orillas de la música*. Como dato curioso, en el pie de página que encontramos en este archivo, don Manuel pide a Paco Aguilar se intente “suprimir o rehacer” la *invención biográfica* de Maurice Ravel. Es realmente gracioso este hecho, ya que en ella se describe al compositor francés, ensimismado, observando en plena noche las pantorrillas de dos maniqués que posaban en los escaparates de una tienda de lencería femenina.

*Le supongo de regreso y contento de su tournée.*

*Por el mejor conducto o sea el de su madre –que mucho nos alegró verla de nuevo con nosotros– ya sabrá usted la razón de no haberlo escrito ni enviado la foto desde que recibí su carta con las tuyas para María del Carmen y para mí, tan agradecidas como gratas para nosotros, a más de evocadoras de aquel bello viaje que debemos a ustedes y de aquellas horas inolvidables que pasamos reunidos.*

*Muy agradecido también a sus programas por cuanto para mí significan. Cuando vuelva usted por Córdoba no olvide su laúd ni sus transcripciones de Amor Brujo, Jota, y sombrero, pues deseo verlas detenidamente con usted. No olvide tampoco su Muñeira y la pieza del XIV que dio comienzo al programa. Espero poderle hacer algunas indicaciones que acaso le sean útiles.*

*En cuanto a la “invención biográfica” que me concierne (1), pueda creer, querido Paco, que si no todo me fue grato en ella, nada disminuyó por eso mi amistad cordialísima. Ahora bien: hay algo en la “invención” que, de serle a Usted posible, desearía que rectificara en una nota. Me refiero muy especialmente a eso de que en música yo hago cosas sin*

9 Me puse en contacto con ambas discográficas ya que, por un lado, Odeón fue absorbida por la casa EMI y, por el otro, Ricordi era quien contaba con los derechos de la música de Manuel de Falla.

*explicaciones del por qué las hago. Y si aludo a esto es porque, como ya dije a usted aquí, difiere en absoluto de mi práctica consciente y constante. Quién decía eso era Wagner, y como yo lo he referido en muchas ocasiones, de ahí sin duda su inexacta interpretación de lo que Ernesto le dijera a Usted, adornándolo con esa fantasía, que a veces emplea, de puro y admirable estilo sevillano.*

*¡Conque hasta pronto! Ya sabe que le espera con música y laúd su amigo de verdad que lo envía un fuerte abrazo.*

*(1) (¿No podría suprimir o rehacer la de Ravel?)*

La segunda tiene fecha del 9 de octubre de 1946. Tan solo un mes antes del fallecimiento del compositor. En ella agradece a Paco Aguilar su ayuda con la *Serenata Andaluza*. En esta carta también da recuerdos a Rafael, suponemos que el poeta, y le advierte de su deseo a volver a verle para proseguir con una charla que habrían dejado a medias.

*Muchísimo le agradezco cuanto está haciendo en el asunto de la vetusta *Serenata*, así como el ejemplar que me ha mandado. Por cierto, que al verla impresa he reconocido como míos los compases 18 al 22 de la tercera página (aunque no puedo asegurar que sean completamente exactos), pero desde el compás siguiente vuelve el fresco Sr. Sucra a hacer *de las suyas* y del modo más descarado. Luego suprime en absoluto aquellos compases que le hice oír a usted y que son los que precisamente recuerdo como de algún interés. Utiliza después otros míos, y termina con cinco desgraciados compases de su invención. De las páginas anteriores ya señalé los que son falsos, y mucho celebraré que Antonio González conserve algún ejemplar de la edición auténtica. Para él y para Rafael le envío un abrazo, recordándoles siempre con verdadero cariño.*

*¡Cuánto deseo verle! También para Fontova va mi mejor saludo con renovado agradecimiento.*

*Siento mucho que Brailonski se haya marchado a Estados Unidos, pues tenía la esperanza de que viniese a Córdoba y se corriera hasta Alta Gracia...*

*¿Y usted, cuándo volverá? Muy de veras deseo continuar nuestra charla, de la que yo también guardo gratisimo recuerdo. Se lo aseguro!*

*De María del Carmen y míos van los afectos de siempre para todos ustedes.*

*Le abraza su viejo amigo.*

Para continuar con el análisis de la relación que mantenían los hermanos y el compositor, hablaré del capítulo dedicado a la figura de Manuel de Falla en el libro de Paco Aguilar *A orillas de la música*.

Al igual que en el capítulo dedicado al compositor sevillano, el capítulo narra, en tercera persona, el día de un "turista". El capítulo comienza describiendo la ciudad de Granada, ciudad que es visitada por un viajero guiado por varios amigos. Es a la tarde cuando, después de haber subido a la Alhambra, el viajero pide se le lleve a la casa del Maestro<sup>10</sup>. Cuando llegan, son recibidos por María del Carmen y es ella quien los lleva frente al compositor, que se encontraba trabajando. Este momento es descrito con mucha emoción, aunque de manera diferente al anterior compositor. Los dos hermanos son descritos como dos monjes, desde mi punto de vista intentando mostrar la pureza y bondad que los rodeaban. A partir de aquí, el texto se ciñe en mostrarnos al Manuel de Falla sencillo y natural, de personalidad totalmente cristalina y bondadosa, a una persona frágil y lo hace utilizando la simpática anécdota de las píldoras y su problema con el piano desafinado. También se nos describe a una María del Carmen servidora, buena, atenta y comprometida con la salud de su hermano.

Quiero destacar el momento en el que el compositor cuenta a los viajeros una leve discusión con Ernesto Halffter acerca de una determinada modulación. A raíz de ésta (según el libro), el compositor afirma: "yo hago las cosas sin explicaciones del porqué las hago" (p.15). Como ya cité en la penúltima carta analizada, Manuel de Falla regaña a Paco Aguilar por esta misma cita y lo corrige diciendo que esas mismas palabras eran de Wagner. El compositor gaditano pensaba que a él le habían sido atribuidas porque en muchas ocasiones él mismo parafraseaba al compositor alemán. Por esto considero que aquí el escritor quería mostrarnos de qué manera componía el Maestro, aunque parece ser que se equivocaba.

No quisiera finalizar este artículo sin antes hablar del espectáculo o *cantata a tres voces*, que crearon Rafael Alberti, Óscar Donato Colacelli y nuestro Paco Aguilar.

Esta cantata fue ideada por el famoso poeta y consiste en un viaje sonoro por la historia de la música, interpretando, con versiones para aquel dúo, obras de todas las épocas (Alfonso X, Juan de la Encina, Lully, Rameau, Bach, Ernesto Halffter, Joaquín Nin y cómo no, nuestros Joaquín Turina y Manuel de Falla), precedidas por poemas escritos por Alberti. Como el propio Rafael nos comenta en una entrevista televisiva realizada por el programa

<sup>10</sup> La casa se encuentra en el Paseo de los Mártires s/n. y se encuentra abierta al público como museo. La dirección web de la Casa Museo Manuel de Falla es: [www.museomanueldefalla.com](http://www.museomanueldefalla.com)



Recorte del periódico *El país del día 28 de mayo de 1983, dos días después del reestreno de *Invitación a un viaje sonoro*. A la izquierda Rafael Alberti junto a Pedro Chamorro el día del estreno. A la derecha, Manuel de Falla, Paco Aguilar y Rafael Alberti durante la presentación del espectáculo al Maestro. Recorte de periódico donado por el archivo Chamorro-Simón.*

Música y músicos de TVE, los poemas no eran poemas cualesquiera, sino que era una poesía escrita para la ocasión, basándose en el “ambiente que se desprendía del laúd de Paco”. Años más tarde, en el programa de mano del reestreno de la cantata con la Orquesta Roberto Grandío, el poeta lo describía de la siguiente manera:

Esta cantata para verso y laúd, fue compuesta, en Buenos Aires (1942), expresamente para Paco Aguilar, en el momento de deshacerse el famoso Cuarteto Aguilar, del que formaba parte con sus tres hermanos: Ezequiel, José y Elisa. Los versos fueron escritos buscando ser la expresión verbal más rítmica, exacta, a veces aérea y casi inaprensible, de las obras, después de escuchadas y estudiadas por mí con la más profunda atención, ciñéndome, en lo posible al acento musical de cada estilo.

Como invitado, un piano acompañaba al verso y al laúd durante todo el viaje sonoro.

Considero incluir este apartado en el artículo ya que esta cantata está muy ligada a la figura de Manuel de Falla. Ella, aparte de contener una versión de la *Jota* de don Manuel, fue presentada en su casa poco tiempo después de estrenarse en el teatro Rivera Indarte de Córdoba (Argentina), a donde el compositor no pudo asistir debido a problemas de salud.

Según lo que cuenta el propio poeta en sus memorias, escritas bajo el título *La arboleda perdida*<sup>11</sup>, en aquella casa de Alta Gracia sonaron el laúd, el piano y la voz de Rafael, escuchados con gran emoción por M<sup>a</sup> del Carmen, Manuel de Falla y un hermano de Paco, el doctor Juan Aguilar. El escritor nos narra que, tras los primeros versos de aquella cantata, donde se recuerdan los nombres de las ciudades de Granada, Córdoba y Sevilla, refiriéndose

11 ALBERTI, R. (1987), *La arboleda perdida*. Segunda parte. Capítulo XXV. Ed. Seix Barral. Biblioteca Breve.

al compositor, “un leve tinte rosado le circundó la piel alrededor del brillo de sus gafas”.

Este hecho nos proporciona varios resultados más para nuestra investigación: Por un lado, existe otra versión más aparte de las escritas para el Cuarteto Aguilar de la música de Falla, la escrita para laúd y piano, no solo de los movimientos del *Amor brujo*, sino que posiblemente también de la *Jota*. Esta versión, como también hemos podido apreciar en la correspondencia, no fue escrita por el compositor, aunque sí revisadas por él y contando con su consentimiento. Por el otro, nos proporciona aún más pruebas acerca de la estrecha relación amistosa que mantenían.

*Invitación a un viaje sonoro* fue interpretado más de setenta veces, como el mismo Rafael nos cuenta en su entrevista realizada, en 1987, por Bernardo Fuentes en el programa *Música y Músicos de TVE*, por toda Argentina, Bolivia y Chile hasta la muerte de Paco Aguilar. Sin embargo, y tras la recuperación de las partituras en la década de los 80 por un sobrino de Paco, Pepe; el espectáculo pudo volver a los escenarios. Esta vez, al lado del poeta estarían la Orquesta Roberto Grandío y el Cuarteto Grandío, y juntos recorrieron gran parte de la geografía española y distintas ciudades europeas.

Para ello se tuvieron que realizar nuevos arreglos (unos para cuarteto y otros para orquesta de plectro sin guitarras, con bandurrias bajo y contrabajo), que fueron realizados por Pedro Chamorro y Antonio Navarro. Para este nuevo viaje, el programa varió levemente siendo esta su organización:

Hoy en día, la Orquesta Ciudad de La Mancha, bajo la dirección de Fernando Bustamante, y Pedro Chamorro como recitador, han recuperado este espectáculo poético-musical, y lo representan por toda la geografía española. Especialmente por Castilla - La Mancha, donde han sido seleccionados para la Red de Teatros.

En resumen, los resultados que nos ha aportado el análisis de las fuentes anteriores son:

En primer lugar, a diferencia del de Turina, no podríamos asegurar al 100% que les uniera una fuerte amistad, sino más bien de admiración a la figura de un genio. Aunque sí que es demostrable que consistió en una relación estrecha que duró hasta el final de sus días.

En segundo lugar, corroborar que no podemos afirmar que los arreglos de las obras que el Cuarteto Aguilar interpretaba de la música de Manuel de Falla fueron realizados por el propio compositor, ya que existe contrariedad de información: Por un lado, tenemos la información



*Programa de mano del espectáculo Invitación a un viaje sonoro realizado por el Cuarteto Grandío y la Orquesta Roberto Grandío junto al poeta Rafael Alberti el día 26 de mayo de 1983 en el Ateneo de Madrid. El director, Miguel Groba<sup>12</sup>*

del listado de obras del Archivo Aguilar y los programas de mano, que afirman que fueron realizados por el compositor, y por el otro la información sacada de la correspondencia, donde no queda tan claro. Considero que, a no ser que se comprueben las partituras del Archivo Aguilar, no se puede afirmar con rotundidad que tanto estos arreglos como los realizados al dúo Aguilar-Colacelli fueron realizados por el propio compositor o por Paco Aguilar o algún otro miembro del Cuarteto. Lo que sí que está claro es que contaba con el total consentimiento del autor y fueron revisados por el mismo.

Además, tampoco contamos con una opinión musical del compositor acerca del Cuarteto, por lo que no podemos saber de manera exacta lo que pensaba. Sin embargo, aunque ésta no fuera compuesta para el Cuarteto Aguilar o para Paco Aguilar en solitario, podemos afirmar con rotundidad que el maestro granadino sí realizó instrumentaciones originales para uno de nuestros instrumentos, la bandurria tenor: Música incidental para el *Misterio de los Reyes Magos*. Esta música fue escrita para acompañar la representación de un teatro de títeres, *Los títeres de Cachiporra (Cristobica)*, organizado por el propio Manuel de Falla, Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz. Se representó el 6 de enero de 1923 en la casa de los García Lorca. Esta función, según afirma el prestigioso musicólogo Yvan Nommick, sirvió como “punto de partida y laboratorio de experimentación para el desarrollo posterior de las representaciones escénicas de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla”.

La música incidental para *El Misterio de los Reyes Magos* está formada por cinco obras musicales:

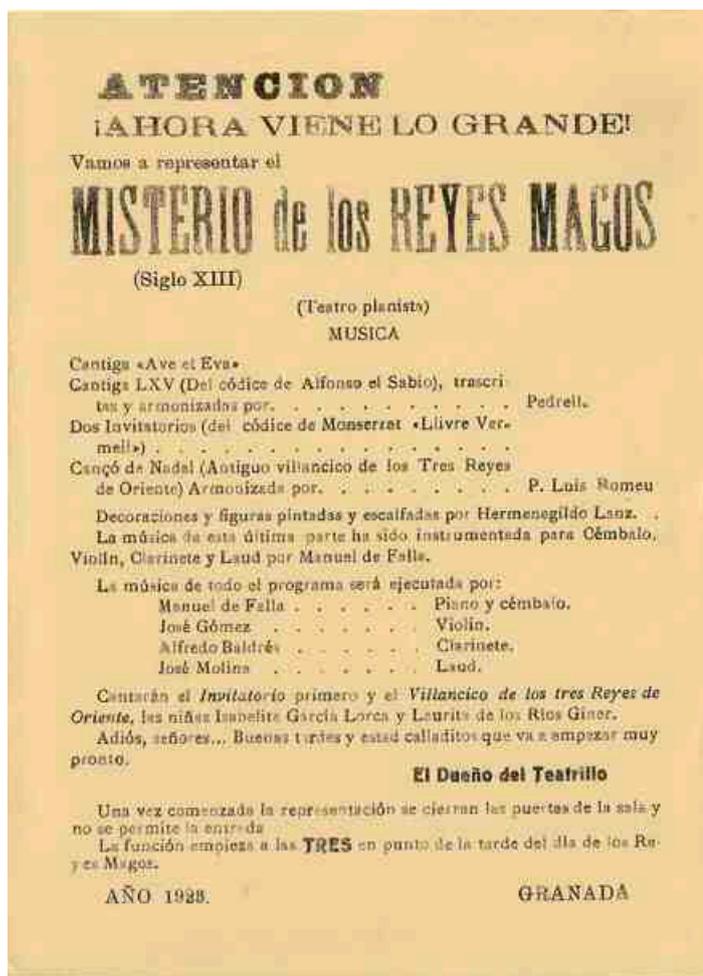
- Cantigas nº 60 y nº 65 de Alfonso X el Sabio. Adaptación de Manuel de Falla a partir de la versión del *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell. Instrumentada para clarinete en Si bemol, violín, laúd [bandurria tenor], piano y voces.
- Dos invitatorios del *Llibre Vermell* del s. XIV, anónimos. Adaptados por Manuel de Falla a partir de una versión de Felipe Pedrell. El primero, *Laudemus Virgenem*, para dos voces infantiles, y el segundo, *Splendes ceptigera*, para clarinete en Si bemol y violín.
- *Cançó de Nadal*. Adaptada por Manuel de Falla del antiguo villancico de los Reyes de Oriente, armonizado por el Padre Lluís Romeu. Para clarinete en Si bemol, violín, laúd [bandurria tenor], voces infantiles y clave (el día de la representación se interpretó en el piano de cola de Lorca con las cuerdas cubiertas con papel de seda).

Los intérpretes aquel 6 de enero fueron:

- Piano: Manuel de Falla.
- Violín: José Gómez.
- Clarinete: Alfredo Baldrés.
- Laúd: José Molina (miembro del Trío Albéniz).
- Voces infantiles: Isabel García Lorca y Laura de los Ríos Giner.

Esta música se reestrenó en los Encuentros Manuel de Falla en 2012, y ha sido publicada por primera vez en edición crítica a cargo de Yvan Nommick como separata del tercer volumen monográfico de la revista *Quodlibet* (nº 64).

Seis años más tarde, el 26 de enero de 2018, tuve la gran fortuna de interpretarla, en la Residencia de Estudiantes, junto con los miembros del Grupo Musical Splendes, María Valero, Abdiel Valiente y Álvaro Mota; y el Coro de Niños y Jóvenes



de la Comunidad de Madrid dirigidos por Ana Fernández-Vega, en la presentación de los tres volúmenes monográficos de la revista *Quodlibet* dedicados al estudio de la obra de Manuel de Falla (nº 53, nº 55 y nº 64) y de la edición crítica de la música incidental para *El Misterio de los Reyes Magos*. Tras una maravillosa conferencia del autor de dicha edición.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, P. (1944). *A orillas de la música*. Buenos Aires: Ed. Losada, S.A. Biblioteca Contemporánea.

ALBERTI, R. (1944). *Pleamar*. Buenos Aires: Ed. Losada, S.A. Biblioteca Contemporánea.

ALBERTI, R. (1987). *La arboleda perdida. Segunda parte*. Barcelona: Ed. Seix Barral. Biblioteca Breve.

BARBERI-ARCHIDONA, M. (1944). *Los toros y la música. Cómo pensó y escribió Joaquín Turina su "Oración del torero"*. El Ruedo. p. 12.

CHAMORRO, M<sup>a</sup>. A. (2001). *El Cuarteto Aguilar*. *Alzapúa* nº4, pp. 4-7.

Correspondencia entre Manuel de Falla y el Cuarteto Aguilar. (1924-1946). Extraída del Archivo Manuel de Falla de Granada.

*Música y Músicos* (1987). Entrevista a Rafael Alberti y espectáculo *Invitación a un viaje sonoro* por la Orquesta Roberto Grandío y Rafael Alberti. TVE.

Programas de mano de cuarenta y dos conciertos que realizó el Cuarteto Aguilar por distintas giras. (1927-1941). Extraídos de la Fundación Juan March de Madrid.

REY, J. J. y NAVARRO, A. (1993). *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid: Editorial Alianza S. A.

SALAZAR, A. (1931). *El cuarteto Aguilar de instrumentos punteados. Un punto de organografía antigua*. Ritmo. pp. 4-6.

TURINA, J. (1925). *La oración del torero*. Facsímil.

TURINA, J. *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*.

VELASCO, J. M. (2016). *El Cuarteto Aguilar en Fuentes hemerográficas españolas: 1924-1938*. *Alzapúa* nº 22, pp. 22-36.

## WEBGRAFÍA

Fundación Juan March, Legado Joaquín Turina: <http://digital.march.es/turina/es/>

Fundación Manuel de Falla: <http://manueldefalla.com>



## A DUMB DOOR: LA ÚLTIMA OBRA DE YASUO KUWAHARA

### Resumen

*Yasuo Kuwahara fue un gran compositor y mandolinista japonés, hoy en día conocido por todos los instrumentistas de plectro del mundo. El siguiente artículo es una muestra de mi investigación acerca de la figura de Kuwahara como compositor y de una de sus obras para mandolina sola: A Dumb Door. Una pieza cargada de sentimiento y, al mismo tiempo, de alto nivel y exigencia técnica.*

Yasuo Kuwahara comenzó a componer con la finalidad de averiguar, en sus propias palabras, cuál es la auténtica música para mandolina. Amplió sus estudios de composición en Estados Unidos, de esta manera profundizó en el estilo vanguardista y se empapó de él. En su época más temprana como compositor, tuvo una gran influencia de la Segunda Escuela de Viena, especialmente por la llamada *Punktuelle Musik* o Puntillismo de A. Webern. Ésta podría ser la razón por la que sus obras se iniciaron en la atonalidad. También tuvo un gran impacto en él el pintor W. Kandinsky, del cual amaba sus composiciones y escritos. Sus primeras obras presentan un lenguaje contemporáneo, con símbolos, efectos tímbricos, ritmos libres, ausencia de compás, etc. que se alejan completamente del idioma clásico. Sin embargo, atendiendo al gusto del público, tuvo que adoptar un estilo más tradicional en muchas de sus obras.

Compuso alrededor de 50 obras, todas ellas para mandolina, bien en orquesta, cámara o a solo. Curiosamente, las obras que compuso para mandolina sola pertenecen a la última etapa de su vida: *Moon and Yamanba* (1997), *Improvised Poem* (2001), *A Gleam in Winter* (2001), *Jongara* (2002), *Perpetual Movement* (2003) y *A Dumb Door* (2003). La única excepción es su primera obra *Improntu per solo mandolin* (1972), la cual no está publicada, pero constituye un primer esbozo de lo que más adelante será *Improvised Poem*.

A Kuwahara le diagnosticaron cáncer de estómago. Los médicos le informaron de que le quedaba poco tiempo de vida y, desde ese momento, comenzó su carrera por componer. Entre los años 2000 y 2003 se percibe un aumento considerable en su producción musical y, a pesar de su enfermedad y debilidad física, no desistió en su empeño hasta el último instante.

Su última obra, *A Dumb Door*, está fechada el 5 de septiembre de 2003. Yasuo Kuwahara falleció el 6 de diciembre del mismo año. Él era perfectamente consciente de que se acercaba el final de su vida, la enfermedad estaba muy avanzada y los sentimientos que ello provocaron en el compositor fueron reflejados en la obra. Así lo expresó en una carta enviada a Marga Wilden-Hüsgen en septiembre de 2003: “Estoy en la última etapa de mi vida antes de caminar a través de la puerta hacia lo desconocido”.

*A Dumb Door* es una obra escrita con un lenguaje claramente atonal. Es curioso que, en su última obra, haya regresado a sus orígenes. Esto lleva a pensar que se trata de la música con la que se sentía realmente identificado, aún y recopila su esencia, su estilo compositivo y su gusto musical en esta pieza única. Dentro de este lenguaje atonal, Kuwahara creó una obra de gran complejidad, tanto compositiva, como musical e interpretativa.



Yasuo Kuwahara en el auditorium del Ayuntamiento de Logroño. XXXI Festival Internacional de Plectro de La Rioja. BLANCO, Carlos: *Historia del Festival de Plectro de La Rioja*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2001. Pág. 293

La obra pone de manifiesto la gran calidad como compositor que poseía Kuwahara, puesto que utiliza numerosos recursos compositivos complejos como la teoría numérica de los doce sonidos (conocida como *Pitch Class* o *Set Theory*) o la dualidad entre los elementos verticales y horizontales, semejante a la dicotomía de la naturaleza y el hombre o los dioses Dioniso y Apolo. Utiliza motivos que repetirá a lo largo de la obra, aportando coherencia, pero nunca los repite exactamente igual. Aplica procedimientos como la retrogradación, la inversión, y la variación de los temas.

La estructura de la obra es otro de los componentes a destacar. Se trata de una estructura en arco muy característica de las obras de Bartók. La obra está dividida en siete secciones que, a modo de espejo, se reflejan unas con otras. De esta forma, la primera y la última sección son similares, la segunda y la sexta y, así sucesivamente. Esta estructura imprime el efecto de unidad y coherencia a la pieza. Además, si se aplica la serie de Fibonacci, aparece la sección áurea coincidiendo con el clímax de la obra. Esto es algo que se puede observar en las obras de importantes compositores como Bach, Beethoven o el ya citado Bartók. De la misma forma, Kuwahara emplea este recurso de forma magistral.

La obra está dedicada a la mandolinista alemana Marga Wilden-Hüsgen. Mantuvieron una estrecha relación de amistad desde que se conocieron

en Alemania en el año 1982, hasta la muerte de Kuwahara, a la edad de 56 años. El compositor japonés se inspiró en la figura de Marga Wilden-Hüsgen en muchas de sus composiciones. Es por eso que Kuwahara incorporó las técnicas clásicas de mandolina aprendidas de Wilden-Hüsgen y consiguió realizar una simbiosis muy interesante junto a recursos y efectos tímbricos novedosos.

Yasuo Kuwahara fue una persona muy espiritual y filosófica. Basó su vida y su música en la creencia de la sabia providencia del cosmos. Creía firmemente que el hombre debe aceptar el devenir del cosmos, ya que no posee la capacidad para enfrentarse a él. Asimismo, el motivo reiterado que aplicaba a sus obras fue la coexistencia del hombre con la naturaleza. Él relacionó la naturaleza con la imagen del dios Apolo; mientras que el hombre, lo asignó al dios Dioniso. Todo ello, lo combinó con su identidad, cultura y creencias japonesas. En esta obra, retrata la inexorabilidad del tiempo y el devenir del destino por medio de la imagen de una puerta a la que la muerte o el destino están llamando insistentemente. Esta hipotética puerta representa el final de su propia existencia. Kuwahara decide aceptar dicho destino y aventurarse hacia lo desconocido.

Por otro lado, el título elegido para la obra, aparentemente sencillo, contiene mucha información. *A Dumb Door* se traduce por la puerta silenciosa. Para representar la llamada a la puerta, el compositor utiliza distintos elementos percusivos sobre el instrumento: golpe en el lateral de la mandolina, sobre las cuerdas o sobre la tapa.

*Dumb*, además es la traducción de la palabra japonesa *mugon*. Yasuo hace referencia al museo *Mugon-kan*, es decir, museo silencioso, el cual se encuentra en Nagano, Japón. Éste es un museo conmemorativo donde se exponen las obras póstumas de los estudiantes de arte que murieron en el campo de batalla durante la Segunda Guerra Mundial. *Dumb, mugon*, el silencio está relacionado con el efecto *mute* o apagado que encontramos en diversas ocasiones en la partitura. Lo realiza de distintas formas, ya sea con la mano izquierda sobre los trastes o un *pizzicato* en la mano derecha combinado con sonidos naturales.

Esta obra posee un componente rítmico muy importante. El intérprete debe ser preciso con la medida, al igual que lo fue el compositor al escribirla. Así, están especificados el *tempo* exacto de cada sección, al igual que ritmos complejos que contienen la personalidad de la obra. Respecto a la melodía, destaca el cromatismo y melodías polifónicas que suenan simultáneamente aprovechando las distintas cuerdas de la mandolina. La armonía se basa en la utilización de procedimientos compositivos propios del siglo XX. De esta forma, destaca la atonalidad y las disonancias. En cuanto al timbre,

los recursos utilizados son innumerables. Posee un amplio registro desde el *pianissimo* hasta el *fortissimo*, abarcando todo el registro dinámico del instrumento y forzando al intérprete a alcanzar el límite del mismo. De igual forma, el autor incorpora colores muy especiales como el trémolo *piano* en una o varias cuerdas, armónicos, trémolo en *mute*, *pizzicato*, así como elementos percusivos.

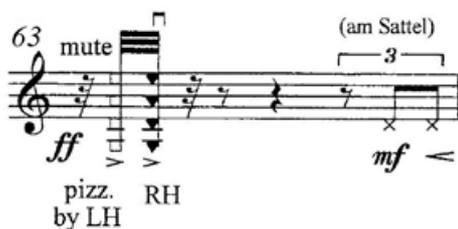
Todos estos efectos crean nítidamente en el oyente la imagen de la puerta. Se podría considerar esta obra como música programática, aunque considero más bien que se trata de una obra capaz de transmitir la fuerza de su compositor, su espíritu de lucha, pero también su lamento. Estas son algunas de las características que se presentan ya en el primer compás. Es un comienzo desgarrador, explosivo y agresivo con acento y *sforzando*, el cual se diluye y se concentra en un trémolo *pianissimo*.



cc.31-32 Efecto mute con trémolo.



cc.33-36 Half mute.



c. 63 mute o pizzicato con la mano izquierda y golpe en el lateral de la mandolina



c. 73 Golpear las cuerdas con la mano derecha

Tras todo este proceso de lamento y la lucha constante contra la enfermedad, Kuwahara llega a la aceptación de lo inevitable. Como muy bien él creía, el hombre no es nadie para enfrentarse al destino. Esta decisión se ejemplifica en el último acorde de la obra. En palabras del propio compositor: “estoy en la última etapa de mi vida antes de caminar a través de la puerta hacia lo desconocido”.

Concluyo que posiblemente se trate de su mejor obra. Es una composición redonda, terminada, con un lenguaje que ya había utilizado y con el que opino que más se identifica. Lo anterior es una mezcla de influencias. Por ejemplo, en su obra *The Song of Japanese Autumn*, se escucha la *Romanza del concertino* para guitarra y orquesta de Salvador Bacarisse. En otras obras, se pueden escuchar motivos desde Vivaldi hasta Kubota, pasando por la música tradicional japonesa. En cambio, esta obra es mucho más personal, a la que añade una base técnica de alto nivel. Es una partitura muy meditada. Desconozco cuánto tiempo le llevó componerla, ni cuánto era consciente de lo que hacía, pero creo que, como epitafio, es perfecta.



c.75 Golpear con el puño mano derecha sobre la tapa



cc.1-2 Primer acorde



cc.137-141 Último acorde

Félix O. Martín Sárraga

**Investigador, autor y conferenciante sobre las Tunas, Estudiantinas y su historia**

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



## INTEGRANTES E INSTRUMENTACIÓN DE LA ESTUDIANTINA ESPAÑOLA FÍGARO

### **Preámbulo**

Desde principios del siglo XXI se viene hablando de la *Estudiantina Española Fígaro*, sus viajes e impacto en los países que visitó. La aparente incompatibilidad de fechas de los conciertos ofrecidos a uno y otro lado del océano Atlántico hace necesario el análisis y variabilidad de sus integrantes.

En este trabajo ofreceremos la evidencia documental y la enfrentaremos a los datos publicados al respecto.

### **Fundación de La Fígaro**

Para comprender el surgimiento de *La Fígaro* hemos de recordar que muy posiblemente no hubiera existido si antes no se hubiera producido la enorme repercusión mediática de la *Estudiantina Española* en su visita al carnaval de París de 1878 y cuya referencia más remota la aporta el breve informativo de un periódico madrileño que dijo que “jóvenes, pertenecientes á familias bien acomodadas de Madrid” habían organizado una estudiantina y recorrerían las calles de París por carnaval “luciendo ricos y vistosos trajes”<sup>1</sup>.

Volviendo a *La Fígaro*, Andreu Ricart apuntaba en 1995 que “había sido fundada en Madrid, aproximadamente en 1878, por iniciativa del destacado músico hispano Dionisio Granados”<sup>2</sup>, autoría que publicaciones posteriores<sup>3,4</sup> han atribuido a la misma persona y que nosotros hemos podido confirmar en una fuente del siglo XIX<sup>5</sup>.

A este respecto publicamos en 2017 que su fundador, conocido fuera de España como Denis o Dennis Granado, creó la *Estudiantina Española Fígaro* en marzo o abril de 1878 tras conocer el éxito de la *Estudiantina Española* en el carnaval de París de ese mismo año, copiando intencionadamente su nombre<sup>6</sup>. Tal afirmación se basa en que –como veremos a continuación– *La*



*Fígaro*, ya constituida y con suficiente número de ensayos, se encontraba en Lisboa el 27 de mayo de 1878, por lo que necesariamente hubo de fundarse algunas semanas antes de este viaje dada la imperativa necesidad de convocar a sus primeros integrantes y realizar un número mínimo de ensayos para lograr la calidad musical que, unánimemente, la prensa le reconoció.

Como entonces plasmáramos, la prensa de la época publicó que era “una asociación de jóvenes profesores, músicos... se creó y constituyó en Madrid formando una magnífica banda de guitarras, bandurrias y violines que partió de allí en 1878 con el objeto de dar conciertos”<sup>7</sup>. Esta expresión de “profesores, músicos” dio pie a que se entendiera que todos sus componentes eran profesionales de la música.



*Denis Granado*<sup>8</sup>/*Dionisio Granados*

### Sus integrantes

Sólo consideramos en este apartado a los miembros de la Estudiantina que fueron ejecutantes de algún instrumento, por lo que no analizamos (aunque pudieran aparecer en los datos hallados) sus cargos organizativos internos, agentes, representantes ni cualquier otro acompañante.

Gracias al registro de personas alojadas durante el primer semestre de 1879 en el *Hotel zum blauen Stern* de Viena, estando *La Fíguro* realizando su primera gira europea, conocimos el primer listado hallado hasta el presente sobre la identidad de sus integrantes<sup>9</sup>:

- «Hércules Cavara, representante de la Fíguro en Lisboa.
- *Juan Molina Saez, Director de teatro de Lisboa.*
- *Denis Granado [Dionisio Granados], director musical, de Madrid.*
- *Manuel González Mirori, de Madrid.*
- *Clesterio Forris Carreno [¿Carreño?], de Madrid.*
- *Miguel Justor [Justos] y Mora, de Madrid.*
- *Valentín Caro y Padorn [¿Padrón?], de Madrid.*
- *Juan Ripuel [Ripoll], de Madrid.*
- *Alejandro Maestro y Ardonor, de Madrid.*
- *Antonio Carmoni [Carmona] Cubi, de Madrid.*
- *Juan Olo y Arnal, de Madrid.*
- *Leonardo de la Quento, de Madrid.*
- *Manuel Jowuo, de Madrid.*

- *Antonio Jernandez [¿Hernández? ¿Fernández?] Rodriguez, de Badajoz.*
- *Melquiades Hernandez Villages [¿Villegas?], de Burgos.*
- *Gabino Lapuente Cacas, de Nigastro [Bigastro], Alicante.*
- *Manuel Sander Caja, de Aranjuez.*
- *Laureano Hernandez Villages [¿Villegas?], de Caban [Cabaña] de la Sierra [Cantabria]*
- *Enrique Olivales [Olivares] Martinez, de Albacete.*
- *Luis Maria Ecposito [Expósito], de Jaén.*
- *Eugenio A. Terraca, de Burgos.*
- *Eusebio Miguel García, de Toledo.*
- *Louis [Luís] de Mora y Cinero, de Toledo».*

Nos hemos de esperar hasta la publicación de los primeros listados de los integrantes de la Estudiantina que emprendieron su primera gira americana para volver a tener conocimiento de su composición.

**Tabla 1. Comparativa de los primeros listados de miembros de *La Fíguro* hallados en relación con su primera gira americana<sup>10</sup>**

Nueva York <sup>11</sup> , (01-01-1880)	Boston <sup>12</sup> , (03-01-1880)
<i>Manuel Gonzalez</i>	<i>Manuel Gonzalez</i>
<i>L. Fernandez</i>	<i>Laureano Hernandez</i>
<i>M. Fenandez</i>	<i>Melquiades Henandez</i>
<i>A. Carmona</i>	<i>Antonio Carmona</i>
<i>M. Fustos</i>	<i>M. Fustos</i>
<i>V. Caro</i>	<i>Valentin Cars</i>
<i>Juan Ripoll</i>	<i>Juan Ripoll</i>
<i>G. Lapuenti</i>	<i>Sarino Lapuento</i>
<i>E. Ohbares</i>	<i>E. Olivarez</i>
<i>E. Anton</i>	<i>Eugenio Anton</i>
<i>J. Martin</i>	<i>Ignacio Martin</i>
<i>J. Rodriguez</i>	<i>J. Rodriguez</i>
<i>Jose Garcia</i>	<i>Jose Garcia</i>
<i>J. Fernandez</i>	<i>J. Fernandez</i>
<i>Miguel Lopez</i>	<i>Miguel Lopez</i>

Sus integrantes en tierras norteamericanas variaron poco en la primera gira, hallando Martín Sárraga y Ruppá en mayo de 1880 a Vincenzo Dragone, único integrante no español, que la dirigió puntualmente. De él se sabe que fue “ex director del *Italian Opera House* de París”<sup>10</sup>, por lo que se le presume formación musical aunque no hemos podido contrastar por medio alguno.

Reunificada *La Fíguro* en 1881 tras su primera gira americana, hay constancia de una gira peninsular, especialmente por Andalucía y el Levante español. Gracias al *Diario de Córdoba* y a *El Eco de la Provincia* conocimos los cargos e instrumentos que tocaban sus integrantes en aquellos momentos:

**Tabla 2. Integrantes e instrumentos detectados en España (1881-1882)**

	Córdoba (24-11-1881) <sup>13</sup>	Alicante (10-01-1882) <sup>14</sup>
Presidente	<i>Gabino Lapuente</i>	<i>Gabino Lapuente</i>
Representante	----	<i>Bernardo Lapuente</i>
Director	<i>Carlos García Tolsa<sup>1</sup></i>	<i>Carlos García Tolsa</i>
Violín	<i>Juan Ripoll</i>	<i>Juan Ripoll</i>
Violoncelo	<i>Antonio Gutier</i>	<i>Antonio Gutier</i>
Bandurria	<i>Alejandro Renesco</i>	<i>Alejandro Reneses</i>
Bandurria	<i>Manuel González</i>	<i>Manuel González</i>
Bandurria	<i>Antonio Carmona</i>	<i>Antonio Carmona</i>
Bandurria	<i>Valentín Caro</i>	<i>Valentín Caro</i>
Bandurria	<i>Francisco Cavero</i>	----
Bandurria	<i>Enrique Olivares</i>	<i>Enrique Olivares</i>
Bandurria	<i>José García</i>	<i>José García</i>
Bandurria	<i>José Fernández</i>	<i>José Fernández</i>
Guitarra	<i>José Sancho</i>	<i>José Sancho</i>
Guitarra	<i>Ramiro Ladrón de Guevara</i>	<i>Ramiro Ladrón de Guevara</i>
Guitarra	<i>Laureano Hernández</i>	<i>Laureano Hernández</i>
Guitarra	<i>Eugenio Antón</i>	<i>Eugenio Antón</i>
Guitarra	<i>Miguel López<sup>2</sup></i>	<i>Miguel López</i>

En 1882 la La Fígaro, concluida su excursión por Andalucía, prosiguió ofreciendo conciertos por el Levante español, actuando en Lorca, Cartagena<sup>[i]</sup>, Murcia, Hellín y Alicante<sup>[ii]</sup>, Valencia<sup>[iii]</sup>, Tarragona<sup>[iv]</sup> y Barcelona<sup>[v]</sup>. Gracias a su concierto de Alicante sabemos que el grupo estuvo conformado por<sup>[vi]</sup>: “Gabino Lafuente, Bernardo Lapuente, Carlos García Tolsa, Juan Ripoll, Miguel López, Antonio Gutiez, Manuel González, Valentín Caro, Enrique Olivares, Antonio Carmona, José García, José Fernández, Alejandro Reneses, Eugenio Antón, Laureano Hernández, José Sancho y Ramiro Ladrón de Guevara”. En Barcelona esta fracción se subdividió:

Una parte permaneció en España, con presentaciones en la Ciudad Condal hasta marzo de 1882<sup>[vii]</sup>,<sup>[viii]</sup>, actuando luego en Gerona<sup>[ix]</sup> y nuevamente en Barcelona<sup>[x]</sup>, Villanueva de Castellón, Sabadell y Palma de Mallorca<sup>[xi]</sup>, para regresar a Gerona<sup>[xii]</sup>,<sup>[xiii]</sup> y luego a Barcelona<sup>[xiv]</sup> desde donde puso rumbo hacia a Cádiz donde Valle Marcelino la halló en septiembre de 1882<sup>[xv]</sup> y continuando viaje hacia México pues, salvo escasas excepciones, es el mismo grupo que Olavarría y Ferrari halló actuando en diciembre de 1882 en el Teatro Arbeu, (actual Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada) de la capital azteca, debutando con 16 integrantes (4 guitarras, 9 bandurrias, 1 violín, 1 violoncelo y 1 director de orquesta) el 2 de diciembre de 1882<sup>[xvi]</sup>, entre otros con Eugenio Antón, Laureano Hernández, José García y Manuel González.

Otra parte emprendió la segunda gira europea de La Fígaro, ofreciendo conciertos en Viena (Austria), Bucarest (Rumanía), Berlín (Alemania)

y San Petersburgo (Rusia)<sup>[xvii]</sup>, posiblemente con el resto del grupo que provenía de su gira por el Levante español junto a algunos refuerzos, tras la cual iniciarían la segunda gira americana por los Estados de la costa Atlántica de los EE.UU.<sup>[xviii]</sup>, quizás nuevamente viajando desde Liverpool hasta Nueva York.”

En 1883 continuaban las actuaciones en ambos continentes, teniendo datos que acreditan el anuncio y/o realización de conciertos en España y Gibraltar<sup>15</sup>, así como en América<sup>10</sup>. En 1884 hallamos conciertos de *La Fígaro* en:

- En Europa y Asia Menor (1884-1887), sabiendo que:
  - En la visita de 1884 a Austria el director fue Eugenio Arredondo y que le acompañaba un bandurrista de apellido Torri<sup>19</sup>.
  - En 1886 hallamos a Dionisio Granados por Austria, Alemania, Rumanía y Rusia<sup>20</sup> como director de la Estudiantina y otro grupo viajó a Persia conformado por Eugenio Arredondo (director), Alfredo Blanco (violín), José García (bandurria), Ignacio Mínguez (bandurria), José Monedero (bandurria) y Antonio López (guitarra)<sup>21</sup>.
  - En 1887 el grupo dirigido por Granados seguía presentándose por Rusia y Suecia<sup>22</sup>, mientras que el liderado por Arredondo se encontraba en Hungría<sup>23</sup>.
- En América (1882-1884): Martín Sárraga y Ruppá<sup>10</sup> evidenciaron no sólo la identidad de los componentes de cada uno de los

tres grupos que se anunciaron como *La Figaro* sino que el 100% de los integrantes de su expedición a Chile procedió del grupo que optó por permanecer inicialmente en México (texto rojo en la tabla 3)<sup>10</sup>.

Resulta curioso que, salvo por separarse temporalmente para buscar contratos, halláramos sólo en marzo de 1885 a Carlos García Tolsa junto a Manuel Mula en Argentina<sup>24,25</sup> para luego encontrarlo en Brasil en julio del mismo año junto a Francisco Caveró<sup>26</sup> antes de que, ya en septiembre, la prensa citara los nombres de los que visitaron Chile<sup>27,28</sup>:

«Carlos García, Juan Ripoll, Miguel López, Antonio Gutiez, Manuel González, Valentín Caro, Enrique Olivares, Francisco Caveró, Alejandro Reneses, José Lombardero, Eugenio Antón, José Sancho, Manuel de Mula».

Andreu Ricart vuelve a localizar a la mayoría de ellos en Chile en 1886<sup>29</sup>, sin Alejandro Reneses, José Lombardero ni José Sancho que sí localizara Carvalho de Mello<sup>30</sup> por dichos lares. A su paso por Venezuela en el mismo año Torres Rodríguez<sup>31</sup> halló a:

«Juan Ripoll, Miguel López, Antonio Gutiez, Manuel González, Valentín Caro, Enrique Olivares, Francisco Caveró, José Fernández, Eugenio Antón U., Martín Villarrubí\*, Francisco Martín, José Sancho\*, Juan Anzano, Juan Pablo Echepare».

(\*) Torres Rodríguez los elimina del listado al publicar su *Crónica y relato de la presencia de la Estudiantina Española Figaro en Venezuela* en la *Opinión Nacional* el 03-12-1886 y en el *Diario de Avisos* el 03-01-1887.

Luego hallamos listados en la prensa sobre la Estudiantina que se hallaba transitando por Brasil y Venezuela<sup>10</sup>, donde, en 1887, Torres Rodríguez ya no halló a Carlos García Tolsa (que localizamos entonces en Uruguay<sup>32</sup>) ni a José Sancho (que posteriormente localizamos en los EE.UU.<sup>10</sup>), como tampoco a Miguel López, Martín Villarrubí, ni a Miguel de Mula (de los que no volvemos a encontrar dato alguno en los listados subsiguientes), verificando dicho autor venezolano la presencia de:

«Juan Ripoll, Antonio Gutiez, Manuel González, Valentín Caro, Enrique Olivares, Francisco [Caveró], José Fernández, José Olagüenaga, Francisco Martín, Eugenio Antón, Juan Anzano, Juan Pablo Echepare».

Se publicó que Joaquín Gaztambide era el director de *La Figaro* a su paso por Huesca en 1888<sup>33</sup> mientras que en el mismo año:



- Un Sexteto de La Figaro actuaba en México, posiblemente conformado por Juan Ripoll, Valentín Caro, José Olagüenaga, Eugenio Antón, Juan Onzano y Juan Pablo Echepare<sup>10</sup>. También permaneció en 1889 en tierra azteca trasladándose ese mismo año a los EE.UU.<sup>10</sup>.
- José Lombardero y José Sancho se hallaban en los EE.UU.<sup>10</sup>.

Tabla 3: Relación acumulada de integrantes de La Fígaro en América (1882-1887)<sup>10</sup>

	México	EE.UU.				Chile	Brasil	Venezuela <sup>34</sup>	
	1882 <sup>35</sup>	1882 <sup>36,37</sup>	Mar. 1883 <sup>38,39</sup>	May. 1883 <sup>40</sup>	Dic. 1883 <sup>41</sup>	1884 <sup>42</sup>	1885 <sup>43,44</sup>	1886	1887
Agente comercial						Joaquín Rigalt	Joaquín Rigalt	Joaquín Rigalt	Joaquín Rigalt
Presidente	Gabino Lapuente								
¿?	Ramiro Martínez								
Violín	Juan Ripoll					Juan Ripoll	Juan Ripoll	Juan Ripoll	Juan Ripoll
Violoncelo	Antonio Gutriz					Antonio Gutiez	Antonio Gutiez	Antonio Gutierrez	Antonio Gutiez
Violín / Guitarra	Miguel López					Miguel López	Miguel López	Miguel López	
Guitarra								Pablo Echeparra	Juan Pablo Echepeare
Guitarra			Miguel Justos/ Yustis	Miguel Zostos				Juan Auzano	Juan Anzano
Guitarra / Bandurria	Carlos García					Carlos García	Carlos García		
Guitarra	José Sancho					José Sancho	José Sancho		
Guitarra	Laureano Hernández	Lorenzo/ Laureano Hernández	Lorenzo/ Laureano Hernández	Lorenzo Hernández					
Guitarra		Juan Arriaga	Juan Arriaga	Juan Arriaga	Juan Arriaga				
Guitarra		José Rodríguez	José Rodríguez	José Rodríguez					
Guitarra					Francisco Alday				
Guitarra					Rafael Calduch				
Guitarra					Adolfo Bracana				
Guitarra / Bandurria**	Antonio Urraca	Eugenio Antón	Eugenio Antón	Eugenie Antón	Eugenie Antón	Eugenio Antón	Eugenio Antón	Eugenio Antón U.	Eugenio Antón
Bandurria / Guitarra	Manuel González	Manuel González	Manuel González	Manuel González	Manuel González	Manuel González	Manuel González	Manuel González	Manuel González
Bandurria / Guitarra	Manuel Mula					Manuel de Mula	Manuel de Mula		
Guitarra	Laureano Hernández	Lorenzo / Laureano Hernández	Lorenzo / Laureano Hernández	Lorenzo Hernández					
Bandurria	Antonio Carmona								
Bandurria	Valentín Caro					Valentín Caro	Valentín Caro	Valentín Caro	Valentín Caro
Bandurria		Melquiades Hernández		Melquiades Hernández	Melquiades Hernández				
Bandurria	José García	José García	José García*	José García	José García				
Bandurria	José Lombardero					José Lombardero	José Lombardero		
Bandurria	Alejandro Reneses					Alejandro Reneses	Alejandro Reneses		
Bandurria	Enrique Olivares					Enrique Olivares	Enrique Olivares	Enrique Olivares	Enrique Olivares
Bandurria	Francisco Caverro					Francisco Caverro	Francisco Caverro	Francisco Taverro	Francisco Caverro
Bandurria					Valeriano Manzanedo				
Bandurria					Antonio Montealegre				
Bandurria					Vicente Llinares				
Bandurria								José Olagüenaga	José Olagüenaga
Bandurria								José Fernández	José Fernández
Bandurria								Martín Villarubi	Francisco Martín
Bandurria		Manuel Argente	Manuel Argente						
Bandurria		Pedro Merquita	Pedro Merquita / Marquina	Pedro Merquita	Pedro Merquita				
Bandurria		Estevan Masot / Masol	Estevan Masot / Masol	Estevan Masot	Esteban Masot				

## Fluctuación e instrumentación de La Fígaro

Como puede apreciar el lector, los listados son informaciones aisladas que no aportan una imagen cronológica de los flujos de miembros de la estudiantina. Hasta el presente conocemos el análisis realizado en referencia a sus dos giras

americanas<sup>10</sup> y el que el autor realizara en 2015 comparando los integrantes de *La Fígaro* durante su periodo conocido de existencia (1878-1892)<sup>34</sup>. Por ello, partiendo de estas dos fuentes<sup>10,34</sup>, configuramos las variaciones en los integrantes de *La Fígaro* así como en su instrumentación.

**Tabla 4. Integrantes, instrumentos y periodos de actividad en La Figaro**

<b>Integrante</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Periodo</b>
Alday, Francisco	Guitarra	EE.UU., 1883 - EE.UU., 1884
Antón Urraca / Terraca, Eugenio	Guitarra, bandurria, violín	EE.UU., 1880 - <b>EE.UU., 1891</b>
Anzano, Juan	Guitarra	Chile, 1886 - <b>EE.UU., 1891</b>
Aparicio, Gonzalo	Bandurria	EE.UU., 1891
Argente, Manuel	Bandurria	EE.UU., 1882 - EE.UU., 1883
Arredondo, Eugenio	¿?	Austria, 1884. Persia, 1886 - Hungría, 1887
Arriaga, Juan	Guitarra	EE.UU., 1882 - EE.UU., 1883
Blanco, Alfredo	Violín	Persia, 1886
Bracana / Bracans, Adolfo	Guitarra	EE.UU., 1883 - EE.UU., 1884
Calduch, Rafael	Guitarra	EE.UU., 1883 - EE.UU., 1884
Carmona Cubí, Antonio	Bandurria	Austria, 1878 - México, 1882
Caro y Padorn / Padrón, Valentín	Bandurria	Austria, 1878 - México, 1882 Chile, 1884 - <b>EE.UU., 1891</b>
Cavero, Francisco	Bandurria	España, 1881 Chile, 1884 - Venezuela, 1887
Celorrio, Pedro	Bandurria	<b>EE.UU., 1891</b>
Corredera, Manuel	Bandurria	<b>EE.UU., 1891</b>
de la Quentto, Leonardo	¿?	Austria, 1879
de Mora y Cionero, Luis	¿?	Austria, 1879
Dragone, Vincenzo	Flauta, guitarra	EE.UU., 1880
Echepare, Juan Pablo	Guitarra	Chile, 1886 - <b>EE.UU., 1891</b>
Expósito, Luis María	¿?	Austria, 1879
Fernández, José	Bandurria	EE.UU., 1880 - España, 1882 Chile, 1886 - Venezuela, 1887
García, Eusebio Miguel	¿?	Austria, 1879
García	¿?	Austria, 1879
García, José	Bandurria	EE.UU., 1880 - EE.UU., 1883 Persia, 1886. <b>Argentina, 1889</b>
García Tolsa, Carlos	Guitarra, bandurria	España, 1881 - México, 1882 Chile, 1884 - Uruguay, 1887
González Mirori, Manuel	Bandurria	Austria, 1879 - Venezuela, 1887
Granados Vega, Dionisio	Clarinete	Austria, 1879 Austria, Alemania, Rumanía y Rusia, 1886 Rusia y Suecia, 1887
Gutier / Gutiez / Gutriz, Antonio	Violoncelo	España, 1881 - México, 1882 Chile, 1884 - Venezuela, 1887
Forris Carreño, Clenterio	¿?	Austria, 1879
Hernández Villegas, Melquiades Marcelino	Bandurria	Austria, 1879 - EE.UU., 1880 EE.UU., 1882 - <b>EE.UU., 1893</b>
Hernández Villegas, Laureano	Guitarra	Austria, 1879 EE.UU., 1882 - EE.UU., 1883
Iowo, Manuel	¿?	Austria, 1879
Justos y Mora, Miguel	Guitarra	Austria, 1879 - EE.UU., 1880 EE.UU., 1883.

# INTEGRANTES ESTUDIANTINA FÍGARO

Integrante	Instrumento	Periodo
Ladrón de Guevara, Ramiro	Guitarra	España, 1881 - España, 1882
Lombardero, José	Bandurria	México, 1882 Chile, 1884 - EE.UU., 1888
López	¿?	Austria, 1879
López, Antonio	Guitarra	Persia, 1886
López, Miguel	Guitarra, violín	EE.UU., 1880 - México, 1882 Chile, 1884 - Venezuela, 1886
Llinares, Vicente	Bandurria	EE.UU., 1883 - EE.UU., 1884
Maestro y Ardonor, Alejandro	¿?	Austria, 1879
Manzanedo, Valeriano	Bandurria	EE.UU., 1883 - EE.UU., 1884
Martín, Francisco	Bandurria	Venezuela, 1886 - Venezuela, 1887
Martín, Ignacio	Bandurria	EE.UU., 1880
Martínez, Ramiro	¿?	México, 1882
Masot, Esteban	Bandurria	EE.UU., 1882 - EE.UU., 1884
Mateno	¿?	EE.UU., 1884
Meneses / Reneses, Alejandro	Bandurria	España, 1881 - Brasil, 1885 EE.UU., 1891 - <b>EE.UU., 1893</b>
Merquita, Pedro	Bandurria	EE.UU., 1882 - EE.UU., 1884
Mínguez, Ignacio	Bandurria	Persia, 1886
Monedero, José	Bandurria	Persia, 1886
Montealegre, Antonio	Bandurria	EE.UU., 1883 - EE.UU., 1884
Mula / de Mula, Manuel	Guitarra , bandurria	México, 1882 - Chile, 1886
Olagüenaga, José	Bandurria	Chile, 1884 - Venezuela, 1887 ¿México, 1888? - <b>EE.UU., 1893</b>
Olivares Martínez, Enrique	Bandurria	Austria, 1878 - México, 1882 Chile, 1884 - Venezuela, 1887
Olo y Amal, Juan	¿?	Austria, 1879
Ripoll, Juan	Violín	Austria, 1879 - México, 1882 Chile, 1884 - <b>EE.UU., 1893</b>
Rodríguez, José	Guitarra	EE.UU., 1880 EE.UU., 1882 - EE.UU., 1883
Sancho, José	Guitarra	España, 1881 Chile, 1884 - <b>EE.UU., 1891</b>
Sander Caja, Manuel	¿?	Austria, 1879
Santacreu, Pedro	Guitarra	EE.UU., 1883 - EE.UU., 1884
Tasies, José	Bandurria	<b>EE.UU., 1891</b>
Torri	Bandurria	Persia, 1886
Villarubi, Martín	Bandurria	Venezuela, 1886

En rojo las personas que continuaron presentándose en los EE.UU. como la Estudiantina a pesar de haber regresado dicha agrupación a España en 1887.

Tabla 5. Flujo de integrantes ejecutantes detectados en La Figaro

Miembro	Instrumento <sup>64</sup>	7 8	7 9	8 0	8 1	8 2	8 3	8 4	8 5	8 6	8 7	8 8	8 9	9 0	9 1	9 2
Alday, Francisco	G															
Antón Urraca/Terraca, Eugenio	G, B, Vo	*														
Anzano, Juan	G															
Aparicio, Gonzalo	B															
Argente, Manuel	B															
Arredondo, Eugenio	¿?															
Arriaga, Juan	G															
Blanco, Alfredo	Vi															
Bracans/Bracana, Adolfo	G															
Calduch, Rafael	G															
Carmona Cubí, Antonio	B	*														
Caro y Padrón, Valentín	B	*														
Cavero, Francisco	B															
Celorrío, Pedro	B															
Corredera, Manuel	B															
de la Quentto, L.	¿?	*														
de Mora y Cionero, Luis	¿?	*														
Dragone, Vincenzo	G, F															
Echepare, Juan Pablo	G,P															
Expósito, Luis María	¿?	*														
Fernández, José	B															
García	¿?	*														
García, Eusebio M.	¿?	*														
García, José	B															
García Tolsa, Carlos	G, B															
Gaztambide, Joaquín	¿?															
González Mirori, Manuel	B	*														
Granados Vega, Dionisio	C															
Gutriz/Gutier/Gutiez, Antonio	Vo															
Forris Carreño, Clenterio	¿?	*														
Hndez/Fndez. Rodríguez, Antonio	¿?	*														
Hernández Villegas, Melquiades	B	*														
Hernández Villegas, Laureano	G	*														
Jowo, Manuel	¿?	*														
Justos y Mora, Miguel	G	*														
Ladrón de Guevara, R.	G															
Lombardero, José	B															
López	¿?	*														
López, Antonio	G															
López, Miguel	G, Vi															
Llinares, Vicente	B															
Maestro y Ardonor, Alejandro	¿?	*														
Martín, Ignacio	B															
Manzanedo, Valeriano	B															
Merquita, Pedro	B															
Mínguez, Ignacio	B															
Monedero, José	B															
Montealegre, Antonio	B															
Mula/de Mula, Manuel	G, B															
Olivares, Enrique	B	*														
Maestro y Ardonor, Alejandro	¿?	*														
Masot, Esteban	B															
Sancho, José	G															
Sander Caja, Manuel	¿?	*														
Santacreu, Pedro	G															
Reneses/Meneses, Alejandro	B															
Ripoll, Juan	Vi	*														
Rodríguez, José	G															
Villarubí, Martín	B															

Miembro	Instrumento <sup>64</sup>	1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884	1885	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892
Maestro y Ardonor, Alejandro	¿?	*														
Manzanedo, Valeriano	B															
Martín, Francisco	B															
Martín, Ignacio	B															
Martínez, Ramiro	¿?															
Masot, Esteban	B															
Mateno	¿?															
Merquita, Pedro	B															
Mínguez, Ignacio	B															
Monedero, José	B															
Montealegre, Antonio	B															
Mula / de Mula, Manuel	G, B															
Olagüenaga, José	B															
Olivares Martínez, Enrique	B	*														
Olo y Amal, Juan	¿?	*														
Ripoll, Juan	Vi	*														
Reneses / Meneses, Alejandro	B															
Rodríguez, José	G															
Sancho, José	G															
Sander Caja, Manuel	¿?	*														
Santacreu, Pedro	G															
Tasies, José	B															
Torri	B															
Villarubí, Martín	B															

## Leyenda:

G: Guitarra. B: Bandurria. Vi: Violín. Vo: Violoncelo. F: Flauta. C: Clarinete ¿?: desconocido.

(\*) Dado que aparece en el listado de 1879 es posible que formara parte de la primera gira europea iniciada en 1878 puesto que se publicó que tras Francia visitarían Alemania, Austria, Italia, Rumanía, Rusia, Bélgica e Inglaterra<sup>65</sup>.

Colores: Gris: presencia en Europa y Asia Menor. Rojo: presencia en Norte, Centro o Sur América. Azul: Presencia sólo en Norteamérica. Naranja: Permanecieron en América tras regresar a España la estudiantina. Verde: Persia

La tabla 5 es especialmente importante para valorar la presencia simultánea de *La Fígaro* en diferentes lugares al mismo tiempo, hecho que justifica las variaciones referentes al número de componentes e instrumentación reflejadas en la prensa de la época.

Como se ha demostrado<sup>10,34</sup>, su número de integrantes varió desde los poco más de veinte hallados en Austria hasta las ocasiones en que se identificaba como la Estudiantina a un sexteto de sus integrantes que se estableció preferentemente en México<sup>10</sup>. Sólo hallamos, aunque en tres ocasiones (dos en 1885 y una en 1890), que también utilizaban castañuelas<sup>45,46,47</sup> y pandereta<sup>46,47</sup> aunque sin identificar a la persona que las tocaba.

## Conclusiones

Hubo muchas *Fígaros*, todas alegando ser la original incluso tras su regreso a España, llegándose a presentar al mismo tiempo en más de una población y siendo el ejemplo más significativo de ello los conciertos ofrecidos en México y los EE.UU. durante el periodo 1882 - 1883.

El grupo más numeroso que hemos detectado hasta el presente, excluyendo cargos internos, agentes y representantes comerciales, estuvo conformado por 21 personas en su viaje a Austria de 1879, siendo todos los demás listados hallados con menor cuantía de integrantes. Entendemos esta fragmentación como una medida para optimizar sus recursos y, con ello, aumentar las recaudaciones.

Su instrumentación constó principalmente de bandurrias (25 ejecutantes), con acompañamiento de guitarras (18 ejecutantes), así como –puntualmente– de violín (Juan Ripoll y Miguel López, curiosamente sólo en América del Sur), violoncelo (sólo Antonio Gutier, sólo en España, y segunda gira americana por México y Sudamérica), castañuelas y pandereta (sin identificar sus ejecutantes).

Hubo 11 integrantes, todos de la gira europea que en 1879 visitó Austria, de los que no se sabe el instrumento que tocaban, así como se publicó que 5 miembros tocaban más de un instrumento.

## Notas

1. La Ilustración Española y Americana, nº 8. 28-02-1878. En: Martín Sárraga, FO. Crónica del viaje de la Estudiantina Española al Carnaval de París de 1878 según la prensa de la época. TVNAE MVNDI. Publicado en: <http://tunaemundi.com/> 03-01-2013.
2. Andreu Ricart, R: *Diario de vida de la Estudiantina Fíguro en Chile*. 1884-1886. En: Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955). FONDART. Ministerio de Educación de Chile. 1995. Capítulo I. Págs. 17-56.
3. Sinagawa Montoya, H: *Música de viento*. Primera edición. Creativos 7 editorial. Sinaloa, México. 2004.
4. Rivera Lozano, O: *De capas y panderetas*, nº 1. 2006. Pág. 6.
5. Olavarría y Ferrari, E: *Reseña histórica del teatro en México*. Tomo III. Segunda edición. Imprenta, encuadernación y papelería 'La Europea'. México, 1895.
6. Martín Sárraga, FO: Dionisio Granados, pinceladas biográficas. TVNAE MVNDI. 07-06-2017. En: <http://tunaemundi.com/>
7. *El Eco de la Provincia*, diario conservador-liberal. España. 20-01-1882.
8. *Deutsche Kunst&Musik-Zeitung*. Austria. 07-02-1879.
9. *Époché*. Austria. 11-05-1879. Pág. 6.
10. Martín Sárraga, FO. y Ruppá, P: *La Estudiantina Española Fíguro en los EE.UU. Crónica de sus giras y estela según la prensa de la época*. TVNAE MVNDI. En: <http://tunaemundi.com/> Noviembre, 2018.
11. Listas de inmigrantes al puerto de Nueva York. SS France. 02-01-1880. Investigación de Paul Ruppá en: Martín Sárraga, FO. y Ruppá, P: *La Estudiantina Española Fíguro en los EE.UU. Crónica de sus giras y estela según la prensa de la época*. TVNAE MVNDI. En: <http://tunaemundi.com/> Noviembre, 2018.
12. Boston globe. (Boston, MA). 03-01-1880. Pág. 2. En: Martín Sárraga, FO. y Ruppá, P. *La Estudiantina Española Fíguro en los EE.UU. Crónica de sus giras y estela según la prensa de la época*. TVNAE MVNDI. En: <http://tunaemundi.com/> Noviembre, 2018.
13. *Diario de Córdoba*. 24-11-1881.
14. *El Eco de la Provincia*. 10-01-1882.
15. Martín Sárraga, FO: *La Estudiantina Española Fíguro, la más viajera de la historia*. Legajos de Tuna. Nº 5. Junio, 2019.
16. *La Vanguardia*. 13-01-1882.
17. Asta Regia. 11.09.1882. Investigación personal de Héctor Valle Marcelino.
18. de Olavarría y Ferrari, E: *Reseña histórica del teatro en México*. Tomo 3. Imprenta 'La Europea', México. 1895.
19. *Znaimer Wochenblatt*. 12-04-1884. Pág. 7.
20. *La Ilustración Española y Americana*. 28-02-1886.
21. *El Guadalete*, periódico político y literario. 23-03-1886. Págs. 1-2.
22. *La Iberia*. 03-02-1887. Pág 2.
23. *Europeana*. 10 y 11 de abril de 1887. Visto el 02-02-2017 en: [https://www.europeana.eu/portal/es/record/9200448/BibliographicResource\\_3000134133461.html?q=Estudiantina](https://www.europeana.eu/portal/es/record/9200448/BibliographicResource_3000134133461.html?q=Estudiantina).
24. *La Correspondencia de España*. 22-03-1885.
25. *La Correspondencia de España*. 23-03-1885.
26. Correo Paulistano. 24-07-1885. Investigación personal de Silva, J-P.
27. *La Federación*. 11-09-1885. Investigación personal de Alessandro Soares et al. en: Viola brasileiro. 2016.
28. *La Federación*. 12-09-1885. Investigación personal de Silva, J-P.
29. Andreu Ricart, R: *Diario de vida de la Estudiantina Fíguro en Chile*. 1884-1886. En: Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955). FONDART. Ministerio de Educación de Chile. 1995. Capítulo I. Págs. 17-56.
30. *Opinión Nacional*. 03-12-1886. Investigación personal de Jorge Carvalho de Mello en: Viola brasileiro.
31. Torres Rodríguez, E: *Crónica y relato de la presencia de la Estudiantina Española Fíguro en Venezuela*. Música en clave. Mayo-agosto, 2013. En: <http://www.musicaenclave.com/vol-7-2-mayo-agosto-2013>.
32. *La Correspondencia de España*. 05-10-1887.
33. *La Crónica*, diario de avisos, noticias y anuncios de Huesca. 23-05-1888. Págs. 1-2.
34. Torres Rodríguez, E: *Crónica y relato de la presencia de la Estudiantina Española Fíguro en Venezuela*. En: Academia.edu. Visto el 30-12-2017 en: [https://www.academia.edu/5028959/CR%C3%93NICA\\_Y\\_RELATO\\_DE\\_LA\\_PRESENCIA\\_DE\\_LA\\_ESTUDIANTINA\\_ESPA%C3%91OLA\\_FIGARO\\_EN\\_VENEZUELA](https://www.academia.edu/5028959/CR%C3%93NICA_Y_RELATO_DE_LA_PRESENCIA_DE_LA_ESTUDIANTINA_ESPA%C3%91OLA_FIGARO_EN_VENEZUELA)
35. de Olavarría y Ferrari, E: *Reseña histórica del teatro en Mexico*. Tomo 3. Imprenta 'La Europea', México. 1895. Págs. 352-369. Consultada en los fondos de la Biblioteca Nacional de España.
36. St. Johnsbury Caledonian. Volume (St. Johnsbury, Vermont.). 08-12-1882.
37. *Baldwinsville Gazette and Farmer's Journal* (Nueva York, N. Y.). 11-01-1883. Investigación personal de Paul Ruppá.
38. *Daily Courier* (Nueva York, N. Y.). 22-03-1883. Investigación personal de Paul Ruppá.
39. *Syracuse daily courier*. 22-03-1883. Investigación personal de Paul Ruppá.
40. *Boston herald*. (Boston, Massachusetts). 20-05-1883. Investigación personal de Paul Ruppá.

41. *Ithaca Daily Journal*. (Ithaca, N.Y.).17-12-1883, Pág. 3. Investigación personal de Paul Ruppá.
42. Andreu Ricart, R: *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. FONDART. Santiago, 1995. Págs. 17-21.
43. Alessandro Soares et al. Investigación personal en: *La Federación*. (Porto Alegre, Brasil). 11-09-1885.
44. *La Federación*. (Porto Alegre, Brasil). 12-09-1885. Investigación personal de Jean-Pierre Silva.
45. *La Provincia, revista salmantina*. 01-10-1890.
46. *La Correspondencia de España*. 22-03-1885.
47. *La Correspondencia de España*. 23-03-1885.
- [i] *El Diario de Murcia*. Murcia (España). 06-01-1882. Pag. 2.
- [ii] *La Paz de Murcia*. Murcia (España). 13-01-1882. Pag. 1.
- [iii] Asencio González, R: *Las estudiantinas del antiguo carnaval alicantino. Origen, contenido lírico y actividad benéfica (1860-1936)*. Editorial Agua Clara, S.L. Alicante. 2014. Pag. 33.
- [iv] *La Vanguardia*. Barcelona (España). 02-02-1882.
- [v] *La Vanguardia*. Barcelona (España). 13-01-1882.
- [vi] *El eco de la provincia*. (Alicante, España). 10-01-1882.
- [vii] *La Vanguardia*. 27-02-1882.
- [viii] *Crónica de la Música*, nº 180. Madrid (España). 01-03-1882. Pag 6.
- [ix] *El Eco de la provincia de Gerona*, diario político de avisos y noticias. Gerona (España). 05-03-1882. Pag. 3.
- [x] *La Campana de Gracia*. Barcelona (España). 09-04-1882. Pag. 4.Gerona (España).
- [xi] *La Vanguardia*. Barcelona (España). 28-02-1882.
- [xii] *La Vanguardia*. Barcelona (España). 02-03-1882.
- [xiii] *La Vanguardia*. Barcelona (España). 09-03-1882.
- [xiv] *Crónica de la Música*. Madrid (España). 01-03-1882.
- [xv] *Asta Regia*. Jerez de la Frontera (España). 11-09-1882. Investigación personal de Héctor Valle Marcelino.
- [xvi] de Olavarría y Ferrari. *Breve reseña histórica del teatro en México*. Tomo III, Imprenta La Europea, 2ª edición. 1895. Consultada en los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Investigación personal de Mª Guadalupe Munguía Tiscareño.
- [xvii] *La Vanguardia*. Barcelona (España). 25-02-1882.
- [xviii] Martín Sárraga, FO y Ruppá, P: *La Estudiantina Española Fígaro en los EE.UU. Crónica de sus giras y estela según la prensa de la época*. TVNAE MVNDI. 2018. Pag. 132-133.



## ESCENARIO DE LAS FORMACIONES DE PULSO Y PÚA DURANTE EL SIGLO XX EN LA PROVINCIA DE ALICANTE

### Resumen

*La provincia de Alicante presenta orquestas de pulso y púa relevantes. Por su historia y su perfil artístico destacamos «La Wagneriana», «La Armónica Alcoyana» y «La Paloma», agrupaciones que comparten similitud en el repertorio, en la formación instrumental y las secciones que la conforman.*

*Para establecer las bases y evolución de dichas formaciones, nos centraremos en el estudio de estas instituciones que, a priori, parecen ser claves en la fundación y desarrollo de otras agrupaciones de plectro como la Orquesta «Batiste Mut», en la consolidación de la Federación Alicantina de Plectro «Mar y Montaña» y en la implantación de la especialidad de Instrumentos de Púa en el «Conservatorio Profesional de Música Guitarrista José Tomás».*

La provincia de Alicante alberga el auge que experimentan los instrumentos de púa durante el siglo XX, la Agrupación Artística La Wagneriana, perteneciente a la Sociedad de Conciertos de Alicante, fue una de las orquestas con más renombre a principios del siglo. Teniendo en cuenta la fecha de fundación, tratada por algunos estudios entre 1903 y 1905, estaríamos ante una de las primeras orquestas de plectro y guitarras con carácter académico en España, encontrando

sus antecedentes en La Sociedad Lira Orfeo<sup>1</sup>, con características en su formación y en su repertorio muy similares a las que comprendió La Wagneriana. De esta forma, se inicia un camino que posteriormente continuarían recorriendo futuras agrupaciones de plectro en la provincia de Alicante, como son la Armónica Alcoyana, La

<sup>1</sup> PERANDONES, Miriam: «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura», Universidad de Oviedo, Revista Recerca Musicológica, XVII-XVIII, 2007-2008, pág. 312.



Figura 1: fotografía de la bandera conservada en el archivo privado de Juan Latorre

Paloma, y nuestro principal objeto de estudio, la Orquesta Batiste Mut, de la que hablaremos en la siguiente edición de esta revista.

No obra documentalmente registrada la fecha exacta de la fundación de La Wagneriana como agrupación, vacío que impide hablar con certeza de ese momento histórico. Algunos autores y estudiosos que han abordado esta entidad, entre los que se encuentran Juan de Dios Aguilar Gómez<sup>2</sup> y Jaume Gosálbez I Lloret<sup>3</sup>, situaron su fundación en el año 1903, aun cuando en sus obras tal afirmación no se sostuvo sobre la base de pruebas fehacientes. Otros estudios citan como sus comienzos el año 1905, entre ellos los realizados por Cristina Martí Morell<sup>4</sup> y Daniel Lloret Andreo<sup>5</sup>, descansando este aporte en el concierto que realizó la orquesta en el Teatro Principal de Alicante, el jueves 12 de enero, como se puede leer en el diario *La Correspondencia de Alicante*<sup>6</sup>. Dos semanas más tarde, el día 30 de enero, fue anunciado en dicho periódico la constitución oficial de esta

2 AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios: *Historia de la música en la provincia de Alicante*, Alicante, Instituto de estudios alicantinos, 1983, pág. 54.

3 GOSÁLBEZ I LLORET, Jaume: *Orquesta "La Wagneriana" de Alicante*, Alicante, Excmo. Ayuntamiento de Alicante y Concejalía de Cultura, 2014, pág. 6.

4 MARTÍ MORELL, Cristina: *La Escuela Guitarrística del S. XX en la Provincia de Alicante*, Trabajo Fin de Máster, Valencia, Universidad Internacional de Valencia, curso 2014 - 15, pág. 5.

5 LLORET ANDREO, Daniel: *La Wagneriana, una orquesta de pulso y púa a comienzos de s. XX en Alicante*, Trabajo fin de grado, Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" d'Alacant, curso 2016 - 17, pág. 27.

6 *La Correspondencia de Alicante*, 12 de enero de 1905, <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=10004013499>, última consulta 10 de enero de 2018.

agrupación y de su junta directiva<sup>7</sup>; siendo estas dos publicaciones las primeras de las que se tiene constancia.

Sin embargo, investigaciones realizadas para este trabajo científico nos han llevado a conocer extremos que colocan la posibilidad de la fundación de esta institución incluso a finales del siglo XIX. En el año 1936 la Agrupación Artística La Wagneriana fue agasajada con la entrega de una bandera confeccionada por Luisa Martínez de Salazar, en cuya insignia obra inscrito, en un diseño circular, «*La Wagneriana Agrupación Artística Alicante 1895 - 1936*». El acto tuvo lugar

en el Salón de Actos de la Diputación Provincial de Alicante, donde para la ocasión se dieron cita —además de la madrina de la enseña— José Torregrosa, director de la orquesta para entonces y Rodolfo Salazar, presidente honorario de la Diputación y donante del emblema, quedando este acto descrito en un artículo titulado *Un acto emocionante – Un acuerdo de la Casa de Valencia – Entrega de una bandera*, publicado el 27 de junio por el periódico *El día*<sup>8</sup>. Hoy la banderola obra en poder de Juan Latorre, hijo de Juan Latorre Baeza, otrora músico y director de esta formación<sup>9</sup>.

Llama la atención que Daniel Lloret Andreo, en su trabajo de fin de grado titulado *La Wagneriana, una orquesta de pulso y púa a comienzos de s. XX en Alicante*, hace referencia a este dato, dejando constancia de la existencia del hecho histórico; no obstante, se decantó por la hipótesis sostenida, sobre la base del primer registro del que se tiene conocimiento en la prensa plana<sup>10</sup>.

7 *La Correspondencia de Alicante*, 30 de enero de 1905, <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=10004013543>, última consulta 28 de enero de 2018.

8 *El día*, 27 de junio de 1936, <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=10006036024>, última consulta 15 enero de 2018.

9 LATORRE, Juan: *La Wagneriana Agrupación Artística Alicante (1895 - 1936)*, Bandera, archivo privado de Juan Latorre, sito en Alicante. Véase también «La Orquesta Batiste Mut presentará su disco homenaje a La Wagneriana», en Costa Comunicaciones, <http://costacomunicaciones.es/agenda-cartelera/agenda/la-orquesta-batiste-mut-presentara-su-disco-homenaje-la-wagneriana/>, última consulta el 29 de enero de 2018.

Véase en figura 1: «Fotografía de la bandera conservada en el archivo privado de Juan Latorre».

10 LLORET ANDREO, Daniel: *La Wagneriana, una orquesta de pulso y púa a comienzos de s. XX en Alicante*, Trabajo fin de grado, Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" d'Alacant, curso 2016 - 17, págs. 150 a 152.

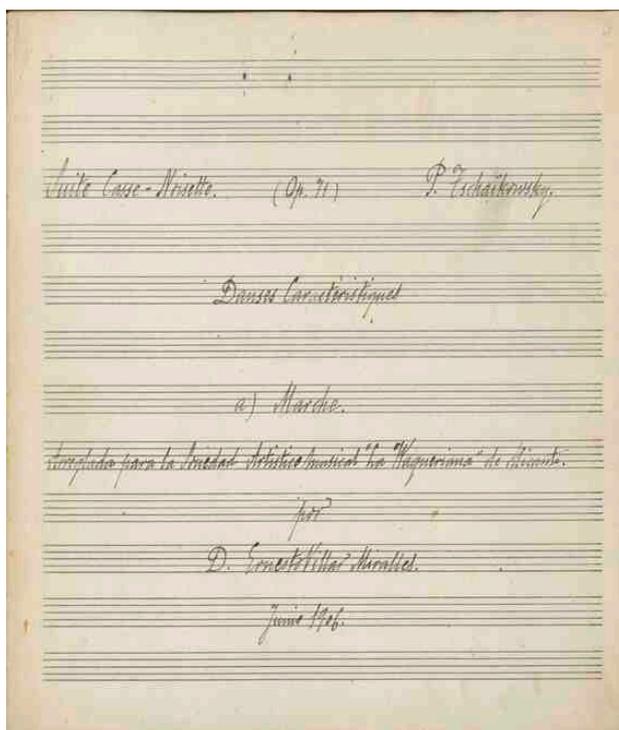


Figura 2: *Dances Caracteristiques*, obra de P. Tchaikovsky, arreglada para La Wagneriana por E. Villar Miralles

El salto de La Wagneriana al ámbito nacional se produce en 1906, al ser requerida en Madrid para participar en los actos de celebración con motivo de la boda de rey Alfonso XIII<sup>11</sup>. Su plantilla de veintiocho músicos, bajo la dirección de los maestros Marcos Ortiz, Juan Latorre, Vicente Poveda y José Torregrosa, ofreció un gran número de conciertos dentro y fuera de Alicante. Su calidad interpretativa y dificultad técnica en los arreglos musicales con el uso de la familia de bandurrias al completo —logrando con ello un sorprendente efectismo en las sonoridades— llegó a ser escuchada y admirada por compositores destacados de la época, como Ruperto Chapí y Tomás Bretón. Esta investigación ha dotado al archivo de partituras de La Wagneriana —guardado por la Orquesta Batiste Mut— un arreglo de las *Dances Caracteristiques* de P. Tchaikovsky, firmado por Ernesto Villar Miralles en junio de 1906<sup>12</sup>, localizado en el archivo privado de Francisco J. Torres Alfosea —nieto de José Alfosea— dotado de partituras y composiciones del músico y compositor José Alfosea, personaje que en algunos estudios ha sido tratado como músico de La Wagneriana, aunque nunca se ha logrado probar esta aserción en las investigaciones.

En 1914, a pesar de su reconocimiento musical, se produce una interrupción en su actividad sin que resulten conocidas las causas. En el año 1923, recobra vida reanudando sus actuaciones e integrada por antiguos y nuevos músicos con la intención de refundar la Orquesta. Llegaron a grabar discos para la firma discográfica Odeón

11 Ibidem, pág. 40.

12 Véase en figura 2: «Dances Caracteristiques, obras de P. Tchaikovsky y arreglada para La Wagneriana por E. Villar Miralles».

y Regal<sup>13</sup>, siendo habituales en los programas musicales de las emisoras de radio de la época<sup>14</sup>. De la mano de directores como Vicente Poveda y, posteriormente, José Torregrosa García, disfrutaron de una segunda esplendorosa etapa hasta el año 1937, cuando los diversos acontecimientos derivados de la Guerra Civil Española la hacen desaparecer definitivamente<sup>15</sup>.

Otra agrupación que reclama nuestra atención, pero que no denota ningún tipo de vinculación —al menos directa— con la antes citada, es la OPP Armónica Alcoyana. Su nacimiento se produjo en 1915, con el nombre de La Infantil —que sirvió para denominar esta agrupación hasta 1918— y, como Armónica Alcoyana, conserva su actividad musical vigente hasta hoy. Una institución con más de cien años de experiencia que recoge en su archivo más de seiscientos obras, entre adaptaciones del repertorio clásico y originales, compuestas ex profeso para esta Orquesta<sup>16</sup>.

En octubre de 1917, la academia de La Infantil contaba con treinta alumnos que recibían clases de Miguel Francés, primera bandurria y mandolina

13 MARTÍ MORELL, Cristina: «Anexos: La Orquesta Wagneriana de Alicante», *La Escuela Guitarrística del S. XX en la Provincia de Alicante*, Trabajo Fin de Máster, Valencia, Universidad Internacional de Valencia, curso 2014 - 15, pág. 63 y 64.

14 LLORET ANDREO, Daniel: *La Wagneriana, una orquesta de pulso y púa a comienzos de s. XX en Alicante*, Trabajo fin de grado, Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" d'Alacant, curso 2016 - 17, pág. 132.

15 GOSÁLBEZ I LLORET, Jaume: *Orquesta "La Wagneriana" de Alicante*, Alicante, Excmo. Ayuntamiento de Alicante y Concejalía de Cultura, 2014, pág. 14.

16 VALOR CALATAYUD, Ernesto: *De «La Infantil» a la Armónica Alcoyana 1915 - 1990 (setenta y cinco años de vida artística)*, Alcoy, Imprenta: «La Victoria», 1990.

de la formación<sup>17</sup>. El 7 de octubre del mismo año asumió la dirección de la agrupación Francisco Cantó Claver. Fue durante la misma, a principios de agosto de 1918 cuando La Infantil cambió su nombre por el de Armónica Alcoyana, reflejando el paso a una etapa de madurez que dejó atrás sus inicios humorísticos y consolidó sus intenciones de convertirse en un referente musical dentro de las orquestas de plectro, tal y como queda debidamente redactado por el cronista de esta agrupación José Sanz Herrero<sup>18</sup>.

Terminó su recorrido La Infantil y comenzó su andadura la Armónica Alcoyana, con una tipología instrumental compuesta por mandolinas, bandurrias, laúdes, mandolas y guitarras. No es hasta la visita de algunos componentes de la Armónica Alcoyana a la Exposición Regional Valenciana en 1919, que descubren otros instrumentos pertenecientes a la familia de la bandurria. Estos instrumentos con diferente afinación y tamaño, llamaron la atención de la agrupación, adquiriéndolos para la misma, dotando desde entonces hasta la actualidad de una extensa gama acústica, que está compuesta por la familia de bandurrias al completo; desde el bandurrín, la bandurria, la bandurria contralto, la bandurria tenor o laúd, la bandurria barítono o laúd barítono y la bandurria bajo, también llamado archilaúd<sup>19</sup>.

Dentro de las labores más destacables de esta orquesta se encuentra la inclusión en su repertorio de música escrita por compositores alcoyanos, detalle que seguirá teniendo presente a lo largo de su recorrido musical. En sus comienzos estas interpretaciones eran dotadas por transcripciones y adaptaciones hechas para la formación. Esto cambiaría gracias al nivel musical que fueron mostrando sus músicos y al aumento de su plantilla, llamando la atención de compositores locales e inspirándoles a componer para ellos<sup>20</sup>.

En el Teatro Calderón, se celebró el último de un ciclo de conciertos que dirigió el maestro Carbonell el día 21 de junio de 1936. Un mes después, el 17 de julio, estalló la guerra civil poniendo fin abruptamente a la actividad musical

17 GONZÁLES, ALVARO: «El concierto del jueves por “La Infantil”», en *La lealtad*, Alcoy, 4 de octubre de 1917, nº 242, págs. 2 y 3.

18 SANZ HERRERO, JOSÉ: *Crónicas de La Infantil*, manuscrito del archivo de la orquesta de pulso y púa Armónica Alcoyana, sito en Alcoy (Alicante), 1918, sin paginar.

19 VALOR CALATAYUD, ERNESTO: *De «La Infantil» a la Armónica Alcoyana 1915 - 1990 (setenta y cinco años de vida artística)*, Alcoy, Imprenta: «La Victoria», 1990, pág. 44.

20 Ibidem, págs. 160 a 169.

de la Armónica<sup>21</sup>. Su retorno se celebró el 28 de abril de 1940 con un concierto en el Teatro Calderón<sup>22</sup>, en el que Enrique Pastor ocupó el primer atril de la orquesta. La actividad musical de la Armónica vuelve a consolidarse, y muestra de ello es la actuación extraordinaria realizada en el Salón de Actos del Conservatorio de Valencia, enmarcada en el *VIII Ciclo de Conferencias y Conciertos*, el 20 de mayo de 1951. La orquesta estuvo conformada por cincuenta instrumentistas bajo la batuta de José Carbonell<sup>23</sup>.

El curso 1966 llegó con nuevo reto, la actuación de la orquesta en Elche. Con motivo del *Concurso de Oportunidades*, auspiciado por el Casino de esa localidad, dos premios fueron los concedidos y el jurado estuvo comprendido por el público allí presente. Este concurso duró dos meses, participando en total unos cuarenta concursantes. No es hasta finales de enero de 1967, que llegó a la entidad la respuesta del primer premio del concurso otorgado a la Armónica Alcoyana<sup>24</sup>.

El 8 de mayo de 1977, patrocinada por la Diputación Provincial Alicantina, la Armónica realizó un concierto en El Campello, logrando una alta asistencia. El concierto pudo despertar la ilusión de tener en la localidad campellera una formación de este tipo. Un año más tarde era fundada la Rondalla Batiste Mut<sup>25</sup>.

Un hecho importante que aconteció en septiembre de 1993, fue la invitación de la Armónica Alcoyana a interpretar la ópera *Sorra i Ones* del compositor y guitarrista alcoyano Rafael Rico, junto a la coral *La Coloma de Esplugues* y los jóvenes de la Escuela de Música, con motivo de su estreno el día 25 en las fiestas mayores de Esplugas de Llobregat en Barcelona<sup>26</sup>. El 13 de febrero de 1994 se presentó este concierto en Alcoy con cien participantes sobre los escenarios del Teatro Calderón<sup>27</sup>.

Ha estado dirigida en su largo caminar por maestros como Julio Laporta, Francisco Cantó, José Carbonel, Rafael Casasempere, Enrique Pastor, Gonzalo Blanes, Rafael Giner, Enrique

21 SEMPERE ESTEVE, JOSÉ: *Crónicas de la Armónica Alcoyana*, manuscrito del archivo de la orquesta de pulso y púa Armónica Alcoyana, sito en Alcoy (Alicante), 1936, sin paginar.

22 VALOR CALATAYUD, ERNESTO: *De «La Infantil» a la Armónica Alcoyana 1915 - 1990 (setenta y cinco años de vida artística)*, Alcoy, Imprenta: «La Victoria», 1990, pág. 67.

23 Ibidem, pág.76.

24 Ibidem, pág.104.

25 Ibidem, pág. 115.

26 XESCA, LLORIA: «Las bodas de diamante», Sinfonía de un centenario 1915-2015, Alcoy, Imprenta: «La Victoria», 2017, pág. 41.

27 CDA: «400 personas en el estreno de “Sorra I Ones”, a cargo de la “Armónica Alcoyana”», en Ciudad de Alcoy, 14 de febrero de 1994, nº 4755, pág. 3.

Castro, Antonio Mompeán, Vicente Jordá, Miguel Picó, Vicente Juan Sanoguera, Moisés Olcina, Francisco M. Fenollar, Enrique J. Peidro. En la actualidad ocupa su primer atri Jordi Sempere.

Otra agrupación muy cercana a la Armónica Alcoyana por su formación instrumental y cercanía geográfica es la Orquesta de Pulso y Púa La Paloma de Cocentaina, agrupación fundada en 1929 y emblemática por sus logros artísticos<sup>28</sup>. A pesar de su carácter *amateur* le preceden los premios más importantes otorgados por los diferentes certámenes celebrados en la Comunidad Valenciana<sup>29</sup>.

Sobre los años cincuenta, bajo la dirección de Francesc Giner Biosca, comenzaron a prepararse de manera rigurosa para concursar en algunos certámenes con premios de la época, como la *Feria La Costera* en Játiva. Durante el verano de 1953, la orquesta recibió el segundo premio con la obra obligada el pasodoble *Santa Teresa*. En octubre del mismo año, participó en un encuentro en Valencia organizado por Educación y Descanso, logrando el tercer premio en la sección especial. Repite en agosto de 1954 en la feria de Játiva consiguiendo el tercer lugar. Este concierto es el último que hace como director Francesc Giner, cediendo la dirección a Miguel Picó<sup>30</sup>.

Bajo la batuta del nuevo director, en octubre del mismo año, repitieron su participación en el certamen de Valencia organizado por Educación y Descanso, siendo galardonados con la Medalla de Honor en la sección especial<sup>31</sup>. Desde este año 1954 ininterrumpidamente hasta el año 1974, Miguel Picó ocupa el cargo de director de esta entidad<sup>32</sup>.

Los años 1945 a 1956, fueron años importantes para la renovación de esta orquesta por el rigor musical que se exigía entre sus músicos, siempre marcada por la Academia que seguía formando la cantera de la agrupación. Esto conllevó a que se sentara una nueva etapa, bajo unas bases y una disciplina que hoy se sustentan. Muestra de ello

28 Orquesta de Plectro “La Paloma”, [https://es-es.facebook.com/pg/OrquestadeplectroLaPaloma/about/?ref=page\\_internal](https://es-es.facebook.com/pg/OrquestadeplectroLaPaloma/about/?ref=page_internal), en Facebook, última consulta 28 de enero de 2018.

29 Orquesta de Pulso y Púa “La Paloma”: <https://plus.google.com/103944868920200312293>, en Google+, última consulta 27 de enero de 2018.

30 JOVER, Francesc: *Breu historial de L’Orquestra de pols i plectre «La Paloma» de Concenteraina amb motiu del setanta aniversari de la seua fundació (1929 - 1999)*, Concenteraina, Gráficas Aguilló, 1999, págs. 34 y 36.  
Orquesta de Plectro “La Paloma”: «Biografía», [https://es-es.facebook.com/pg/OrquestadeplectroLaPaloma/about/?ref=page\\_internal](https://es-es.facebook.com/pg/OrquestadeplectroLaPaloma/about/?ref=page_internal), en Facebook, última consulta 28 de enero de 2018.

31 JOVER, Francesc: *Breu historial de L’Orquestra de pols i plectre «La Paloma» de Concenteraina amb motiu del setanta aniversari de la seua fundació (1929 - 1999)*, Concenteraina, Gráficas Aguilló, 1999, pág. 36.

32 Ibidem, págs. 34 a 42.

es el lauro obtenido por todos los integrantes de la orquesta, presentados al *Certamen Nacional de Quintetos* de Logroño en el año 1972, obteniendo la Mandolina de Plata<sup>33</sup>.

Con motivo de la *V Muestra Regional de Valencia* en 1976, frente a diecisiete orquestas participantes, lograron el Primer Premio, a manos del director Antonio Ferrándiz. En 1977 participaron en el *VI Concurso Regional y I Nacional de Valencia* dentro de la sección especial, mereciendo la máxima puntuación y declarada ganadora; galardón que vuelven a conquistar en 1978. También alcanzó el primer premio, con distinción, en la Sección de Honor, en las ediciones de 1979, 1980 y 1981<sup>34</sup>.

La Paloma conquistó la provincia de Murcia. En 1983 obtuvo el primer premio en San Javier, éxito que repitió en el año 1984 —compartido con la Rondalla Batiste Mut— y reiteró, en 1985. Dos años más tarde obtuvo el primer premio en Espinardo, certamen donde fue invitada de honor en 1988; volviendo a participar en el año 1989, siendo galardonada nuevamente con el primer premio. En superación y disciplina ha sido ejemplo para todas las formaciones de plectro de la provincia de Alicante, convidada a presentarse en el *I Certamen Nacional* de Villajoyosa en 1990, donde es igualmente galardonada con el primer premio<sup>35</sup>.

Es de resaltar la labor pedagógica de su escuela de educandos, a finales de los setenta. En el seno de la OPP La Paloma, se formó un conjunto juvenil, el cual supo demostrar su valía en el *Certamen de Orquestas Juveniles* organizado por Radio Alicante en 1979<sup>36</sup>.

En cuanto al repertorio de esta orquesta, hay que decir que en sus inicios casi se limitaban a interpretar pasodobles, preludios, fantasías y selecciones de zarzuelas, hasta mediados de los años sesenta, que incluyen en el repertorio transcripciones de compositores más académicos. Fueron sumando a su formación nuevos instrumentos de púa según las obras a interpretar, desde el cuarteto básico compuesto por bandurrias

33 Orquesta de Plectro “La Paloma”: «Biografía», [https://es-es.facebook.com/pg/OrquestadeplectroLaPaloma/about/?ref=page\\_internal](https://es-es.facebook.com/pg/OrquestadeplectroLaPaloma/about/?ref=page_internal), en Facebook, última consulta 28 de enero de 2018.

34 JOVER, Francesc: *Breu historial de L’Orquestra de pols i plectre «La Paloma» de Concenteraina amb motiu del setanta aniversari de la seua fundació (1929 - 1999)*, Concenteraina, Gráficas Aguilló, 1999, pág. 42.

35 Orquesta de Plectro “La Paloma”: «Biografía», [https://es-es.facebook.com/pg/OrquestadeplectroLaPaloma/about/?ref=page\\_internal](https://es-es.facebook.com/pg/OrquestadeplectroLaPaloma/about/?ref=page_internal), en Facebook, última consulta 28 de enero de 2018.

36 JOVER, Francesc: *Breu historial de L’Orquestra de pols i plectre «La Paloma» de Concenteraina amb motiu del setanta aniversari de la seua fundació (1929 - 1999)*, Concenteraina, Gráficas Aguilló, 1999, pág. 43.

primeras, bandurrias segundas, laúdes y guitarras, hasta un formato más amplio, generalmente constituida por bandurrias primeras, bandurrias segundas, laúdes primeros, laúdes segundos, laúd bajo, laúd contrabajo, guitarras primeras, guitarras segundas y percusión<sup>37</sup>.

«La Paloma» sigue su actividad musical en la actualidad, dotada de un alto nivel interpretativo. Se ha labrado con la dedicación de sus músicos una trayectoria musical que devino en referente obligatorio, junto a las anteriormente citadas, para el resto de agrupaciones de pulso y púa de la provincia de Alicante, llegando a consolidar fuertes lazos de unión con otras formaciones.

## Conclusiones

Consideramos de suma importancia para el conocimiento de la real y verdadera Historia de la Música de la provincia de Alicante la relevancia de estas agrupaciones locales, que van más allá del devenir musical, para incidir en las vivencias y el sentir étnico-musical de la sociedad alicantina y, por ende, de la Comunidad Valenciana.

En este artículo desarrollamos el origen y la

37 Ibidem, págs. 48 y 49.

tradición que dieron lugar a la creación de agrupaciones posteriores como la que será nuestro próximo objeto de estudio, la Orquesta de Pulso y Púa «Batiste Mut». Esta agrupación es sin duda el resultado de una tradición anterior, producto de la actividad cultural heredada por las orquestas de pulso y púa de mayor relevancia durante el siglo XX en la provincia de Alicante, entre las que destacamos «La Wagneriana», orquesta que ha sido estudiada en los últimos años en profundidad y ha brindado una experiencia enriquecedora a estas formaciones.

Siguiendo los mismos ejes argumentales, hemos de concluir que hay otras agrupaciones con las que comparte perfil artístico y similitud en el repertorio interpretado, así como en los instrumentos y secciones que la conforman; tal es el caso de «La Armónica Alcoyana» y «La Paloma» de Cocentaina, dos pilares en el panorama musical de las orquestas de plectro en la provincia. Las aportaciones derivadas de los certámenes con otras agrupaciones de la Comunidad Valenciana y de España han favorecido al crecimiento cultural y artístico de las formaciones más jóvenes de la provincia.

**Paco Castillo**  
CONSTRUCTOR DE GUITARRAS

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

GUITARRAS PC, S.L. | Polígono Industrial "La Pedrera" - Nave 7 | 46860 ALBAIDA (Valencia) SPAIN | T. +34 96 290 09 20 | [info@guitarraspacocastillo.com](mailto:info@guitarraspacocastillo.com)



## LA MÚSICA DE CÁMARA CON BANDURRIA (PARTE II). EL SIGLO XIX.

### Resumen

El presente estudio cubre un siglo de música con bandurria en el que se podrán apreciar dos etapas. La primera etapa (1800-1860) es la más oscura de la historia de la bandurria, pues cae exclusivamente en la ejecución popular y carece de repertorio escrito. La segunda (1860-1900/5), en contraste, fue la etapa en la que la bandurria sufrió la mayor expansión de su historia.

*Ya se van los quintos, madre,  
por la puerta de Alcalá.  
Ya se van los quintos, madre,  
por la puerta de Alcalá.  
Ya se van los quintos, madre,  
sabe Dios si volverán.  
Sabe Dios si volverán  
ya se van los quintos, madre.  
A mi amante llevan  
¿Dónde le llevarán?  
¿A la raya de Francia  
o a la de Portugal?  
A mi amante llevan  
¿Dónde le llevarán?  
¿A la raya de Francia  
o a la de Portugal?*

(Canto madrileño<sup>1</sup>)

He tomado prestada la letra de esta canción porque sitúa perfectamente el primer periodo histórico en el que se centra este estudio. Como habrá adivinado el lector, hace referencia a una época muy concreta. La guerra de independencia (1808-1814) tras la invasión francesa.

1 NUÑEZ-ROBRES, Lázaro: *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano.* Echeverría. Madrid. 1883. Pieza nº 15. Páginas 29-30.

La subida al trono de José Bonaparte, el levantamiento del 2 mayo, el sitio de Zaragoza, las batallas de Bailén y Los Arapiles... Son toda una serie de acontecimientos que provocan en el pueblo español un rechazo hacia lo extranjero y una reivindicación de las costumbres nacionales. Este fenómeno se conoce como *majismo* –expresión que expresa la afición por el vestuario y las costumbres castizas propias de los majos frente a modas francesas y/o europeas de petimetres, currutacos y pirracas-. Expondré a continuación un par de citas satíricas que reflejan este rechazo:

*El hablar á lo Currutaco pide mucho estudio, la voz suave y afectada. Las palabras extranjeras (sic), la construcción lo menos española que pueda ser á fin de que nadie os entienda ni comprenda.*

*El pensar... el pensar no es de currutacos<sup>2</sup>.*

*Así, pues, parecerá á algunos que esta especie de gentes están demás en el mundo por su esencia, potencia y tamaño; pero como quiera que no hizo Dios cosa superflua sobre la tierra, hallaremos que así como las moscas,*

2 FERNÁNDEZ DE ROJAS, Juan. ZAMACOLA, Juan Antonio y ROMÁN, Blas: *Libro de moda ó Ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño escrito por un Filósofo Currutaco, y corregido nuevamente por un señorito Pirracas.* Blas Román. Madrid. 1796. Página 96.



(Fig.1) Final de Seguidillas Boleras de Blas Laserna (página 4). Fuente: BNE

*chinchas, pulgas y mosquitos contribuyen á la perfección de este gran todo, del universo; así los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño que alguno juzgará que son las heces de la naturaleza, nacieron para perfeccionar la Ciencia Contradanzaria, tan útil y necesaria al hombre, que no pudiéramos subsistir sin ella ni un solo instante<sup>3</sup>.*

La música y el baile también se ven afectados por esta corriente, incluso las letras de las seguidillas reflejan esta influencia del majismo; en la que los hombres adoptan actitudes de arrojo, valentía, gallardía, bravuconería y las mujeres actitudes atrevidas y descaradas. Por ejemplo:

[Lorena]

*Yo te juro fina con lazo amante  
con entablar para siempre perpetuas paces  
entablar para siempre perpetuas paces  
siendo mi mano la fianza más digna de  
este contrato  
La fianza más digna de este contrato.*

[Paco]

*Solo el silencio sea amado Dueño.... amado  
quien mudamente presa mi dulce afecto  
quien mudamente expresa mi dulce afecto  
si al amor falto de tus hermosos soles me  
abraces un rayo  
de tus hermosos soles me abraces un rayo.*

(Letra de las Seguidillas  
Boleras de Blas Laserna)

En lo que a música se refiere, en esta primera mitad del s. XIX, la guitarra empieza a utilizarse también como instrumento de la música “culta”. Autores como Miguel García (Padre Basilio), el napolitano Federico Moretti (1765-1838), Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849)

<sup>3</sup> ZAMACOLA, Juan Antonio bajo pseudónimo (Don Preciso): *Elementos de la ciencia contradanzaria, Para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa.* Fermín Villalpando. Madrid. 1796. Páginas 12-13.

desarrollaron la técnica hasta hacer de la guitarra un instrumento solista, de concierto y virtuoso. Ampliaron las posibilidades guitarrísticas, tanto polifónicas como sonoras y crearon un valiosísimo repertorio pedagógico y de concierto. Este giro hacia una actividad profesional guitarrística se dio también en otros países, donde también destacaron importantes guitarristas. Algunos de ellos fueron:

**En Italia:** Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829), Mateo Carcassi (1792-1853), Luigi Legnani (1790-1877), Nicolo Paganini (1782-1840), Giulio Regondi (c. 1822-1872), Filippo Gragnani (1767-1812), Francesco Molino (1775-1847).

**En Francia:** Napoleón Coste (1806-1883), Francois Fossa (1775-1849).

**Hungría:** Johann Kaspar Mertz (1806-1856).

En España, la guitarra también se utiliza como instrumento popular donde convive con otros instrumentos, como la bandurria (o bandurrias, pues las había de diferentes tamaños). La música que interpretaban se contagia de ese carácter costumbrista y de la corriente del majismo anteriormente mencionada. Boleras, cachuchas, jotas, fandangos, tiranas, zapateados, polos, polos gitanos, seguidillas, jaleos, rondeñas, malagueñas, murcianas, sevillanas, granadinas, saetas, nanas, olés... serán los géneros más practicados y que estarán ligados a la danza (escuela bolera), a la música popular, a la Tonadilla escénica y la Zarzuela.

Ejemplos:

1.- (Fig.1) Final de Seguidillas Boleras de Blas Laserna (página 4). Fuente: BNE<sup>4</sup>.

2.- En *La pradera del Canal*. Zarzuela en un acto por D. Agustín Azcona (1847) aparecen las siguientes anotaciones:

<sup>4</sup> <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=SEGUIDILLAS+BOLERAS&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&ageSizeAbrv=30&pageNumber=35>



(Fig. 2) *Majas y majos bailando*. Óleo sobre tabla de la escuela española. S. XIX. Firmado: Fernández  
 Fuente: <https://www.alcalasubastas.es/es/subastas/22-10242/escuela-espaola-siglo-xix-majas-y-majos-bailando>  
 (última consulta el 10 de enero 2019 a las 11:20 horas).

### Escena I.

*(El Giraldeño se ha levantado. Separa al Choricero, y hace que se levanten los que han de bailar.)*

*Haga usté' el favor, amigo,  
 que á bailar van un bolero  
 en toa regla. ¡Uhi! i Salero!  
 ¡Que las intierren conmigo*

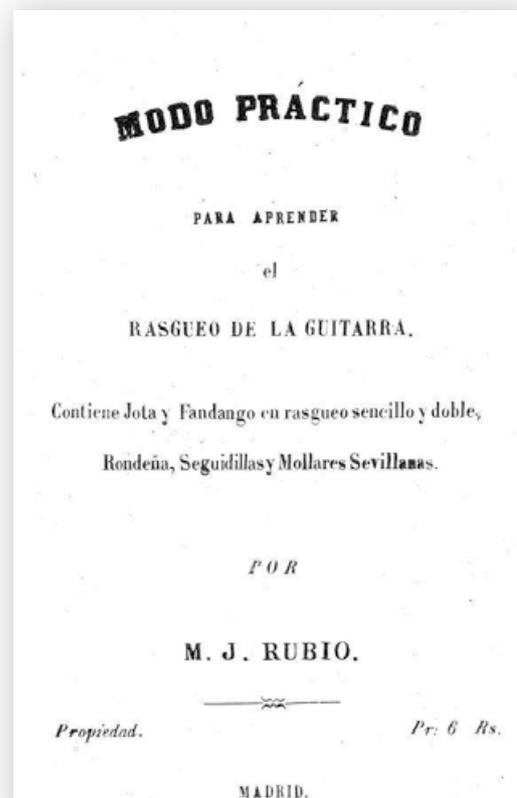
*(Tocan violín, guitarras y bandurria para que bailen el bolero. A cada bien parado circulan los vasos, y sigue la gresca.)*

### Escena III

*Dichos PACA, PABLO, rondalla de Estudiantes traen guitarras, bandurria, violín, panderetas, hierros. Viene con ellos una MAJA de rumbo.*

Era común encontrar otros instrumentos junto a la guitarra y la bandurria. El canto, las castañuelas<sup>5</sup>, toda clase de idiófonos e instrumentos emparentados con la guitarra (tiple, guitarrico, guitarro, guitarrillo murciano...) e incluso el violín o la flauta.

Para este estilo popular, en el que la guitarra acompaña empleando las técnicas de rasgueo, encuentro de especial interés la obra escrita por el profesor Matías de Jorge Rubio, quien edita en 1860 el siguiente método:



**JORGE RUBIO, Matías: Modo Práctico para aprender el rasgueo de la guitarra. Contiene Jota y Fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeña, Seguidillas y Mollares Sevillanas. Madrid. 1860?**

5 Las castañuelas son tan importantes en esta música que existe hasta un tratado para tocarlas. FLORENCIO, Francisco Agustín: *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*. Imprenta Real. Madrid. 1792. Ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España.

# LA MÚSICA DE CÁMARA CON BANDURRIA

Dado que la práctica bandurrística de esta época consistía, por lo general, en tocar “de oído”<sup>6</sup>, carecemos de repertorio escrito propiamente para bandurria/as y guitarra. –Igual que en el folklore o la guitarra flamenca, esta música se aprendía de forma no escrita, siendo la imitación y la oralidad los principales canales de aprendizaje–.

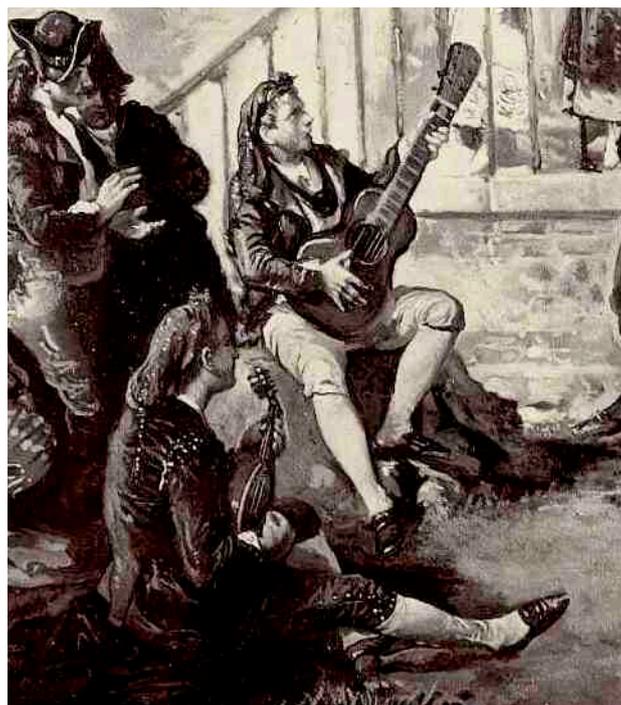


*Grabado con intérpretes de guitarra y bandurria<sup>8</sup>*

Curiosamente, la música culta española de esta época da un giro hacia la música popular. Casi todos los compositores escriben o versionan seguidillas, fandangos, boleros... pues encuentran en estas danzas una fuente de inspiración y una buena aceptación del público.

Podemos encontrar música escrita para piano –como la colección de Lázaro Núñez-Robres–. De guitarra en obras de Julián Arcas, Tomás Damas y Matías de Jorge Rubio. De canto y guitarra en las seguidillas de Fernando Sor. De canto y piano en la colección de Eduardo Ocón. De Canto, guitarra y piano en las obras de Federico Moretti. Y también, afortunadamente, podemos encontrar música manuscrita en las bibliotecas, donde han sobrevivido multitud de obras para toda clase de instrumentos.

Esta música no sólo sedujo a los compositores. Muchas editoriales –españolas y extranjeras– encontraron en ella una oportunidad de negocio. He podido indexar las siguientes; pero advierto que es un listado en el que no he profundizado, por lo que no es definitivo en absoluto.



*Autor de la fotografía: Laurent, J. (1816-1886). Título: F. Díaz Carreño, majos et majas scène andalouse. Fecha: ca. 1875. Fondos de la BNE, sede Recoletos<sup>7</sup>*

<sup>6</sup> Aunque también había bandurristas que practicaban lectura de tablaturas (de los que han sobrevivido algunos ejemplos –como las cifras gongorinas– y la lectura de partitura –tal y como enseña el tratado de Pablo Minguet–.

<sup>7</sup> <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4289734> (última consulta 28 de enero de 2019 a las 22h 55’).

<sup>8</sup> <https://funjdiaz.net/museo/ficha.php?id=12> (última consulta 28 de enero de 2019 a las 22h 54’).

## Listado de editores que publican versiones, adaptaciones y arreglos de esta música

Pablo Martín (Madrid)  
Manuel Giménez (Madrid)  
Antonio Romero (Madrid)  
Casa Romero (Madrid)  
J. Campo y Castro (Madrid)  
B. Zozaya (Madrid)  
Lodre (Madrid)  
B. Eslava (Madrid)  
Enrique Bergali (Sevilla)  
Juan Bautista Pujol & Co. (Barcelona)  
Andrés Vidal y Roger (Barcelona)  
Henri Lemoine (París)  
Heugel & Fils (París)  
G. Hartmann (París)  
J. Hiélard (París)  
A la Lyre moderne (París)  
Richault (París)

De esta etapa (1800-1860), no tengo constancia de música escrita expresamente para bandurria en sus diferentes combinaciones con canto, guitarra, percusión y danza –a pesar de ser una práctica habitual–. Pero, encuentro en estas publicaciones de transcripciones, arreglos y versiones, una OPORTUNIDAD para reconstruir la música de cámara con bandurria.

De algunas de estas publicaciones, y de algunos manuscritos sería muy fácil obtener una versión con bandurria muy cercana a la práctica original. Bastaría con sustituir instrumentos de igual tesitura. Por ejemplo:

La editorial Henry Lemoine publicó varias versiones de la obra *Séguidilles*, de C. Cannas. Versionó esta seguidilla para: mandolina y piano; dos mandolinas y piano; mandolina y guitarra; dos mandolinas y guitarra. Sustituir mandolina por bandurria sería suficiente para obtener una versión cercana a la práctica de esta época.

Pasada la segunda mitad del s. XIX, y con bastante retraso con respecto a la guitarra, la bandurria emprende su propio camino hacia la música culta y, al igual que sucediera con la guitarra, experimenta una expansión por todo el mundo.

Un hecho significativo es que la versión española del *Gran tratado de instrumentación y orquestación de Berlioz*<sup>9</sup>, de 1860, dedica el capítulo VIII a la bandurria (páginas 53-56). Al comienzo de este capítulo se advierte:

*Este capítulo no está comprendido en el original de Mr. Berlioz, mas considerándolo útil a los compositores españoles, lo hemos compuesto expresamente (sic) para esta versión.*

9 BERLIOZ, Héctor: Gran tratado de instrumentación y orquestación de Mr. E. Berlioz. Manuel Muesa. Madrid. 1860. Traducido, recopilado y dispuesto para uso de los compositores españoles por Oscar Camps y Soler.



*Joven con guitarra, 1876. Horacio Lengo y Martínez de Baños (Torremolinos, Málaga, 1834 –1890)*

*Se trata más bien de joven con “laúd de picos”. Una bandurria tenor que popularmente empieza a llamarse “laúd” aunque nada tenga que ver con él*

Esta advertencia me hace pensar que, la adición de un capítulo exclusivo dedicado a la bandurria, trata de dar respuesta a una necesidad de los compositores españoles. En él se facilita un conocimiento general de las características del instrumento y sus posibilidades sonoras.

Dejo aquí algunas citas de este tratado de instrumentación y orquestación que tienen que ver con la música de cámara y la bandurria:

*Siendo éste (la Bandurria) un instrumento puramente melódico, no requiere sino la ejecución de partes cantantes ó pasajes (sic) melódicos, habiendo que evitar en lo posible al escribirle, los acompañamientos y las sucesiones armónicas de cualquier género.*

*Los sonidos de la bandurria se amalgaman muy bien con los de la guitarra; aunque estos dos instrumentos son muy diferentes entre sí en timbre, sonoridad, mecanismo y potencia expresiva (sic), sin embargo, precisamente del contraste que nace de la mezcla de estos dos tipos diferentes, el uno alegre y bullicioso, y el otro triste y plañidero, resulta un conjunto especial que á la vez que incita nuestro ánimo á la más risueña alegría, le abate también y nos hace partícipes á un tiempo del placer y del dolor.*

*Esta combinación de timbres (se refiere a los de bandurria y guitarra), es susceptible de grandes*

*efectos dramáticos y no creemos ser cosa tan difícil hallar la ocasión de poder amalgamar los timbres de un cuerpo de bandurrias, con otros cuerpos combinados de orquesta.*

Desconozco la influencia de este tratado en el mundo musical y si guardaba relación con la aparición de repertorio escrito para bandurria. Pero es a partir de 1860 –coincidiendo con la publicación española del tratado de Berlioz– cuando podemos encontrar obras escritas expresamente para dos bandurrias; para bandurria y guitarra; bandurria y mandolina; dos bandurrias y guitarra; bandurria, mandolina y guitarra; laúd<sup>10</sup> y guitarra; octavilla y guitarra; etc.

Testigos de esta música son los métodos de bandurria publicados entre 1860 y 1905/11. Tengo constancia de que se publicaron 29 métodos de bandurria en los siguientes países:

- **España:** Métodos de Matías de Jorge Rubio, Juan Fco. López, José Campo y Castro, Tomás Damas, Manuel Peñalba y Bañares, Manuel Pera Nevot, Baldomero Cateura y Antonio Cano.
- **Francia:** Métodos de Fausto Martínez, Joseph Antoine, Honoré Saurat, René Leonard, Ernest Patierno y Giulio Zanoli
- **Alemania:** Método de Otto Schick.
- **Argentina:** Método de Manuel Pérez Romero.
- **Perú:** Método de Remigio Arteaga.
- **Chile:** Métodos de Joaquín Zamacois, Manuel Ramos y Carlos Zorzi.
- **EE.UU.:** Método de Hugo Barcher y Septimus Winner.

Dado que ya escribí un artículo para el número 23 de *Alzapúa* acerca de estos métodos, y con el fin de no repetirme, remito al lector al mismo y complete así la información de este apartado<sup>11</sup>.

A partir de este momento coexistirán dos usos de la bandurria, uno para la música y danza popular y otro para la música culta –igual que la guitarra–.

Según el prólogo del *Novísimo método de bandurria dedicado a los aficionados* de Matías de Jorge Rubio<sup>12</sup>, la bandurria se utilizaba no sólo en la calle, también en cafés, Teatros y Zarzuelas. Es decir, que comienzan a aparecer bandurristas y agrupaciones que viven –o intentar vivir– del instrumento. A falta de nuevas investigaciones, puedo hablar de los siguientes:

10 En esta época, por primera vez, a la bandurria de tesitura más grave –ya documentada en el capítulo anterior– se le atribuye el nombre de “Laúd” y estandariza su tesitura en una octava grave con respecto a la bandurria. Un error organológico que explicaré detenidamente en el capítulo III.

11 MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: “Métodos de Bandurria. Estudio de 26 publicaciones impresas entre 1860 y 1904”. En *Alzapúa*, número 23 (2017). Págs. 23-38.

12 Madrid. 1862.

- Miguel de Echeverría.
- Manuel Más Candela (1829-1908).
- Familia Box. 1887.
- Trío, cuarteto y quinteto “El Turia”.
- Miguel Más Bargalló (1846–1923).
- Carlos Terraza de Vesga (1856-1916).
- Baldomero Cateura Turró (1856–1929).

## Miguel de Echeverría

Su biografía está aún por hacer. Gracias a la hemeroteca he podido reconstruir su actividad musical entre 1849 y 1865. De él se sabe que tuvo una aplaudida y reconocida actividad concertística, dio giras por Londres, París y España, llegando a tocar ante SS. MM. los Reyes y diversas autoridades.

Todos sus conciertos los ofreció a sólo y con acompañamiento de piano. En las siguientes líneas se puede leer parte de su repertorio, formado por adaptaciones y variaciones de la música clásica, piezas populares de carácter español y alguna obra original.

Fue profesor y concertista de bandurria, también cantante (bajo) y siendo joven –desconozco las fechas– se quedó ciego<sup>13</sup>; parece ser que perdió la vista en Galicia, “sirviendo a la patria”.

El 11 de marzo de 1849 se proyectó un concierto con el fin de recaudar dinero en su beneficio. Concierto al que se sumaron otros profesores. Echeverría interpretó:

- *Fantasia de bandurria*, original de don José Julián Londó (duo de bandurria y piano).
- Un dúo de tenor y bajo acompañados al piano.

El 31 marzo del mismo año la prensa anuncia<sup>14</sup> otro concierto benéfico para aliviar su situación económica. En este concierto participaría el mismo Echeverría junto a otros artistas. Las obras interpretadas por Miguel de Echeverría y Manuel Lahoz –su pianista acompañante– fueron:

- *Dueto de la Norma variado en la bandurria con acompañamiento de piano.*
- *Aria de bajo de Atila.* (Cantada).
- *Fantasia de bandurria original de don José Julián Londó.*
- Popurrí sobre varios temas.

La reina Isabel II, conmovida por la nueva situación de Echeverría, le socorre con un donativo pecuniario con el fin de costear los auxilios de los facultativos para recobrar la vista. Y cuando la ciencia reveló que era irreversible, su majestad volvió a recibirle en una audición privada en Aranjuez. Tras escucharle, decidió darle otro donativo de 2000 reales<sup>15</sup>.

13 La España. 11 de marzo de 1849.

14 El Clamor Público. 31 de marzo de 1849.

15 *La España*. 5 de julio de 1849.

Ese mismo año, junto al pianista Santiago Celos, ofrece conciertos a dúo de bandurria y piano en Guadalajara y Zaragoza<sup>16</sup>.

El libro de crónicas del tiempo de Isabel II<sup>17</sup>, informa de otro concierto de Echeverría en febrero de 1851. Tocó:

- *Fantasia sobre motivos de Norma*
- *Aires Nacionales*
- *Jota aragonesa*

En 1853 la prensa vuelve a hacerse eco de varios conciertos en Barcelona<sup>18</sup> –un concierto en el Liceo y otros cinco conciertos en el Circo Barcelonés–. La prensa presenta a Echeverría como bandurrista que ya ha triunfado en el extranjero y en muchas capitales de España<sup>19</sup>. Parece que en estos conciertos se hizo acompañar de varios pianistas, entre ellos el maestro señor Pardas y el maestro señor Siven. Las obras interpretadas en estos conciertos fueron:

- *Variaciones de bandurria sobre motivos de la ópera Norma* de Bellini (bandurria y piano).
- *Delirio* de Rosellen. Precedido de la Polaca (bandurria y piano).
- *Polaca para bandurria y orquesta*.
- *El capricho*. Variaciones del maestro Ledesma (bandurria sola).
- *Variaciones de la ópera Ipermestra* de Baltasar Saldoni (bandurria sola).
- *Fantasia sobre motivos nacionales* (bandurria sola).
- *Sinfonía de Ana Bolena* de Donizetti (bandurria sola).

En 1855 es apadrinado por el Duque de la Victoria<sup>20</sup>. El mismo año Echeverría toca en los salones del Conservatorio<sup>21</sup> (Madrid) en otro concierto organizado “a beneficio del profesor de bandurria D. Miguel Echeverría”. En este concierto comparte escenario con Baltasar Saldoni, entre otros. En esta ocasión, el repertorio de

16 *La España*. 14 de julio de 1849.

17 CAMBRONERO, Carlos: *Crónicas del tiempo de Isabel II*. La España moderna. Madrid. 1913. Página 230.

18 *El Áncora*. 20 de mayo de 1853.

*El Áncora*. 7 de junio de 1853.

*El Áncora*. 13 de junio de 1853.

*El Áncora*. 12 de julio de 1853.

*El Áncora*. 10 de noviembre de 1853.

*El Áncora*. 11 de noviembre de 1853.

*El Áncora*. 12 de noviembre de 1853.

*El Áncora*. 16 de noviembre de 1853.

*El Áncora*. 4 de diciembre de 1853.

19 SALDONI, Baltasar. Op. Cit. (vol. IV, página 86) amplía esta información y cuenta que en 1850 dio conciertos de bandurria en Londres y París.

20 *El Clamor Público*. 19 de Mayo de 1855.

21 *La Iberia*. 1 de Junio de 1855.

*Gaceta Musical de Madrid*. 3 de junio de 1855.

*Diario Oficial de Avisos de Madrid*. 4 de junio de 1855.

Echeverría fue:

- *Delirio* de Rosellen. Precedido de la Polaca (con el pianista Florencio Lahoz).
- Trío para flauta, piano y bandurria.
- *Fantasia* de bandurria, sobre motivos de Hernani de Verdi (con acompañamiento del pianista Mendizábal).

La prensa<sup>22</sup> también refleja que el 4 de junio se repitió este concierto. En el mismo lugar y también bajo la protección de los Duques de la Victoria. El programa se modificó a última hora, y en lugar del trío de flauta, piano y bandurria; tocó el niño Martín Sarasate (Martín Melitón Sarasate “Pablo” con 9 años).

El 11 de agosto, ante SS. MM. y AA. da otro concierto en el Escorial, obteniendo muchos elogios y parabienes<sup>23</sup>; pero no hay constancia del repertorio ejecutado.

Se pierden noticias suyas hasta noviembre de 1865, fecha en la que ofrece otro concierto en Zaragoza<sup>24</sup>, el último del que tengo constancia.

**Manuel Mas Candela<sup>25</sup>**  
(Crevillente 1829 - Madrid 1908)



Aunque fue uno de los pioneros de las orquestas de bandurrias y guitarras, he incluido a este músico dentro de la música de cámara con bandurria por ser este tipo de orquestas una agrupación de reducido tamaño –oscilaba entre los 15 y los 35 componentes– y por ello de un marcado carácter camerístico.

Los primeros conciertos de los que se tiene noticia son los que ofreció con su bandurria en Vich y otras poblaciones catalanas.

22 *Gaceta Musical de Madrid*. 10 de junio de 1855.

23 *Gaceta Musical de Madrid*. 19 de agosto de 1855.

24 *Gaceta Musical de Madrid*. 30 de noviembre de 1865.

25 Cfr. Biografía escrita por Anselmo Más Espinosa: <http://www.tallerempleocrevillent.es/semblanzas/manuelmascandela.html> (última consulta 14 enero 2019 a las 14:00h).

SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo segundo. Antonio Pérez Durrull. Madrid. 1880. Páginas 549-550.

Compuso algunas obras, de mucho éxito por cierto:

- *Conchita*. Habanera para piano.
- *Ecos de Cuba*. Habanera para piano.
- *Miraflores*. Polca para orquesta de bandurrias dedicada a la reina María Cristina.

Instado por el Maestro Barbieri, en 1865<sup>26</sup> fundó una orquesta de bandurrias y guitarras para poder estrenar su obra *Pan y Toros*. Después, vinieron otras zarzuelas: *El Molinero de Subiza* de Cristóbal Oudrid (1870), *El Barberillo de Lavapiés* de Francisco Asenjo Barbieri (1874), *La Bruja* de Ruperto Chapí (1887) y *La Dolores* de Tomás Bretón (1885).

En 1873 y 1881, tomó parte con su orquesta en los concursos musicales que se celebraron en Madrid, donde obtuvo siempre los primeros premios. Esta orquesta recibió la visita de Baldomero Cateura (ca. 1882) quien quería ampliar conocimientos y conocer de primera mano su agrupación.

Actuó en Barcelona, Portugal, París y Londres, obteniendo grandes éxitos. La aristocracia de Madrid –la Infanta Isabel, Duque de Fernán Núñez y la más alta nobleza– solían contratarle junto a su orquesta para amenizar sus fiestas.

### Familia Box<sup>27</sup>

Familia de músicos concertistas de guitarras, arpas y bandurria (Encarnación Box) que intervenían en los intermedios del teatro, en Barcelona. Su actividad musical se desarrolla entre 1885 y 1894.

### Trío, cuarteto y quinteto El Turia<sup>28, 29</sup>



26 1864 según SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. 2. Madrid. 1880. Páginas 549-550.

27 *La Discusión*. 3 de enero de 1885. *La Dinastía*. 12 de diciembre de 1894.

28 Para ampliar información consultar artículos de Jorge Orozco en: <http://www.melomanos.com/el-descubrimiento-de-estanislao-marco-valls-1873-1954/> y Estanislao Marco y el cuarteto "EL Turia". En Alzapúa nº 15. 2009. Páginas 7-11.

29 <https://www.lasprovincias.es/culturas/musica/estanislao-marco-artista-20180619190641-nt.html> (última consulta 28 de enero de 2019 a las 22:45h).

Formado primeramente por el guitarrista Estanislao Marco y sus hermanos Manuel (bandurria) y Magenia (bandurria y lira). Al trío se sumaría su hermana Teresa (laúd y lira), y posteriormente se incorporaría el menor de los hermanos, Emilio (piano). Con sus conciertos recorrieron España y actuaron en Francia, Portugal y Argelia. Entre 1889 y 1907 ofrecieron más de mil conciertos en cafés, casinos y teatros.

Su repertorio estaba formado por más de 400 adaptaciones y arreglos de música clásica.

### Miguel Mas Bargalló<sup>30</sup>

(Tarragona 1846 - Barcelona 1923)

Guitarrista y compositor que formó un cuarteto de bandurrias y guitarras con Baldomero Cateura (bandurria), José Hernández (guitarra) y Antonio Beltrán (bandurria) y con ellos viajó a Francia.

En 1894 fue designado profesor de guitarra y bandurria en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, ejerciendo hasta 1922, año en que se jubiló. Considero interesante hacer un pequeño paréntesis y describir el primer proceso público de creación de su plaza de profesor de bandurria –por el momento, el primero del que históricamente tengo noticias–. Advierto que todos los datos que se citan a continuación están extraídos del diario político, literario y mercantil *La Dinastía*.

19 noviembre 1892: La escuela Municipal y Banda de Música, formada por 65 profesores, cambia su reglamento y anuncia un incremento de la plantilla de profesores con nuevas cátedras de guitarra y bandurria (entiendo que son cátedras diferentes).

11 de julio de 1893: Sesión extraordinaria del Ayuntamiento que aprueba sacar a concurso las clases de piano, arpa, bandurria y guitarra de la Escuela Municipal de Música.

10 octubre 1893: La escuela ha reducido su plantilla a 55 profesores y creará tres cátedras nuevas: una de arpa, otra de bandurria y guitarra, y una tercera de francés.

26 octubre y 28 de noviembre de 1893: Anuncio de concurso de la Escuela de música para proveerse de 7 profesores –tres de piano, uno de arpa, uno de órgano y armonium, otro de guitarra y bandurria y otro de francés–.

12 de enero de 1894: Dimite Cándido Candi, miembro del jurado que resolverá las plazas de piano, arpa, órgano y armonium, guitarra y bandurria.

30 <http://www.aportes.catalunyatango.com/mas.html> (última consulta 2 de abril de 2015 a las 14:20h).

30 de octubre de 1896: la especialidad de bandurria y guitarra comenzará sus clases junto al resto de instrumentos el próximo 3 de noviembre, el proceso de matrícula ya está abierto.

**Carlos Terraza de Vesga**<sup>31</sup>  
(Mérida 1856 - Valencia 1916)

Se trata del bandurrista más sobresaliente de su época. A pesar de ser invidente, a la edad de 16 años, y contraviniendo la voluntad de sus padres, se marcha con el guitarrista Francisco Rocamora a dar conciertos por España. Obtuvo éxitos en Madrid, Valencia y Barcelona.

Su repertorio estaba basado en adaptaciones de música clásica.

Llama la atención que sus acompañantes siempre fueron grandes artistas como los guitarristas Francisco Tárrega y Francisco Rocamora o los pianistas: Isaac Albéniz, Guervós, Joaquín Pallardó, Ramón Carpi, Bru, Miguel Benlloc y José Sabater.

En 1880 S.M. el rey Alfonso XII le condecoró con la Cruz de Isabel la Católica y le obsequió con un precioso alfiler de brillantes y rubíes. Se sabe que también poseía la Cruz de la Orden de Cristo de Portugal.

Carlos Terraza supo ganarse la admiración de los bandurristas más notables, entre ellos la de Francisco Asenjo Barbieri.

Aparte de las ya citadas, tomó parte de diversas agrupaciones camerísticas:

- Dúo Carlos Terraza (bandurria) – Francisco Rocamora (guitarra).
- Quinteto “El Cid”.  
Formado por Carlos Terraza (bandurria), Francisco Rocamora (guitarra), Baldomero Cateura (bandurria), Máñez y Orozco.  
Fundaron un quinteto de bandurrias y guitarras bajo la denominación de *El Cid*, de efímera existencia.
- Trío formado por Carlos Terraza (bandurria), Alexandre (cello) y José Sabater (piano).
- Cuarteto Terraza.  
Dos laúdes, guitarra y piano. Constituido por Carlos Terraza, Francisco Rocamora, Manuel Riera y Miguel Benlloch.
- Director de la orquesta de ciegos *El Porvenir*.

Obras escritas por Carlos Terraza:

- Tres preludios y un estudio para bandurria sola incluidos por Baldomero Cateura en la

*Escuela de Mandolina Española.*

- *Célebre habanera “Henry Clay”* para bandurria y piano publicada en la segunda serie de la colección Fígaro.
- *Fantasia de aires nacionales.* Para bandurria y guitarra
- *Recuerdos de España. Fantasia de aires nacionales.* Terraza-Pallardó. Versión para bandurria y piano
- *Ecos de España.* Para bandurria, violonchelo y piano.
- *Tango con variaciones.* Para bandurria, violonchelo y piano.

Obras escritas para Carlos Terraza:

- *Cuba española*, de Alexandre (bandurria, violoncelo y piano).

**Baldomero Cateura Turró**  
(Palamós 1856 – Barcelona 1929)

Fue otro grandísimo bandurrista con una notable influencia y presencia en la música de bandurria del s XX. Sus aportaciones a la pedagogía –con la publicación del método *Escuela de mandolina española*– y a la música de cámara –con la edición de un extenso repertorio para mandolina española– serán tomados como punto de partida del próximo capítulo.

### Concluyendo

Este es el escrito que he podido organizar en torno de un periodo bandurristico del que no existen estudios. Iniciar este artículo me resultó muy complicado y es el fruto de multitud de anotaciones realizadas durante años. Era muy necesario escribirlo y creo haber ordenado e hilado coherentemente los hechos; pero, lo considero un borrador o un punto de partida de nuevas investigaciones que amplíen y profundicen en esta época fascinante.

Quiero agradecer a **José Manuel Velasco** y **Elena Martín Pascual** las labores de revisión del texto y sus acertados comentarios.

<sup>31</sup> Los datos de este apartado están extraídos de MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: *Baldomero Cateura y la mandolina española. Biografía, organología, influencias, propuestas técnicas de su método, repertorio, proyección y antología.* Publicación que, mientras escribo estas líneas, la FEGIP está preparando. Aquí sólo cito algunos datos de Carlos Terraza; pero en el libro se puede consultar una interesante y completa biografía.

SOCIEDAD ARTISTICA RIOJANA



*homenaje a* GRANDIO

**XIII Festival Internacional Música de Plectro**

**septiembre de 1979**

**LOGROÑO**

“Manuel y Roberto Grandío buscaron su esencia.  
Tuvieron la cualidad intrínseca de la bondad.  
Amaron la virtud de la honradez y desempolvaron  
el origen fiel de nuestros antepasados”

José María Rouret



## 40 AÑOS DE EVOCACIÓN Y TRIBUTO DEL DÚO CHAMORRO-SIMÓN A LOS MAESTROS GRANDÍO

Para dar sentido al pasado más inmediato de cada uno de nosotros, no hay mayor virtud que ser *agradecidos*, esta actitud nos depura en el presente y proyectará hacia el futuro; además, equilibra y enriquece lo enseñado y aprendido, aunque tal vez, casi seguro, nos dirijamos y evolucionemos hacia otras posibilidades, de tal manera, que nunca dejará de ser lo *transmitido* por los *maestros/as*: pura generosidad, entrega y verdadero tesoro.

Todos los hemos tenido, el término tiene gran diferencia entre un simple enseñante, por muy *profesor/a* que sea; además, cuantísimos de ellos, ya hemos olvidado o quisiéramos olvidar, todo hay que decirlo. Pero, el concepto de maestro/a implica lo *ejemplar*, lo *imitable*, la *base* o *plataforma docente* que nos han entregado y desde donde debemos comenzar a construir y desarrollar nuestros futuros criterios. Hemos tenido la suerte, de heredar *instrucciones, técnicas, preceptos, normas* y *adquisición de destrezas* ya experimentadas y probadas, pero, siempre ampliables.

A los maestros/as nos los hemos encontrado a lo largo de nuestra vida en todos los niveles de nuestra educación, pero cuando uno encuentra y decide su vocación, en este caso la música y acotando más aún la *música de plectro* y en concreto el aprendizaje de la *bandurria*, como es nuestro caso, el maestro/a adquiere aún una importancia más significativa y particular.

Por eso, este tributo y evocación a los *Grandío*, queremos hacerlo extensible a todos los

maestros/as de bandurria de España y del mundo que hayan enseñado, tanto a aficionados como a profesionales. Sin ellos, no seríamos amantes de nuestro instrumento.

Para comenzar a exponer lo que significaba y significa el pensamiento e ideología de los *Grandío*, vamos a retornar, por un momento, al siglo XVI.

En el tratado “*Declaración de Instrumentos musicales*” de *Juan Bermudo* (Osuna 1555) encontramos la primera propuesta para hacer polifonía tañendo dos *bandurrias*, con diferente afinación (una aguda y otra más grave), en conjunto con *vihuela* y *guitarra*, nada menos que con música de *Cristóbal de Morales* y *Enriquez de Valderrábano*; obras que no fueron escritas, precisamente, para un entorno popular.

Esta idea, línea o propuesta más elitista estará vigente siempre hasta nuestros días, conviviendo en paralelo con la otra función que nuestro instrumento ha tenido siempre en otro contexto: la música popular, que más tarde en el siglo XX, se denominará con el extranjerismo de música *folklórica* o *folk*.

Podríamos hacer una cadena de eminentes e inolvidables maestros de bandurria que han reivindicado esta otra línea elitista (o como queramos llamar), menos conocida, es decir, la bandurria como instrumento de concierto en grandes salas y su estudio reglado en todos los conservatorios españoles, sudamericanos,



*Manuel Grandío*

centro americanos y cubanos (no olvidemos que la bandola no es otra cosa que una bandurria andina y el laúd campesino de Cuba una bandurria contralto); también filipinos, donde admirablemente todavía se interpreta la bandurria en sus multitudinarias rondallas.

Pues bien, en el final de esta maravillosa cadena de maestros idealistas están nuestros maestros *Manuel Grandío* (La Habana, 28 de julio de 1920 - Madrid, 20 de abril de 1979) y *Roberto Grandío* (Madrid, 3 de junio de 1951 - Madrid, 23 de abril de 1979) eran padre e hijo. La profunda implicación y seguimiento que hicieron de sus antecesores y grandes transmisores, el *Quinteto "Grandío-Alameda"* (Padres, tíos y abuelos) y el maestro *Germán Lago* (Vigo, 19 de octubre de 1883 - Madrid, 19 de diciembre de 1967, maestro de los hermanos Aguilar), los convierte en eslabones esenciales y significativos en la historia más reciente de nuestros instrumentos. No llegaron a ver la realidad actual que tanto desearon, reivindicaron y pidieron a nivel estatal, ni uno solo de los catorce conservatorios españoles actuales que imparten la especialidad de Instrumentos de Púa, donde se incluye el estudio de la bandurria.

Por tanto, los pasados 20 y 23 de abril de este año de 2019 conmemoramos los 40 años de sus fallecimientos. Sí, solo se llevaron tres días uno de otro en el camino que tomaron hacia un viaje sin regreso. Existe en esta misma revista *Alzapúa* nº 16, edición de 2010, un formidable artículo: "*Manuel Grandío (1920 -1979) visto por sus discípulos*", escrito por el profesor José Manuel Velasco, donde se relata su biografía y los aspectos musicales más destacables del maestro y su hijo Roberto. Además del libro "*Homenaje a Grandío*", (1979, Logroño), editado por la S.A.R. Por tanto, no vamos a entrar innecesariamente en relatos de



*Roberto Grandío*

aspecto biográfico sobre ellos. Pero, sí queremos adentrarnos en lo que pensaban y en las diferentes formas de actuar que tenían para conseguir el mismo fin: dignificar y alcanzar la profesionalidad y los conservatorios para la bandurria.

Para Roberto Grandío lo primordial era crear una *Orquesta*, que denominaba, *de laúdes* (bandurrias, bandurrias contraltos, tenores, bajos y contrabajo, este último creado por él en 1976) sin guitarras, con el empeño de llegar al éxito, pero con una condición indispensable: que la orquesta se convirtiera y compusiera de músicos profesionales. Para ello, contó con los mejores alumnos de su padre, entre los que con mucho orgullo nos encontrábamos nosotros, y suyos propios. Consiguió un compromiso de cada uno de los componentes para luchar por un maravilloso ideal profesional, cuestión que no se había dado nunca en una agrupación orquestal de plectro en España. Es cierto que en 1976 (nosotros sólo teníamos 15 y 16 años) todavía no éramos profesionales y teníamos un sueño inalcanzable, de momento: obtener un título profesional, esto se conseguiría años más tarde en la década de los ochenta. La estrategia de Roberto pasaba por triunfar con la orquesta hasta el punto de que no tuviera parangón en ese momento, y que el mundo de la música en general se rindiera a la evidencia de su gran calidad, pues de esa manera se abrirían todos los escenarios y conservatorios de España, incluso del mundo, a nuestros instrumentos de púa (familia de las bandurrias) que él denominaba, como ya hemos indicado antes: *familia de los laúdes*.

En cambio, *Manuel Grandío*, nuestro padre musical docente, veía el acceso a las mismas metas de otra manera y utilizaba otras pericias, él insistía en mantener su orquesta de aficionados y alumnos propios, esta era la *Orquesta "Gaspar Sanz"*, donde



Quinteto "Grandío-Alameda" (Padres y tíos de Manuel Grandío)



Primer concierto de la Orquesta de laúdes de Roberto Grandío (Madrid 1976)



Orquesta "Gaspar Sanz" (Madrid 1972 en el teatro del I.N.I.)



Tía (guitarra) y madre (bandurria) de Manuel Grandío

todos adquiríamos conocimientos musicales colectivos. Aplicó el mismo tratamiento que ya hiciera el maestro *Germán Lago* anteriormente con su épica *Orquesta Ibérica de Madrid* o más anteriormente como sus padres y tíos en el *Quinteto Grandío-Alameda*. Todos sus alumnos aterrizábamos en ella, alguno primero con la guitarra y después transformándonos en bandurristas. Invariablemente, viajábamos al prestigioso *Festival Internacional de Música de Plectro de La Rioja* (él fue uno de los artífices y pioneros), era el principal punto de encuentro con el exterior de Madrid y de España y nos servía de grandísima motivación y divulgación. Evidentemente, sus planes eran llegar a los mismos objetivos que Roberto, y que este último planteaba desde otro nuevo y revolucionario punto de vista. La diferencia es que *Manuel Grandío* no pretendía triunfar primero y de manera sublime con su orquesta, por el contrario, defendía que los profesionales tenían que salir antes de los conservatorios para después nutrir la agrupación. Era su fundamental objetivo, una necesidad que urgía y solicitaba constantemente a las autoridades educativas.

¿Qué debía ser primero, el huevo o la gallina? Este dilema y duelo de formas y procedimientos distintos para conseguir el mismo fin les trajo muchísimos problemas y discusiones entre ellos; no obstante, cada uno contaba con el otro en todos sus proyectos: "*Dúo Grandío*" (Bandurria y

Guitarra), "*Orquesta Gaspar Sanz*", "*Orquesta de Laúdes*", "*Quinteto Tárrega*", "*Cuarteto Ibérico*". En todas estas agrupaciones contaron con nosotros dos, fuimos testigos y componentes de todas ellas, excepto del *Dúo Grandío*, evidentemente.

¿Cuál de los dos caminos era el más adecuado? ¿Podían ser válidos los dos? Lo cierto es que de alguna manera y en aquel momento, casi se convirtieron en incompatibles. En nuestro caso, nos encontramos en una guerra de términos técnicos y ensayos diferentes muy dura. Los lunes, miércoles y sábados, ensayo con la *Orquesta de Laúdes* de Roberto, los Martes, Viernes y Domingos por la mañana, ensayo con la *Orquesta Gaspar Sanz* de Don Manuel, a esto sumamos las clases particulares con este último y los ensayos de cuarteto o quinteto. En cierta ocasión, como Roberto cambió las terminologías de *púa abajo* por *primera articulación*, *alzapúa* por *segunda articulación*, *tremolo* por *articulación expresiva*... nos confundimos y le preguntamos a Don Manuel sobre un pasaje sobre el que teníamos duda:

*¿Don Manuel, este pasaje es con articulación expresiva? (Refiriéndonos a si era con tremolo o no)*

*(Contestación con voz muy grave)*

*Todas las articulaciones pueden y deben ser expresivas.*



*Manuel Grandío, Pedro Chamorro, Caridad Simón y Roberto Grandío Cuarteto "Ibérico" (Logroño 1978)*

No obstante, en aquel momento nosotros, tan jóvenes, todavía no teníamos muy claro cómo se debía denominar, pero pensamos que era Don Manuel el que tenía toda la razón. Este es uno de los muchos momentos que podríamos contar, para que sirva de ejemplo de aquellas enriquecedoras y nostálgicas discrepancias, pues a pesar de ello siempre percibíamos el amor familiar que se tenían.

Tras su muerte, lo importante, era mantener los propósitos, valores y el espíritu luchador e idealista que ambos nos transmitieron, algo que hoy en día tienen que mantener vigentes todos y cada uno de los amantes de estos instrumentos (aficionados y profesionales).

No queremos dejar en el olvido el conocimiento, carisma, elegancia y, sobre todo, la gran humanidad de Don Manuel que se fundía con la joven energía y precoz sabiduría de su hijo Roberto. Como consecuencia de la pérdida del *Dúo Grandío*, ese mismo año decidimos formar el *Dúo Chamorro-Simón*.

Gracias a estos valores y llevando siempre en mente la idea de conseguir la máxima calidad en los escenarios y que la especialidad se impartiera en todos los conservatorios, como ellos querían, nosotros, tras su desaparición repentina, continuamos dando conciertos con la *Orquesta Roberto Grandío*. En el año 1986 dicha orquesta llegó a realizar 83 conciertos, 56 de ellos en una gira por EE. UU. Además, en 1981 comenzamos a dar clases en los pueblos de La Mancha: Campo de Criptana, Herencia, Las Labores, Cinco Casas.

El primer centro en el que trabajamos, ya titulados, fue el Conservatorio Municipal de Campo de Criptana (que más tarde se convertiría en CPM de Alcázar de San Juan - Campo de Criptana, dependiente de la Junta de Comunidades de Castilla - La Mancha), el segundo fue el CPM "García Matos" de Plasencia, después CPM "Pablo Sorozábal" de Puertollano, Conservatorio Superior "Manuel Massotti" de Murcia, que más tarde se desgajaría en otro más, es decir, el CPM de Murcia y actualmente la vuelta a nuestros orígenes en Madrid, después de 28 años, en el CPM "Arturo Soria".



*Dúo "Grandío"*



*Orquesta "Roberto Grandío" de Madrid*

En estos centros creamos distintas agrupaciones: Orquesta "Germán Lago" de Campo de Criptana, Orquesta "Enrique Granados" de Las Labores, Orquesta "Ciudad de Plasencia", Orquesta de Plectro del CPM de Alcázar de San Juan - Campo de Criptana, Orquesta de Plectro del CPM de Murcia y Orquesta de Plectro del CPM "Arturo Soria" de Madrid.

Nuestro dúo en su 40 aniversario, va a dedicar todos los conciertos del año 2019 a sus inolvidables figuras. Sólo deseamos haber sido merecedores de su cariño, legado y confianza.

¡GRACIAS DON MANUEL Y ROBERTO GRANDÍO POR HABER CREÍDO EN NOSOTROS!

## **BIBLIOGRAFÍA.**

BLANCO, Carlos: *Historia del Festival de Plectro de La Rioja, Una referencia internacional*: Instituto de estudios riojanos. Logroño. 2011.

GRANDÍO, Manuel: *Método de Bandurria 1er año*. Biblioteca Grandío. Madrid.1961.

GRANDÍO, Roberto: *Plectro*. Madrid. 1978.

ROURET, José María: *Homenaje a Grandío, XVIII Festival Internacional Música de Plectro*. S.A.R. Logroño. 1979.

VELASCO, José Manuel: "Manuel Grandío (1920-1979) visto por sus discípulos" en *Alzapúa*, nº 16. (2010). Págs. 13-17.

AA.VV.: *Colección Manuel Grandío*. Rev. Chamorro, P. Alpuerto. Madrid. 1992.



## PASCUAL CÁNDIDO CARDA Y SU APORTACIÓN A LA MÚSICA DE PLECTRO

### RESUMEN

*El presente artículo constituye una síntesis de mi trabajo fin de estudios del Conservatorio Superior de Música de Murcia, realizado en 2017 sobre el compositor, director, intérprete y profesor de instrumentos de plectro Pascual Cándido Carda, quien constituye una de las figuras más importantes de la música de Vila-real (Castellón) del siglo XX.*

En primer lugar, nos acercamos a su persona con unos datos biográficos, pero los objetivos principales son dar a conocer su repertorio de obras originales para instrumentos de plectro mediante la elaboración de un catálogo y hacer acopio de sus aportaciones al plectro en España.

### DATOS BIOGRÁFICOS

#### **Años 30, 40 y 50: Primeros contactos con la música**

Pascual Cándido Carda<sup>1, 2, 3</sup> nace en Vila-real el 1 de junio de 1932. Sus primeros recuerdos musicales se remontaban a la guitarra desvencijada de su padre, músico aficionado, con la que él jugaba a escondidas, y a varios instrumentos que él mismo se fabricó y con los que jugaba a dar conciertos.

1 CASARES RODICIO, Emilio (dir.): *Diccionario de la música valenciana*. Madrid: Iberautor. 2006.

2 FLORES SACRISTÁN, Onofre: *Vila-realencs per a recordar*. Vila-real (Castellón). Ajuntament de Vila-real. 2006.

3 GIL VICENT, Vicent (dir.): *Història de Vila-real*. Vila-real (Castellón). Ajuntament de Vila-real. 2010.

Visto el entusiasmo que tenía por la música, sus padres lo inscriben con nueve años a la escuela de la banda de Vila-real, recibiendo clases de solfeo de D. Francisco Betoret, importante promotor de la vida cultural del pueblo y principal responsable de lo que fue la primera Escuela Municipal de Música, hoy desaparecida.

Siempre en el ámbito local, Cándido completaría sus estudios de piano en la Sociedad Coral *Els XIII* con Dña. Concha Dembilio (1898-1979), pianista, organista de la iglesia Arciprestal y compositora; y de solfeo, teoría y armonía, con D. Víctor Bernat.

El maestro Betoret pronto dejó la dirección de la escuela de música, por lo que Cándido dejó de asistir a aquellas clases, pero su afición por la guitarra llegó a oídos de D. José M<sup>a</sup> Abella (1914-1986), importante guitarrista local, quien animó a los padres de Cándido a que lo apuntaran a la rondalla que por aquel entonces estaba naciendo y de la que él era el máximo responsable, la rondalla clásica *TaGoBa*.<sup>4</sup>

4 El curioso nombre de esta agrupación es un acrónimo formado por las primeras sílabas de tres importantes músicos locales: Tárrega, Goterris y Barrachina.



Fotografía de la rondalla clásica TaGoBa

Recibe entonces clases de bandurria del *mestre* Abella. Tres clases, en concreto, como a Cándido le gustaba puntualizar. Con esas tres lecciones, a cada cual más difícil para un alumno primerizo, el joven Pascual, con 13 años, pasa a formar parte de la rondalla, dirigida entonces por el maestro Francisco Olmos (1912-1959), donde al poco tiempo ocupa el puesto de bandurria principal.

Estudia también clarinete en Mib con D. Pascual Barrachina en la escuela de la Banda Unión Musical *La Lira*, de la que luego formó parte.

En 1948, cuando tan sólo contaba con 16 años, comienza a impartir clases particulares de bandurria, laúd, guitarra y solfeo en su localidad natal y en centros privados de la provincia de Castellón, a la vez que es integrante de los grupos *Trío Pa-Ma-Jo* y *Sexteto Veracruz*.

En 1950 entra en la SGAE tras realizar un examen de composición, análisis y armonía. De aquellos años son sus primeras composiciones: *Principio*, *A Francisco Tárrega* o la serenata *Sari* (dedicada a la que más tarde sería su mujer).

## Años 60 y 70: Su faceta en la música ligera

A partir de 1960, continúa su perfeccionamiento con el piano de la mano de Dña. Flora Trasovares.

Es en esta década, y siguiendo la moda de la época, cuando forma parte de varios grupos de música ligera: *Los Candi*, *Trío Los Rebeldes* y *Kandi-Palas*. De todos ellos, uno llegó a tener gran repercusión nacional: el *Trío Los Rebeldes*, del que era principal compositor y responsable. De esa formación nacieron éxitos nacionales como *Mi lirio azul*, *La patria es tu deber...*, todas ellas compuestas por Pascual Cándido y grabadas con las discográficas Columbia y RCA. Cándido decide, a raíz de estos éxitos, dedicar su vida profesionalmente a la música, ofreciendo conciertos con su trío, pero también con el órgano eléctrico, y apostando por su faceta de profesor de música.

En 1963, tras años de ser el músico más destacado de la formación, lo nombran director de la



Los Candi



Trío Los Rebeldes

rondalla *TaGoBa*<sup>5</sup>, con la que realizará numerosas giras y ganará los principales certámenes de la Comunidad Valenciana.

Es curioso observar que durante estos años no compuso obras para plectro; Cándido estaba volcado en sus composiciones de música ligera a la que se dedicaba profesionalmente, y apenas pudo prestar atención a la música de plectro como compositor. Con la rondalla *TaGoBa* interpretaba principalmente arreglos propios de clásicos y de autores locales.

## Años 80: Orquestas de plectro

Sería en los años ochenta, con la disolución de sus formaciones ligeras y la desarticulación de la rondalla *TaGoBa* (porque la *Sociedad TaGoBa*, como tal, siguió existiendo hasta 2002), cuando Cándido asume la responsabilidad de fundar y dirigir lo que sería la primera orquesta de plectro de Vila-real (de “pulso y púa”, según la denominación de la época, y que todavía hoy conserva). Así, en 1981 se forma la *Orquesta de Pols i Pua Francesc Tárrega* a partir de miembros de la disuelta *TaGoBa*, más los alumnos que Cándido había ido teniendo a lo largo de su ya dilatada carrera como profesor. En estos años, la orquesta nos muestra una formación con una plantilla

5 FLORES SACRISTÁN, Onofre: “La rondalla TaGoBa”, en Font: Publicació d’investigació i estudis vila-realencs, número 4. (2002). Págs. 59-78.

ambiciosa de casi cuarenta músicos, con la que podría empezar a experimentar su novedoso concepto de orquestación.

Con esta primera orquesta interpreta principalmente arreglos del músico que le da nombre, arreglos todos ellos realizados por Cándido, y que están recogidos en un *cassette* editado por la Diputación Provincial. En él podemos escuchar las innovaciones orquestales de un Cándido ya muy diestro en la escritura orquestal. Cumple así el importante objetivo de difundir y promover la figura del maestro Tárrega más allá del círculo

guitarrístico. Pero también presenta ya algunas de sus composiciones originales. De la época son, por ejemplo: *Rondallista y compañero*, *Caja Rural*, *Embrujo* o *Melodías y contrastes*. Esta última se programó en un concierto dentro del XVII Festival Internacional de Música de Plectro La Rioja (1983) bajo una estructura que no sería la definitiva, conteniendo una recapitulación que más tarde descartaría el propio autor. Sería la primera de las muchas apariciones que Cándido haría a partir de entonces en el prestigioso festival riojano.

El éxito que obtiene con esta agrupación le lleva a dar varias giras internacionales y a participar en los festivales españoles de más renombre. El musicólogo Juan José Rey (1993), en su documentado libro sobre *Los instrumentos de púa en España*, menciona a la orquesta *Francesc Tárrega* como una de las diez más importantes de España que intervienen en festivales de plectro.

Tras cinco años al frente de la formación musical, Cándido decide emprender un nuevo camino y, seguido por un grupo de compañeros, así como de sus prometedores alumnos, formó la que sería su orquesta definitiva, la *Ciudad de Vila-real*, con la que realizó la mayoría de sus estrenos y grabó el CD que recoge parte de su trabajo como compositor para orquestas de plectro.

El acto de presentación de la nueva orquesta, en diciembre de 1987, sirvió para estrenar dos de sus obras fundamentales: *Homenaje a un campeón* y *Arte y Música*, dedicadas a sendos hijos predilectos de la ciudad, Juan Bautista Llorens y José Ortells. A partir de entonces la *Orquesta de Plectro Ciudad de Vila-real* realizaría giras por Bélgica, Alemania, Italia, Francia y toda España, participando en un total de cinco ocasiones en el festival de La Rioja, recogiendo en sus programas música de Cándido,



*Orquesta de Plectro Ciudad de Vila-real en sus últimos años*

así como arreglos de obras realizadas por el propio director.

### **Años 90 y siguientes**

Por otra parte, Cándido estudia en los Conservatorios Profesionales de Plasencia, Murcia y Castellón, finalizando en 1995 los estudios de Instrumentos de Púa con D. Pedro Chamorro, y obteniendo así el título de profesor de Instrumentos de Púa.

En 1994, la Generalitat Valenciana se fija en Vila-real y en sus dos orquestas de plectro para llevar a cabo un acto de representación en la prefectura de Mie, Japón. Las dos orquestas seleccionan a diez de sus músicos y juntos forman una agrupación que daría una gira de varios conciertos por el país nipón. Cándido dirigió parte de esos conciertos y varias obras suyas se programaron en aquella gira, donde se llegó a realizar un concierto ante el entonces heredero al trono.

En estos años ven la luz obras como *Pepe el Polit* (dedicada a José García, amigo y compañero de la orquesta que falleció prematuramente), *El poeta afeminado*, *A mi padre*, *Concierto en las montañas*, *Manolo Montoliu*, *Doña Lola*, *El vuelo de un ángel...* y se gesta la obra que daría pie a la grabación del CD, el *Concierto nº 1 para bandurria, laúd y orquesta de plectro*.

A raíz de la buena salud de la que gozaba la orquesta, y aprovechando la calidad individual de algunos de sus músicos, Cándido quiso celebrar el décimo aniversario de la agrupación escribiendo el doble concierto (primero, creemos, en su especie) y grabando su obra más significativa en un trabajo discográfico.

Ese mismo año, 1997, y representando a la *Orquesta de Plectro Ciudad de Vila-real*, es nombrado socio



*Orquesta de Plectro Ciudad de Vila-real*

fundador de la FEGIP, además de formar parte también de la Federación de Orquestas de Pulso y Púa de la Comunidad Valenciana.

En la primera década del siglo XXI, Cándido empieza a utilizar los editores informáticos de partituras para componer. De esta época son *Suite mediterránea*, con la que obtendría en 2002 el premio de composición del Ayuntamiento de Logroño, *Sombras blancas*, *Juego de niños* o *Música regalada*, entre otras.

Su salud empieza ya a deteriorarse y es entonces cuando la orquesta *Ciudad de Vila-real* evidencia síntomas también de agotamiento. Se reduce drásticamente el número de componentes y sus apariciones en público son cada vez más escasas. El tono pesimista de aquella época se puede rastrear en títulos como *Melodías del adiós*, *Presente y pasado*, *Ascendiendo al infinito*, *Recordando...*

En 2010 el Ayuntamiento de Vila-real decide otorgarle el *Premio 20 de febrero*, reconociendo su aportación a la cultura del pueblo y su faceta como docente, compositor y director. No en vano, Cándido había ido donando (desde 1993 a 2003) al Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Vila-real veinticuatro de sus obras originales para instrumentos de plectro. Ese mismo año dirigió el que fue su último concierto.

Desde entonces ha recibido varios homenajes por orquestas valencianas (*Orquesta de Pulso y Púa Nuestra Señora de Tejada* y *Orquesta de Pulso y Púa de la Sociedad Musical de Alboraya*), que le ven y le señalan como uno de los máximos responsables del buen estado del plectro en la Comunidad Valenciana. Además, la *Orquesta Laudística Daniel Fortea* de Nules, realizó en 2017 un concierto con obras originales para plectro compuestas exclusivamente por autores de Vila-real, que ha servido para reivindicar el nombre de Pascual Cándido y su influencia en

otros compositores locales con obras originales para orquesta de plectro.

El 7 de julio de 2018 lamenté profundamente la triste noticia del fallecimiento de Pascual Cándido, a la edad de 86 años, en su Vila-real natal. Nunca olvidaremos la dedicación que ha tenido desde adolescente por la música y, sobre todo, por la enseñanza, dejando en la provincia una importante lista de músicos que le consideran su maestro, no sólo del mundo del plectro. Asimismo, son muchas las agrupaciones que se reconocen herederas de ese espíritu innovador que le llevó a apostar decididamente

por la música original para nuestros instrumentos.

## OBRA

El corpus de la obra de Pascual Cándido incluye desde obras para banda, piano, canciones, baladas, boleros... con los que obtuvo gran éxito a nivel nacional, hasta estudios y ejercicios medio improvisados, con los que atendía las necesidades de sus alumnos casi de forma individualizada. Por razones obvias, de toda esta obra original hemos seleccionado para la elaboración de este catálogo **sólo la escrita para instrumentos de plectro en cualquier modalidad: solista, cámara u orquesta.**

Aun teniendo dudas con algunas fechas, hemos preferido ordenarlas de forma cronológica de composición. Las distintas versiones que pueda tener una misma pieza constituyen cada una de ellas una entrada diferente en el catálogo, por razones tanto orgánica como de comprensión. Así, por ejemplo, poco tiene que ver la versión original de *Pequeñines* para dúo (bandurria y laúd), con la que hizo posteriormente para cuarteto de plectro (dos bandurrias, laúd y bajo): una nueva versión implica una nueva oportunidad de acercarse y revisar la propia obra para pulirla y completarla, refinarla, trabajarla desde una nueva óptica. Hemos incluido, pues, las versiones que impliquen siempre a los instrumentos de plectro en su orquestación. Las que hizo posteriormente para piano (*Embrujo*, por ejemplo) o un conjunto de cámara en el que no haya instrumentos de plectro (*El vuelo de un ángel*, para piano y violín) no las consideraremos por salirse de nuestro campo de estudio.

Según esta cronología, a cada obra le hemos asignado un número precedido por las letras EDC<sup>6</sup>, atendiendo a que las composiciones de Cándido no poseen *opus* ni ningún otro número que le haya dado el compositor.

<sup>6</sup> “EDC” son las iniciales de “Eva Donet Catálogo” (catálogo creado por Eva Donet), a semejanza del catálogo de las obras de Mozart, donde “KV” son las iniciales de “Köchel Verzeichnis” (en alemán, “Köchel Catálogo”; catálogo creado por Köchel), entre otros ejemplos.

**CATÁLOGO DE OBRAS PARA  
INSTRUMENTOS DE PLECTRO DE PASCUAL  
CÁNDIDO**

**EDC 1. Principio: pasodoble** [s. a.] (1952?)

Plantilla: orquesta a siete partes (bandurrias a tres, laúdes a tres y guitarra)

**EDC 2. A Francisco Tárrega: primer centenario de su nacimiento** (2 de febrero de 1956)

Plantilla: orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

**EDC 3. A Francisco Tárrega: polka** (2 de febrero de 1956)

Plantilla: dúo (bandurria y guitarra)

**EDC 4. Sari: pequeña serenata a tiempo de vals** (27 de mayo de 1957)

Plantilla: orquesta a siete partes (bandurrias a tres, laúdes a tres y guitarra)

**EDC 5. Rondallista y compañero: pasodoble - concierto** (diciembre de 1981)

Plantilla: orquesta a ocho partes<sup>7</sup>

**EDC 6. C.C.A. Caja Rural: marcha** (febrero de 1982)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 7. Melodías y contrastes: tiempo de vals** (septiembre de 1982)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 8. Embrujo: sonatina** (diciembre de 1983)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 9. Homenaje a un campeón: sonata orquestal** (diciembre de 1986)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 10. Arte y música: serenata** (marzo de 1987)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 11. Danzarina** (agosto de 1989)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 12. Sari: vals recreativo** (septiembre 1989)

Plantilla: dúo (laúd y guitarra)

**EDC 13. Juego caprichoso: polka y marcha** –versión dúo– (diciembre de 1990)

Plantilla: dúo (bandurria y laúd)

**EDC 14. Pequeñines** –versión dúo– (enero de 1991)

Plantilla: dúo (bandurria y laúd)

**EDC 15. Pepe el Polit, siempre con nosotros: fantasía** –versión dúo [primera versión]– (abril de 1991)

Plantilla: dúo (bandurria y laúd)

**EDC 16. Pepe el Polit, siempre con nosotros: fantasía** –versión orquesta– (septiembre de 1991)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 17. Felisín: nana** (octubre de 1991)

Plantilla: bandurria sola o laúd solo

**EDC 18. Pepe el Polit, siempre con nosotros: fantasía** –versión dúo [última versión]–

(diciembre de 1991: fecha en la portada - abril de 1993: fecha en la última página)

Plantilla: dúo (bandurria y laúd)

**EDC 19. El poeta afeminado: sinfonía breve** (octubre de 1992)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 20. Pequeñines: romanza-rondó** –versión cuarteto– (mayo de 1993)

Plantilla: cuarteto (bandurrias a dos, laúd y bajo)

**EDC 21. A mi padre: sinfonía breve** (septiembre - octubre de 1993)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 22. El vuelo de un ángel: espiritual - adagio** (julio de 1994: manuscrito, enero de 2006: editor informático)

Plantilla: cuarteto (bandurrias a dos, laúd y guitarra)

**EDC 23. Juego caprichoso: polka y marcha** –versión cuarteto– (julio de 1994)

Plantilla: cuarteto (bandurrias a dos, laúd y guitarra). Orquestación a partir del original para dúo (bandurria y laúd).

**EDC 24. Manolo Montoliu: pasodoble** (agosto de 1994)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 25. Concierto en las montañas: fantasía** (enero de 1995)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 26. Pistoletes d'aigua: rondó** (abril de 1995)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 27. Doña Lola: pasodoble taurino** (abril de 1996)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 28. Bolero d'Alqueries** (julio de 1996)

Plantilla: orquesta a ocho partes

**EDC 29. Concierto n° 1 para bandurria, laúd y orquesta de plectro: décimo aniversario** (enero - febrero de 1997)

Plantilla: bandurria y laúd solistas con orquesta a ocho partes

**EDC 30. Melodías del adiós** (julio de 1999)

Plantilla: orquesta a siete partes (bandurrias a tres, laúdes a tres y guitarra)

**EDC 31. Clarines** (noviembre de 2000)

Plantilla: bandurria sola

**EDC 32. Suite mediterránea** (septiembre - octubre 2001)

Plantilla: orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

**EDC 33. Juego de niños: fantasía** (agosto de 2002)

Plantilla: orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

**EDC 34. Presente y pasado: adagio** (octubre de 2002)

Plantilla: orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

<sup>7</sup> Cuando hablamos de orquesta a ocho partes nos referimos a cuatro voces de bandurria, tres de laúd y una de guitarra. Cuando una obra esté escrita con otra plantilla, ésta quedará especificada.

## **EDC 35. Sombras blancas: sinfonía breve**

(marzo de 2004)

Plantilla: orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

## **EDC 36. Rock a plectro: divertimento** (julio de 2004)

Plantilla: orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

## **EDC 37. Encierro para tres bandurrias** (agosto de 2004)

Plantilla: trío de bandurrias

## **EDC 38. Flores de mayo: estudio** (noviembre de 2004)

Plantilla: bandurria sola

## **EDC 39. Música regalada: adagio** (abril de 2006)

Plantilla: orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

## **EDC 40. Divertimento para dos bandurrias**

(mayo de 2006)

Plantilla: dúo de bandurrias

## **EDC 41. Balada para una guitarra: rondó** (julio de 2006)

Plantilla: guitarra solista y orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

## **EDC 42. Ascendiendo al infinito: adagio** (junio de 2007)

Plantilla: orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

## **EDC 43. Recordando: celebración** (agosto de 2010)

Plantilla: orquesta a cinco partes (bandurrias a dos, laúdes a dos y guitarra)

## **APORTACIÓN A LA MÚSICA DE PLECTRO**

El amplio repertorio de obras que Cándido ha escrito para orquestas de plectro es, evidentemente, su primera y mayor aportación al mundo de nuestros instrumentos. Su legado alterna piezas de mediano-gran formato con otras menos ambiciosas. Esto facilita el que puedan ser orquestas de distintos niveles las que se acerquen a su obra.

Algunos de sus estudios han sido editados por MundoPlectro bajo el título genérico de *Cuatro piezas para bandurria* y se trabajan en Conservatorios nacionales. Son todos ellos temas amables y atractivos que se sirven de acordes, dobles cuerdas, trémolo staccato, etc. para guiar al alumno en sus primeros pasos hacia el trabajo polifónico del instrumento.

Los trabajos discográficos en que se incluyen sus composiciones nos permiten conocerlas incluso en la versión del propio autor y pueden ayudar a muchas agrupaciones a acercarse a ellas y, por tanto, programarlas. Así, el CD de referencia es el que Cándido grabó dirigiendo a la *OPP Ciudad de Vila-real* y que llevaba por título *Música original para orquesta de plectro*.

También en varios trabajos discográficos editados por el ayuntamiento de Vila-real aparecen algunas obras suyas: *Música de Vila-real* (I y II) y *Vila-real en festes*. A este listado hay que sumar el doble CD grabado por la *Orquesta de Pulso y Púa de la Sociedad Musical de Alboraya*, en conmemoración de su XXV aniversario (2010), en el que cinco de las obras que incluye llevan la firma de Cándido.

Pero, la contribución de Cándido al plectro no viene dada tanto por su obra en sí, sino por el momento en que decidió escribirla. A principios de los años 80, cuando ya toma conciencia de que la única forma de darle personalidad propia a las agrupaciones de plectro era con obras originales, la mayoría de orquestas programaban sólo arreglos de clásicos y románticos, adaptaciones más o menos bien intencionadas, pero que poco tenían que añadir a las versiones originales de esas mismas obras. Los aficionados cubrían así un doble requisito: tocar obras que llegaran fácilmente al público y, a la vez, que ellos mismos disfrutaran tocando. Recordemos que por aquel entonces la formación académica de la mayoría de estos músicos era mínima, cuando no nula. Por eso también era necesario tocar obras conocidas, para tener una referencia a la hora de trabajarlas.

Como ejemplo de la opinión generalizada de la época podemos reproducir lo que defiende Pérez Llopis en su libro de 1984<sup>8</sup>: “la rondalla clásica interpretará siempre piezas de música selecta creando programas de concierto que lleven al conocimiento de los grandes maestros, de sus obras y estilos”, o más adelante: “la rondalla clásica deberá elegir aquellas piezas, preferentemente cortas, que más y mejor se presten a las características de los instrumentos que la componen”. Incluso da un listado de los autores que más se adecuaban, según él, a la formación: “Schubert, Tosselli, Bach, Schumann, Albéniz, Granados, Tárrega, Gaspar Sanz, etc. Así como anónimos antiguos procedentes de los repertorios del antiguo laúd y de la vihuela”.

Era el sentir general: las piezas debían pertenecer al repertorio clásico o consagrado (“selectas” en palabras de Pérez Llopis) y preferiblemente ser breves. Todo ello está indudablemente enfocado más a la recepción del público, a la acogida de éste, que a las propias posibilidades de la orquesta, como apresuradamente justifica Pérez Llopis. Pero su punto de vista era el común en la mayoría de las orquestas de plectro de la época. E incluso de hoy. No hay más que echar un vistazo a los programas

8 PÉREZ LLOPIS, Antonio Salvador: *La rondalla española*. Castellón. [s.n.]. 1984. 84 págs.



*Pascual Cándido dirigiendo*

de concierto o a las grabaciones de nuestras orquestas para darnos cuenta de ello<sup>9, 10, 11, 12, 13, 14</sup>.

Este estado de las cosas se puede justificar en una época en la que la música original para plectro no era habitual. Lo que llama la atención es que, en la segunda edición del mismo tratado, ya en 1994, se siga afirmando que “prácticamente no se ha escrito nada expresamente para Rondalla Clásica. Cada director ha tenido que confeccionarse sus repertorios particulares tomando obras de los autores clásicos;

9 GARCÍA HERRERO, José Ramón: “Aportaciones a la biografía de Antonio Sáenz Ferrer, bandurrista (1925-1934)” en Alzapúa, número 22. (2016). Págs. 49-58.

10 MARTÍNEZ GARCÍA, F: “Vamos a conocernos: Orquesta-rondalla Sellarés” en Alzapúa, número 6. (mayo / agosto 2002). Pág. 12.

11 NAVARRO, Antonio: “Germán Lago” en Alzapúa, número 15. (2009). Págs. 12-14.

12 RAMOS, Ismael: “Trío Albéniz: semblanza de un siglo de vida” en Alzapúa, número 17. (2010). Págs. 9-18.

13 VELASCO MARTÍN, José Manuel: “Manuel Grandío (1920-1979) visto por sus discípulos” en Alzapúa, número 16. (2010). Págs. 13-17.

14 VELASCO MARTÍN, José Manuel: “El Cuarteto Aguilar en fuentes hemerográficas españolas: 1924-1938” en Alzapúa, número 22. (2016). Págs. 23-36.

obras escritas para trío, cuarteto, etc. de instrumentos de arco”. Aquí ya no se está describiendo una realidad, sino tan sólo se defiende una tradición, cada vez más obsoleta, una antigua forma de entender la orquesta de plectro de la que muchos ya se estaban descolgando.

En 1994, Cándido ya ha escrito muchas de sus mejores obras y las ha presentado por media Europa. No caben las excusas. Tan sólo, si acaso, la desidia o el desconocimiento. Desde que se presentara en el festival de Logroño con *Melodías y contrastes*, las orquestas que ha dirigido Cándido han llevado siempre en sus programas obras originales para plectro. Y aquello fue en 1982.

La iniciativa que le llevó a fundar dos orquestas en su propia ciudad, dos orquestas que, como hemos visto, presentaron desde sus inicios obras originales para instrumentos de plectro, llevaron a otros autores locales a entender las posibilidades de estas agrupaciones y, como conclusión lógica, a escribir para ellas. Así, Vila-real cuenta con un rico catálogo de piezas escritas expresamente para orquesta de plectro de autores como Rafael Beltrán, Vicente Gimeno, Alfredo Sanz o Ángel Pozo, un patrimonio único que hace posible un programa íntegro con obras originales para orquestas de plectro de autores locales.

Así, vemos que la apuesta de Cándido por presentar composiciones originales fue, ante todo, novedosa,



arriesgada, pero también muy bien acogida. Su trabajo no fue en vano: suya fue la primera obra original de compositor español que se programaría en el *Festival Internacional de Música de Plectro de La Rioja* por una orquesta extranjera. Fue concretamente la orquesta de Lonjumeau (Francia), dirigida por Sylvain Dagosto, la que interpretaría *Melodías y contrastes*<sup>15</sup>. Hasta entonces, la rutina era bien distinta: normalmente eran las orquestas españolas las que programaban obras originales de compositores extranjeros. Con Cándido se vio que podía ser también en la otra dirección.

El estilo de las composiciones de Cándido (música tonal, frases positivas, lirismo...) respondía a las necesidades concretas de su tiempo, cuando las orquestas de plectro se ceñían a repertorios manidos y trillados que intentaban asegurarse el aplauso del público. Por aquel entonces, si una orquesta quería programar obras originales para la formación, era preciso que éstas se adecuaran al lenguaje que tanto se asociaba a ellas. Y en eso Cándido tuvo uno de sus aciertos, pues escribía música “amable”, pero saltándose algunos convencionalismos asociados a la púa: ya no eran obras breves, sino sonatas, conciertos, fantasías...; sus orquestaciones eran más ambiciosas, la exigencia a los instrumentistas era mayor de lo habitual, etc.

Otro hecho que se constata con la lectura de sus partituras es la moderna concepción de orquesta que

en ellas plantea: no sólo por la duplicación de las voces, sino por el cambio mismo de las funciones de muchas de ellas. Lo vemos sobre todo en el laúd, con el que Cándido abre un mundo de aplicaciones y lo restituye a un papel mucho más principal, no tan subordinado a la bandurria como hasta entonces había estado. El laúd, efectivamente, se mueve ahora por tesituras medio-agudas, dobla la melodía, tiene pasajes solistas, renueva la textura de la orquesta con contrapuntos y armonías muy enriquecedoras... es, en definitiva, una revolución de fondo que tiene como principal origen la cada vez más alta preparación de los laudistas de sus orquestas.

De este modo, el modelo que imprimió Cándido a sus orquestas abrió camino para que el público en España

podiera empezar a entenderlas como agrupaciones con personalidad y posibilidades propias, más allá de transcripciones de orquesta y/o banda y arreglos con formato casi de cámara. Por supuesto, esto ya era algo habitual fuera de nuestras fronteras, pero hacía falta aquí a alguien que apostara por ello y se tomara en serio esta apuesta.

Podemos decir que, para que llegaran después autores más comprometidos con la estética actual, fue necesario ese pequeño paso que decidió dar Cándido con su música: una vez se demostró que sí, que las orquestas de plectro podían defender su propio repertorio y, por tanto, su propia personalidad, vendría el momento de dar un paso más allá y apostar ya por obras más adecuadas a nuestro tiempo. De ello han dado muestra los diferentes autores españoles que hoy en día firman obras originales y se programan en todo el mundo: Riba, Expósito, Blanco, Chamorro...

15 BLANCO RUIZ, Carlos: *Historia del Festival de Plectro de La Rioja. Una referencia internacional*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2011. Pág. 392.



## I FESTIVAL DE PLECTRO CIUDAD DE GRANADA

9 DE JUNIO DE 2018

Granada y el plectro, destinados a encontrarse. El 9 de junio de 2018 celebramos el I Festival de Plectro Ciudad de Granada, un nuevo evento cultural en la ciudad organizado por la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler, con el objetivo de crear un espacio para mostrar el plectro en todos sus ámbitos, apostando por la máxima calidad, para reivindicar estos instrumentos con tanto legado en Granada.

Sólo hace falta echar un poco la vista atrás para entender el porqué. En 1900 nace el Trío Iberia, fundado por el granadino Ángel Barrios a la guitarra, junto con Ricardo Devalque a la bandurria y Cándido Bezunarte a la laúd. Fue el primer grupo profesional de instrumentos de púa en nuestro país. Pocos años después nació el Trío Albéniz, todavía en activo, con el prodigioso José Recuerda a la bandurria. Gracias a ellos empezó a tomar forma el gran movimiento cultural con el que las melodías de la bandurria y el laúd, entrelazadas al calor de la guitarra, lograron crear un código estético que impregnó cada una de las esquinas de la ciudad de la Alhambra y sus

pueblos, y que llega hasta nuestros días.

En este contexto, desde la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler, vimos necesario crear este evento para poner en valor la música de plectro y sus instrumentos y para mostrar sus posibilidades, apostando por los mejores concertistas, profesores y orquestas del panorama actual. Continuando con la labor que venimos haciendo y coincidiendo con nuestro 20 aniversario, era el momento de dar el paso.

El evento se desarrolló el 9 de junio y constó de 3 actividades realizadas en varios puntos de la ciudad. Comenzó la jornada a las nueve de la mañana con una masterclass a cargo de Rubén García-Casarrubios, titulado superior de instrumentos de púa y profesor del Conservatorio Profesional de Música de Alcázar de San Juan-Campo de Criptana (Ciudad Real). Tuvo lugar en el Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia y se trataron aspectos básicos como la posición de la púa y el apoyado. Asistimos una veintena de alumnos que quedamos asombrados.



*Actuación final de la Masterclass a cargo de Rubén García-Casarrubios. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada.*



*Entrega diploma alumnos de la Masterclass. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada.*



*Vicente Carrillo Casas. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada*



*Final de la actuación, Orquesta Ciudad de la Mancha. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada*



*Ponencia Vicente Carrillo. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada*

En Andalucía no se imparte esta especialidad en ningún conservatorio por lo que para la mayoría era la primera vez que recibíamos lecciones profesionales. El acto concluyó con la entrega de los diplomas a los participantes y una magistral interpretación por parte del profesor del Preludio nº 3 de Raffaele Calace para mandolina que nos dejó boquiabiertos.

A continuación y tras la parada para el desayuno, nos dimos cita con Vicente Carrillo Casas. Experimentado y reconocido lutier de guitarras e

instrumentos de púa de Casasimarro (Cuenca), es la octava generación de guitarreros de su familia, y sin duda puede decir que ha continuado el legado con gran éxito. Vicente ha recibido numerosos premios entre los que cabe mencionar el Premio Nacional de Artesanía en 2010. Además, sus guitarras han llegado a manos de los mejores guitarristas y artistas del mundo como Paco de Lucía, Alejandro Sanz o Keith Richards, y trabaja activamente con los profesores de púa para que sus instrumentos estén a la orden de las necesidades, siendo colaborador habitual en las asambleas de la FEGIP. Pudimos disfrutar de un repaso por la historia de los lutieres de su familia, su taller, sus maderas y sus instrumentos. Fue todo un lujo.

Ya por la tarde tuvo lugar el plato fuerte de la jornada, el concierto de clausura en el gran Auditorio Manuel de Falla. Primero fue el turno de la Orquesta de Plectro y Guitarras Ciudad de la Mancha. Esta joven Orquesta, con sede en Campo de Criptana (Ciudad Real), se presentó en sociedad en marzo de 2011 bajo la dirección de Fernando Bustamante. No obstante, esta agrupación nace como resultado del trabajo que los maestros Pedro Chamorro y Caridad Simón iniciaron hace más de veinticinco años en la comarca de La Mancha y que más tarde continuaron sus alumnos, hoy



*Pedro Chamorro recitador, Invitación a un Viaje Sonoro. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada*



*Fernando Bustamante. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada*



*Laúdes Orquesta Ciudad de la Mancha. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada*



*Bandurrias Orquesta de Plectro Torre del Alfiler. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada*



*Orquesta de Plectro Torre del Alfiler. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada*

en día profesores. La orquesta está formada en su mayor parte por músicos manchegos que iniciaron su formación en el Conservatorio Profesional de Música Alcázar de San Juan-Campo de Criptana. Desde su presentación, su trayectoria ha ido claramente in crescendo participando en festivales nacionales e internacionales, encuentros y semanas musicales celebradas en gran parte de la geografía española (Hellín, Pamplona, Castellón, Consuegra, Guadarrama, Segovia, Valladolid, Tarancón, Madrid, Segorbe, Manzanares, Logroño, Madrudejos, Villarreal, Almansa, Casasimarro...)

con gran éxito de crítica y público, destacando su participación en el prestigioso Festival Internacional de Plectro de La Rioja en 2012, el concierto homenaje a Valentín Arteaga en 2015 en la ciudad de Roma o el Festival de Música Española de León en 2017.

Nos ofrecieron el exquisito espectáculo *Invitación a un Viaje Sonoro*, fruto del trabajo de Pedro Chamorro con los textos de Rafael Alberti. Con arreglos del propio Pedro y del maestro Manuel Grandío pudimos disfrutar de esta cantata para verso y laúdes españoles interpretada con extrema



Orquesta de Plectro Torre del Alfiler. Fuente: Festival de Plectro Ciudad de Granada

delicadeza y sensibilidad. Y es que la calidad y el trabajo de la Orquesta de Plectro Ciudad de la Mancha marcan la diferencia y el público del auditorio lo reconoció. Algunas de las piezas que seleccionaron para esta ocasión fueron una *Cántiga* de Alfonso X, *Evocación familiar* de Pedro Chamorro, *La Oración del Torero* de Joaquín Turina o *Granada* de Isaac Albéniz tras la que el público no pudo contener el aplauso interrumpiendo el espectáculo y provocando la sorpresa de los músicos. Una ejecución perfecta. Nunca se había escuchado una orquesta así en Granada. Sin duda, elevan al plectro al lugar que se merece y son referentes para los que trabajamos por ello.

Para cerrar el concierto fue el turno de la orquesta anfitriona, la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler. La motivación y la responsabilidad fueron máximas. Para muchos era la primera vez que actuábamos en este escenario, siempre imponente, y fue una cita histórica para la orquesta. En nuestro 20 aniversario nos habíamos aventurado a crear un evento del máximo prestigio y teníamos que estar a la altura. Era la oportunidad para reivindicarnos una vez más y reivindicar el plectro en Andalucía, para mostrar el trabajo realizado con un repertorio difícil y con el hándicap de que nadie es profeta en su tierra.

Nuestro programa comenzó con *Omaggio a Trento* de Giacomo Sartori como guiño a nuestro paso con

el concurso que lleva su nombre el año anterior. Continuamos estrenando una obra en nuestro repertorio con *Türkische Suite* de Burkhar Wolters, muy compleja, con ritmos irregulares, evocando melodías árabes y en la que la percusión marca la diferencia. Seguimos con el estreno en España de la obra *Issa* del mandolinista croata Pavle Sviličić dedicada a la Isla de Vis y en la que cada movimiento refleja un paisaje de la misma. Para terminar y como es habitual, cerramos con *La Vida Breve* de Manuel de Falla que levantó al público de sus asientos.

Después del concierto clausuramos el Festival con una cena de despedida con todos los participantes y acompañantes en la que se unieron lazos y se fraguaron futuros proyectos.

En definitiva, el I Festival de Plectro Ciudad de Granada superó con creces las expectativas y sentó las bases para que el plectro en Granada tenga un lugar donde mostrarse y crecer, un evento para apostar por la calidad de estos instrumentos y seguir reivindicando su inclusión en nuestros conservatorios. Desde la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler seguimos trabajando en ello y os citamos a todos a la segunda edición que tendrá lugar los días 7, 8 y 9 de junio de 2019.

Muchas gracias.

**Profesor Superior de Música en Instrumentos de Púa,  
Profesor de Instrumentos de Púa en el Conservatorio  
Profesional de Música "García Matos" de Plasencia  
y en la Escuela Municipal de Música de Ávila**



## LAÚDES ESPAÑOLES EN EE. UU.

OCTUBRE DE 2018

El proyecto "Laúdes Españoles en EE.UU." arranca en 2017 cuando el director, profesor y guitarrista Manuel Paz propone a la Olan'p el reto más grande al que nunca se enfrentó nuestra orquesta.

Después de largos meses de trabajo, se presenta el 21 de septiembre de 2018 en el **Nuevo Teatro de La Felguera**, en un concierto en el que se homenajeó al compositor *Flores Chaviano*, autor del repertorio que se llevó a EE.UU., a excepción del programa de Zarzuela, con arreglos de nuestro director Marino Díaz.

En este concierto el maestro *Flores Chaviano* expuso al público el reto que le supuso preparar ese repertorio para orquesta de plectro, destacando que era la primera vez que abordaba un trabajo así, muy complejo, a la vez que creativo e, indicando asimismo, el gran esfuerzo que supuso para los componentes de la *Olan'p* adaptarse a su música, alcanzando un resultado final que le había dejado sorprendido y plenamente satisfecho.

El proyecto se enfocó de acuerdo a los siguientes objetivos:

Acercar el trabajo que realiza la Orquesta y someterlo a la valoración de un público acostumbrado a presenciar espectáculos de todo tipo, pero poco relacionados con la música hecha por una formación de esta tipología.

Ofrecer escenarios internacionales de primerísimo nivel a los jóvenes intérpretes que integran la *Olan'p*, a los que les sería muy difícil acceder –sobre todo con estos instrumentos–.

Aprovechar la oportunidad de mostrar al público de Washington uno de nuestros instrumentos más genuinos: la **Bandurria Española**, mediante una conferencia apoyada en audiovisuales, y también en la interpretación en directo de estudios originales para bandurria acerca de la técnica e interpretación de este instrumento.

Finalmente, exponer una muestra de la cultura asturiana y española, con inclusión de diversas piezas del repertorio popular asturiano, así como fragmentos de zarzuela, en las ciudades de Washington DC y Nueva York.

Asimismo, en él se incluyó –como se mencionó anteriormente– una conferencia sobre la Bandurria Española impartida por el Profesor Superior de Instrumentos de Púa del Conservatorio Profesional de Música "García Matos" de Plasencia –Cáceres– *Julián Carriazo Beamud*, que se sumó a la *Olan'p* como instrumentista en los conciertos de esta gira.

Por otra parte, la *Olan'p* incorporó para este reto a una de las más prestigiosas sopranos asturianas del momento: *Paula Lueje*, experimentada cantante que ha actuado con acreditadas orquestas y en



*La Olan'P con Paula Lueje. Dirige Óscar Allen. Enrique V. Iglesias - Conference Center - Washington*

diferentes escenarios nacionales e internacionales, con múltiples premios y galardones, con ella la orquesta abordó el programa de zarzuela, así como las canciones populares asturianas del programa.

Los conciertos se celebraron en dos de las salas más prestigiosas del mundo:

INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

Enrique V. Iglesias Conference Center, Washington DC

Bruno Walter Auditorium

Lincoln Center de Nueva York.

El 9 de octubre de 2018 en el *Enrique V. Iglesias Conference Center (EVI)*, del *Banco Interamericano de Desarrollo (BID)* en Washington. El concierto estuvo auspiciado por la *embajada Española* en esta ciudad con la asistencia de representantes culturales de dicha embajada.

El segundo concierto tuvo lugar el 10/10/2018 en el *Bruno Walter Auditorium* del *Lincoln Center* de Nueva York, organizado por el *Centro Cultural Cubano (CCC)* de esta ciudad. En este acto, el CCC, hizo entrega de la *Medalla de Ignacio Cervantes* al compositor, profesor y guitarrista *Flores Chaviano*.

Previo al concierto de Washington, el profesor e instrumentista, *Julián Carriazo Beamud*, pronunció la conferencia:

**“La Bandurria. Instrumento tradicional musical español. Historia, evolución, su música...”**

## PROGRAMAS

Se presentaron dos programas complementarios. En Washington se interpretó música española con diversos fragmentos de zarzuela y canciones populares asturianas junto a piezas del maestro *Flores Chaviano*, un programa dividido en dos partes dirigidas, la primera por Manuel Paz en la que la soprano interpretó las tres canciones asturianas, y en la que se incluye el estreno de “La fantasía plectrónica”:

VARIANTES RÍTMICAS Flores Chaviano

CUBANITA Flores Chaviano

Solista de guitarra: **Santiago Basante**

TRES DANZAS CUBANAS I. Cervantes - Flores Chaviano

- Los tres golpes
- Adiós a Cuba
- Los muñecos

TRES CANCIONES ASTURIANAS Popular / Flores Chaviano

Guitarra: **Seila González y Dimas Coalla**

- Ayer vite en la fonte
- Nana
- Giraldilla nº 1

FANTASÍA PLECTRÓNICA Flores Chaviano (Estreno mundial)

Y la segunda parte dedicada a la zarzuela, dirigida por Óscar Allen y rematada por la pieza cubana "La mora"

LA CANCIÓN DEL OLVIDO José Serrano /  
Arr. Marino Díaz

- Marinela

KATIUSKA Pablo Sorozábal /  
Arr. Marino Díaz

- Noche hermosa

LAS HIJAS DEL CEBEDEO R. Chapí /  
Arr. Marino Díaz

- Carceleras

EL BARBERILLO DE LAVAPIES Barbieri /  
Arr. Marino Díaz

- Canción de la paloma

LA MORA E. Grenet /  
Flores Chaviano

Por otro lado, en el Lincoln Center de Nueva York, el programa constaba de un monográfico del citado *Flores Chaviano*, con el estreno de dos obras (una de ellas ya presentada en Washington) pensadas específicamente para orquesta de laúdes españoles y en el que también se ofreció un recorrido por el cancionero popular asturiano.

VARIANTES RÍTMICAS Flores Chaviano  
(Estreno mundial)

CUBANITA Flores Chaviano  
Guitarra: **Santiago Basante**

TRES DANZAS CUBANAS I. Cervantes -  
Flores Chaviano

- Los tres golpes
- Adiós a Cuba
- Los muñecos

TRES CANCIONES ASTURIANAS Popular /  
Flores Chaviano

Guitarra: **Seila González y Dimas Coalla**

- Ayer vite en la fonte
- Nana
- Giraldira nº 1

TRÍPTICO BEATLES Paul McCartney /  
Flores Chaviano

- Yesterday
- Michelle
- Eleanor Rigby

FANTASÍA PLECTRÓRICA Flores Chaviano  
(Estreno mundial)

LA MORA Eliseo Grenet /  
Flores Chaviano

Soprano: **Paula Lueje**

Dirección: Óscar Allen y Manuel Paz

Los dos conciertos tuvieron una grandísima acogida por parte del público que llenó por



*Julián Carriazo, durante la conferencia, ayudado en la traducción por Sofia Martín*

completo el aforo de las dos salas despidiendo a la Olan'p con prolongadas ovaciones.

Una experiencia vivida con gran entusiasmo que marca un hito importantísimo y una nueva etapa en la larga historia de la Orquesta Langreana de Plectro.

## Apéndice

*Con OLAN'P, "El sueño se ha hecho realidad"*

### JULIÁN CARRIAZO BEAMUD

Profesor Superior de Música en Instrumentos de Púa, Profesor de Instrumentos de Púa en el Conservatorio Profesional de Música "García Matos" de Plasencia y en la Escuela Municipal de Música de Ávila.

Corría el año 1986, yo formaba parte de la Orquesta de Laúdes Españoles "Roberto Grandío" de Madrid, en aquella época única orquesta profesional de la especialidad en España.

Con mucho esfuerzo, y sobre todo ilusión, tuvimos la suerte de ser contratados por la prestigiosa Columbia Artist Company, para realizar una Gira por EE.UU., gira en la que se ofrecieron 53 conciertos durante dos meses y medio, recorriendo el país de costa a costa, comenzando en Schenectady NY y acabando en Fairfax VA. En aquella ocasión, la realidad llegó antes que el sueño, y soy de la opinión de que no éramos conscientes de lo que estábamos viviendo; una gran experiencia que para mí quedó grabada e inacabada en mi vida profesional, porque sigo pensando que la Orquesta Roberto Grandío de los años 80 merecía haber actuado en Nueva York.



*Final del concierto en el Bruno Walter Auditorium del Lincoln Center de Nueva York. La Olan'p con Oscar Allen, Flores Chaviano, Paula Lueje y Manuel Paz, de izda. a dcha., recibiendo el aplauso del público*

Hoy, en 2018, quiero agradecer a la **OLAN'P** (Orquesta Langreana de Plectro) el haberme invitado a colaborar con ella y haberme hecho partícipe de su proyecto, "**Los Laúdes Españoles en EE UU**". También de manera particular a sus directores Manuel Paz y Oscar Allen, quienes me sorprendieron en cómo supieron transmitir, a un grupo de aficionados a nuestros instrumentos, una gran ilusión por la música y cómo interpretarla; algunos de ellos menores de edad, la mayoría de ellos con poca experiencia para hacer frente a este tipo de escenarios, donde han actuado las figuras más consagradas del mundo de la música en todas sus especialidades, con una música difícil de interpretar, como es, por ejemplo, Variantes Rítmicas del maestro cubano Flores Chaviano, consiguiendo un éxito abrumador y poniendo en pie a todo un público del Bruno Walter Auditorium del Lincoln Center de Nueva York, una meca que cualquier profesional de la Música quisiera conquistar.

Vuelvo al punto de partida. El azar ha querido ahora que retomara la Gira ("inacabada para mí") en la misma ciudad que terminamos la Orquesta Roberto Grandío. El 9 de octubre de 2018 volví a subir al autobús en Fairfax VA para dar una conferencia sobre la Bandurria y un concierto con la OLAN'P en el "Enrique V. Iglesias Conference Center" del Banco Interamericano de Desarrollo, en Washington DC. Al día siguiente concluimos la gira, con el reconocido y merecido homenaje al maestro Flores Chaviano, y qué mejor escenario para terminar este acontecimiento que el Bruno Walter Auditorium del Lincoln Center de Nueva York. Fue un gran concierto, y solo me cabe felicitar a la OLAN'P, directores, componentes y, ¡por qué no!, a José Carlos que siempre estuvo al pie del cañón en todo lo concerniente a la

organización. La OLAN'P puede sentirse orgullosa de lo que ha conseguido. ¡ENHORABUENA!

Si en 1986, la gira de la Orquesta Roberto Grandío fue una realidad, que con el paso de los años parecía un sueño, hoy puedo decir que se acabó la gira con éxito, y ahora sí, gracias a la OLAN'P, el sueño se ha hecho realidad.



## GIRA DE LA ORQUESTA DE PLECTRO LA ORDEN DE LA TERRAZA POR COLOMBIA

El mes de agosto de 2018 la orquesta de plectro La Orden de la Terraza realizó una gira por Colombia, contando con la colaboración del profesor Fernando Bustamante, que se integró en la orquesta como un músico más.

La gira comenzó en la capital colombiana de Bogotá. Entre los días 9 y 12 de agosto se celebró allí el II Seminario Internacional de Música de Plectro y IV Diálogos de bandola, organizados por la Fundación Bandolitis y donde se reunieron, además de la orquesta de plectro riojana, la Orquesta Colombiana de Bandolas y el Ensemble de cuerdas pulsadas En Púa.

Tras la bienvenida oficial, el maestro Fabián Forero ofreció una conferencia acerca de los escenarios académicos de la bandola en Colombia. Después se dio paso a las clases máster impartidas por los titulados superiores en instrumentos de plectro Rosana Ascacibar y Fernando Bustamante. Los alumnos interpretaron con la bandola obras de

los compositores P. Chamorro, F. de Santos, M. de Jorge Rubio y J. S. Bach.

Posteriormente, se convocó una mesa redonda en la que, españoles y colombianos, expusieron y contrastaron la situación actual de la bandurria y la bandola, respectivamente. La intención fue tender un puente entre ambos instrumentos, atendiendo a sus características comunes<sup>1</sup>.

Ambas están viviendo un proceso paralelo de crecimiento, sin olvidar sus orígenes en el folklore y la tradición, hacia la enseñanza reglada y la profesionalización, luchando por su valor como instrumento solista y su presencia en el ámbito académico. Para finalizar este primer día, todos los participantes del seminario asistieron a un concierto compartido entre el bandolista Alejo

<sup>1</sup> La bandola andina es similar a la bandurria tanto en forma, como en afinación. Ambas se afinan por cuartas, solo que la bandola una segunda mayor más grave de la bandurria: de grave a agudo fa#, si, mi, la, re, sol.

# LA ORDEN DE LA TERRAZA EN COLOMBIA



*Concierto en el Teatro Colsubsidio. Bogotá*



*Concierto en el Teatro Santiago Londoño de Pereira*

Cordero, el trío colombiano Único Trío y la agrupación Café Camará.

Al día siguiente, el director de La Orden de la Terraza, Carlos Blanco Ruiz, ofreció una conferencia sobre la música de plectro en Europa. Ese mismo día, La Orden de la Terraza debutó con su primer concierto en el país sudamericano en la ciudad de La Calera, cerca de Bogotá. Fue un

concierto en la Capilla Nuestra Señora del Rosario con muy buena aceptación por parte del público colombiano, el cual transmitió a los músicos un gran entusiasmo.

Continuando con las actividades organizadas, el maestro Fernando Bustamante, además de las clases individuales de bandola, impartió un taller de dirección de orquesta. La orquesta de Antioquia,



*Taller de dirección de Fernando Bustamante*



*Clase de guitarra de Francisco Sagredo*



*Taller de plectro de Rosana Ascacibar*



*La Orden de la Terraza de turismo en la localidad colombiana de Filandia*

que habitualmente dirige el maestro Germán Posada, interpretó varias obras bajo la batuta de alumnos de dirección. Más adelante, invitaron a los miembros de La Orden a unirse a la orquesta para interpretar juntos la obra *CPO Rapshody* de S. Squarzina.

Una vez finalizado el taller de dirección, se reunieron los integrantes de la Orquesta Colombiana de Bandolas y La Orden de la Terraza para comenzar con los ensayos. Cada orquesta

había propuesto dos obras para interpretar conjuntamente en el concierto de clausura del festival. Comenzó el ensayo dirigiendo Fabián Forero las obras elegidas por la agrupación colombiana: *Navidad Caucana* de Jerónimo Velasco y la *Obertura de Escenas Pintorescas de Colombia* de Luis Antonio Calvo. Después, se dio paso a Carlos Blanco Ruiz en la dirección para ensayar las obras españolas: el *Intermezzo* de la ópera *Goyescas*, de Enrique Granados y *Cantos Andaluces* de Ángel Barrios. Para finalizar la jornada, todos los participantes asistieron al concierto compartido del cuarteto de bandolas B4 y de la agrupación Terranova.

Al día siguiente, el último del seminario, se realizó la prueba de sonido y el posterior concierto de clausura en el imponente teatro Colsubsidio de Bogotá. Tanto la Orquesta Colombiana de Bandolas como La Orden de la Terraza ofrecieron un concierto espectacular a un abarrotado teatro.

Tras esta actividad frenética en Bogotá, los músicos españoles viajaron a la ciudad de Cajicá, donde visitaron las modernas instalaciones del Instituto Municipal de Cultura. Tuvieron, además,



*La Orden de la Terraza en Monserrate (3.200 m de altitud) con Bogotá al fondo*

el placer de asistir al concierto de los jóvenes alumnos de bandola y guitarra. A continuación, Rosana Ascacíbar y Francisco Sagredo ofrecieron talleres sobre plectro y guitarra respectivamente. Por último, la orquesta realizó un concierto destacando por su compenetración y musicalidad.

Esa misma noche, la Orden de la Terraza continuó su viaje, dejando atrás la región de Cundinamarca, para adentrarse en la región de Risaralda, en la soleada ciudad de Pereira. Dentro del marco del Festival de la Cosecha, la Corporación Becao junto con la Fundación Bandolitis organizaron en el Centro Cultural Lucy Tejada una muestra de los alumnos del área de cuerdas pulsadas de Pereira seguido de un concierto didáctico de La Orden en el que Carlos Blanco dirigió y explicó algunas de las obras de música española del repertorio de la orquesta. Al día siguiente, se impartieron clases máster individuales y de cámara a intérpretes de bandola y guitarra por parte de los maestros Fernando Bustamante, Rosana Ascacíbar, Carlos Blanco Ruiz y Francisco Sagredo. Más tarde, se ofreció un concierto en el Teatro Santiago Londoño de Pereira en el que intervinieron los alumnos de cuerdas pulsadas de Pereira y, a continuación, La Orden de la Terraza.

Para finalizar esta gira, la orquesta se dirigió a la capital del Eje Cafetero de Colombia: Sevilla, en el Valle del Cauca. Allí se celebró el Festival de Bandola de Colombia, un gran festival en el que tuvieron cabida diversos estilos de música que resonaron en la ciudad sin parar durante días. La orquesta española ofreció en la Sala Oscar

Toro una gran actuación tras la intervención del Trío de Cámara Colombiano, con una entusiasta acogida por parte del público asistente. Para finalizar esta intensa gira realizaron otro concierto didáctico.

Como conclusión, fue un gran viaje, una grandísima experiencia tanto profesional como personal. A pesar de la actividad frenética de conciertos, ensayos, clases y viajes, hubo mucho tiempo para el ocio, el turismo y disfrutar de las festividades propias de cada lugar. Personalmente me gustaría agradecer la colaboración de Fernando Bustamante y a todos y cada uno de los responsables de la organización, que estuvieron con nosotros en todo momento, con especial mención a Dora "Corita" Rojas, Diego Sánchez y Margarita Camacho. Por último, a mis compañeros de la Orden de la Terraza, quienes destacaron enormemente por su calidad musical y humana.

Dora "Corita" Rojas

**Directora y Coordinadora académica**

**Música Bandolista colombiana,**

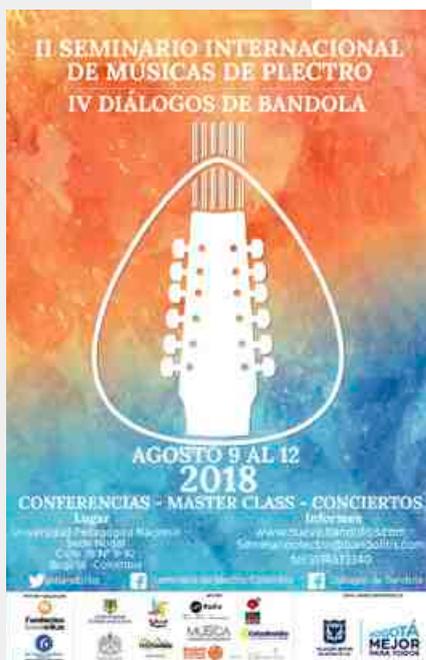
Licenciada en Pedagogía Musical UPN,

Gestora Cultural directora de la

Fundación Bandolitis

**y docente de la Universidad Pedagógica**

Nacional. @coritabandoliti



## II SEMINARIO INTERNACIONAL DE MÚSICAS DE PLECTRO COLOMBIA Y IV ENCUENTRO "DIÁLOGOS DE BANDOLA" 2018

Entre el 9 y 12 de agosto de 2018 se realizó en Bogotá (Colombia) la segunda versión del Seminario Internacional de músicas de plectro, evento creado en el año 2009 por la Fundación Bandolitis con el objeto de promover los desarrollos artísticos y académicos de los instrumentos de plectro y que, en su segunda versión, se unió con el IV Encuentro Nacional "Diálogos de Bandola", espacio académico de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia orientada por el maestro Diego Saboya.

Este importante evento para el ámbito de la bandola colombiana y de sus familiares instrumentos de plectro latinoamericanos y europeos, contó con la participación de las destacadas agrupaciones nacionales: Ensamble En Púa de Medellín dirigida por el maestro Germán

Posada, Único trío, Café Camará, Terranova Ensemble, Cuarteto de Bandolas B4, el solista de bandola llanera Alejandro Cordero y la Orquesta Colombiana de Bandolas dirigida por el maestro Fabián Forero.

A nivel internacional se contó con la participación de la Orquesta de Plectro "La Orden de la Terraza" de Nájera (La Rioja) España, en el concierto de gala de cierre, realizado en el Teatro Roberto Arias Pérez Colsubsidio de Bogotá.

En la programación académica del seminario se realizaron talleres de interpretación a cargo de Rosana Ascacibar y Fernando Bustamante, de dirección de conjuntos de plectros y cuerdas pulsadas a cargo de Fernando Bustamante, arreglos musicales por Germán Posada, las conferencias de Carlos Blanco sobre los desarrollos del plectro

# II SEMINARIO - IV ENCUENTRO BANDOLA



La realización de este seminario dejó para el ámbito de maestros, formadores, estudiantes y músicos de las cuerdas pulsadas y del plectro en Colombia, un buen balance de los desarrollos alcanzados en cuanto a luthería, repertorio, elementos técnicos y puesta en escena, y los retos de seguir compartiendo conocimientos, músicas y otros espacios de festivales y seminarios con nuestros amigos y colegas españoles de la Asociación ConTrastes Rioja, MundoPlectro y Orquesta “La Orden de la Terraza”.

en España y Fabián Forero sobre la bandola colombiana, junto a un panel con varios de los maestros músicos participantes en el mismo.

Se puede consultar información en <http://nuevo.bandolitis.com/plectro/> y página de Facebook Bandolitis.



## MI MANDOLINA Y YO EN EL TIEMBLO

El Campus de Música y Danza Villa de El Tiemblo reúne cada verano a cientos de jóvenes artistas como yo. Soy Cristina González Mariblanca, tengo catorce años y soy alumna de mandolina en el Conservatorio Profesional de Música Alcázar de San Juan–Campo de Criptana. Después de asistir al campus en repetidas ocasiones tengo el gusto de contarles unas pinceladas de mi experiencia en este campus, el cuál engloba múltiples especialidades de conservatorios de toda España, con alumnos nacionales e internacionales. Conocí este campus gracias a la recomendación del profesor de guitarra de mi hermana mayor. Cuando ella volvió del campus encantada no hicimos más que repetir año tras año haciéndolo popular en nuestro conservatorio, sobre todo, al incluirse la especialidad de Instrumentos de Púa hace tres años con mi profesor Rubén García.

En la actualidad ha crecido mucho, ya va por la XVII edición, pero desde que lo conozco no ha perdido ese ambiente familiar que lo caracteriza. Todavía recuerdo mi primer día... La verdad es que estaba nerviosa y muy perdida, y aunque tenía a mis hermanas para ayudarme en cualquier cosa, enseguida conocí a gente muy similar a mí con la que cogí confianza y me sentí muy a gusto. Y en cuanto echar de menos mi casa... lo siento por los padres pero tenemos la suerte de que no nos da tiempo ni a pensarlo.

El primer día de campus es un reencuentro de alegría indescriptible donde nos contamos anécdotas graciosas, las últimas novedades y conocemos a los nuevos del campus. Tras colocar las pertenencias en la habitación, donde dormiremos los próximos 10 días, se hacen unos juegos de presentación, que en mi opinión son muy útiles para conocer a los compañeros y a los monitores, que estarán para ayudarnos en todo, pero también para preparar las actividades de cada día. Son todos muy agradables, divertidos, organizados y siempre pendientes de cualquier necesidad. Después de estos juegos de presentación iremos a cenar, muy organizados, cantando por primera vez las canciones típicas del



campamento (o los nuevos hits del verano) para llegar al restaurante donde comeremos diariamente hasta quedar llenos, terminaremos de conocernos entre todos y seguiremos cantando para volver. También debo decir que la comida es variada, y a todos los alumnos nos encanta, aún más después de un día lleno de clases. Al llegar al colegio donde está organizado el campus, habrá una actividad nocturna hasta las doce llamada velada, organizada por nuestros queridos monitores. Cada noche y cada año son diferentes, por lo que es mucho más divertido. Después de la actividad, y aunque no nos apetezca, es hora de dormir, así que después de ponernos el pijama tendremos “la relajación”. Es un método que utilizan en el campus para un descanso más rápido y efectivo. A la mañana siguiente sonará una canción para indicar que es hora de levantarse. Después de vestirnos, desayunar y lavarnos los



dientes corremos al tablón de anuncios para encontrar nuestro horario del día.

Las clases de instrumento duran entre treinta minutos y una hora, son individuales y sirven para mejorar aspectos técnicos, además de preparar las partituras de orquesta. También hay clases de conjunto en las que todos los alumnos del mismo instrumento se juntan con el profesor y así se conocen unos a otros. A mí, en particular, me gustan mucho los ensayos de orquesta que suelen ser por la tarde. Es una experiencia que nunca olvidaré, tocar en una orquesta tan numerosa y variada, complicada de formar en un conservatorio. Con tantos instrumentos diferentes, es una sensación única que pocos músicos jóvenes pueden experimentar. Al igual que para los bailarines, ensayar con una orquesta en vivo detrás es un momento muy especial en el que se aprenden gran cantidad de cosas de la mano de profesores y compañeros distintos.

Y al fin, o no, el deseado concierto de clausura, ese del que nos hablan desde el primer día y sobre el que tenemos sentimientos contradictorios: la forma de demostrar todo lo que hemos aprendido, pero también el fin del campus. La luz de las velas en la

plaza de toros da nombre al evento, “Concierto de las velas”.

Todos los requisitos que considero esenciales en un campamento se han cumplido con creces. Es un curso muy completo, práctico y organizado, que exprime al máximo los días para sacar lo mejor de ti, tanto a un nivel musical como social, trabajando en equipo en las clases y en las actividades, conviviendo, aprendiendo costumbres de distintos puntos geográficos y creando momentos inolvidables. Para mí, trabajar con diferentes profesionales es vital para los artistas, ya que así vemos más puntos de vista, técnicas y formas de estudiar o interpretar una misma obra.

Y no me puedo despedir sin nombrar las famosas yincana, la excursión multiaventura, las piraguas en el lago, las duchas de agua fría, las tardes en la piscina, la larga cola del quiosco para comprar chuches, la emoción antes del concierto, la fiesta, las despedidas y un largo etcétera. Los días se pasan tan rápido que sin darte cuenta ya se está acabando el campus y empiezas a hacer planes para el año siguiente... porque al alejarte del pueblecito en el coche, no puedes evitar pensar que esto es un universo paralelo y efímero, hasta que dejas de escuchar las preguntas de tus padres porque te has quedado profundamente dormida para recuperar las horas de sueño. No es recomendable ir, sino esencial.



# CURSO INTERNACIONAL DE PLECTRO Y GUITARRA "PEDRO CHAMORRO"

## DE CORAZONES Y MENTES ABIERTAS

A lo largo de los últimos años el curso ha ido cambiando y evolucionando en función de las necesidades y demandas del alumnado.

En sus orígenes, el curso estaba pensado para que los instrumentistas de las múltiples orquestas de plectro y guitarra, tuvieran un espacio para unificar e intercambiar conocimientos, criterios, y nutrirse de los consejos y enseñanzas de los profesores y profesoras, que después transmitieron a sus respectivas agrupaciones.

Con la incorporación de más profesorado, se ha enriquecido la capacidad de sumar ideas y diferentes estrategias de enseñanza / aprendizaje, beneficiando con ello la calidad del curso.

Además, en las dos últimas ediciones, hemos tenido la gran suerte de contar también con el gran Maestro Leo Brouwer, que ha elevado al curso a cotas que no nos podíamos imaginar y nos ha aportado genialidades y nuevas ideas para

seguir adelante con la filosofía de este proyecto; basada en la apertura de miras, en el respeto por las diferentes metodologías de los compañeros y compañeras y en el deseo de compartir conocimientos y experiencias para enriquecer nuestro potencial como profesionales y estudiantes de música.

El tipo de alumnado también ha ido cambiando y en las últimas ediciones han participado en un alto porcentaje estudiantes de Escuelas de Música y de Conservatorios. Chicas y chicos enviados por sus docentes, que de alguna manera también están presentes en esta aventura, ya que su alumnado comparte sus conocimientos con el resto.

Además, contamos también entre el alumnado con profesores tanto de España como de otros países, con el interés de recoger nuevas formas de hacer música y de gestionar la técnica de los instrumentos de Púa y la Guitarra.

# CURSO "PEDRO CHAMORRO"



En música, como en cualquier otra disciplina, tanto el alumnado como el profesorado tienen que estar en continuo aprendizaje y aportando a todos y para todos sus conocimientos e ideas, convirtiéndose el curso en una gran lluvia de preguntas y respuestas, dudas y soluciones, consejos y sugerencias, y en un acto de generosidad, en el que todos y todas dan y reciben.

Al terminar el curso, y en una mezcla de risa y llanto, todos llevan la maleta bien cargada. Una carga maravillosa de nuevos amigos y amigas, de nuevas partituras y, sobre todo, de esa gran lluvia de nuevas ideas y conocimientos que nos mantiene el corazón y la mente abiertos; incluyéndonos a los organizadores, que nos llevamos a casa un gran paquete de sugerencias e ideas para mejorar, siempre con la intención de que el del Curso Internacional de Plectro y Guitarra "Pedro Chamorro" sea cada año el encuentro esperado por todos y todas.





## CONGRESO INTERNACIONAL UPV Y UV

A principios del año pasado, entre el 29 de enero y 1 de febrero, en la ciudad de Valencia se celebró por primera vez en España la Conferencia Internacional de Materiales Termoeléctricos Orgánicos e Híbridos, ICOT 2018. En este evento se abordó el uso de nuevas tecnologías en dichos materiales para la generación de energía eléctrica a partir de calor.

Dicho acto fue organizado conjuntamente por la Universidad Politécnica de Valencia y la Universidad de Valencia. Todas las actividades se desarrollaron en la sede de la Fundación ADEIT en el centro histórico de la Ciudad, dentro del inigualable entorno de barrio del Carmen.

El evento contó con la participación de más de 200 investigadores venidos de 50 países, con una alta representación de Japón, China y los países nórdicos. El acto inaugural estuvo presidido por el Rector de la Universidad Politécnica de Valencia Francisco Mora, el Rector de la Universidad de Valencia Esteban Morcillo, la Primera Teniente de

Alcalde y concejala de Desarrollo Económico de Valencia Sandra Gómez, así como los Chairmen de la Conferencia, los profesores Xavier Crispín, de Linköping, Suecia, y Andrés Cantarero, de la Universidad de Valencia.

En la jornada de apertura la organización quería ofrecer una bienvenida especial a todos los asistentes, mostrándoles cómo la destreza y el ingenio a la hora de elegir y transformar los materiales son determinantes a la hora de crear obras de arte que alcanzan la perfección.

Para ello pensaron en ofrecer a los más de 200 asistentes una muestra de nuestra cultura e historia a través de la construcción in situ de una guitarra española.

Los miembros del comité organizador, especialmente D<sup>a</sup> Marta Carsí Rosique (profesora de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales) y a instancias de uno de nuestros socios de la FEGIP, Vicente Carsí (ingeniero de



colaboración de un guitarrista como **Juan Carlos López Segura**<sup>1</sup>, nacido en Alicante en 1981, actualmente profesor de guitarra y música de cámara del Conservatorio Superior de Música de Castilla La Mancha en Albacete.

profesión e instrumentista de plectro aficionado), me proponen a mí para que haga la muestra de la construcción artesanal de una guitarra española.

Una oportunidad que debía aprovechar para mostrar ante tan extenso auditorio el trabajo y la historia familiar de esta saga de guitarreros de más de dos siglos de arte creando guitarras artesanas.

Además, quería dar a conocer no sólo nuestro trabajo de guitarrería, sino también nuestra música. Para ello conté con la inestimable

---

1 A la temprana edad de seis años, comienza sus estudios musicales bajo la dirección del profesor Juan Galiana con quien estudia guitarra flamenca, realizando una serie de conciertos por la Comunidad Valenciana. Tras su paso por el Conservatorio "José Tomás" de Alicante, ingresa en el Conservatorio Superior "Oscar Esplá" bajo la tutela del profesor Marco Smaili. Allí se gradúa con las máximas calificaciones en guitarra y música de cámara finalizando con matrícula de honor. Ha realizado cursos de perfeccionamiento con prestigiosos guitarristas tales como Carles Trepát, Jose Luís Rodrigo, Hugo Geller, José Miguel Moreno, Pavel Steidl o Roberto Aussel, entre otros.

Juan Carlos interpretó temas de una variada selección de música española:

*Sonatina* (F. M. Torroba)

*Tocata* (J. Rodrigo)

*Sonata* (A. José)

*Capricho Árabe* (F. Tárrega)

*Recuerdos de la Alhambra* (F. Tárrega)

Por mi parte, me presenté como guitarrero de una de las sagas más longevas de la historia de la construcción de guitarras en España, desde el año 1744. Realicé un recorrido desde los inicios de mi familia, cuando por mediados del siglo XVIII uno de mis antepasados, Alfonso Anselmo Alarcón en un viaje a Granada, aprende el oficio de guitarrero, y nos lo va transmitiendo de generación en generación, bisabuelo, abuelo, padres... hasta el día de hoy, que soy el último guitarrero de la saga.

Para dar a conocer nuestro oficio y cómo se construye una guitarra desplegamos distintas piezas que forman parte de una guitarra, donde se podían apreciar las maderas de la guitarra en crudo, piezas elaboradas y fui explicado cómo se realizan los distintos procesos de elaboración hasta el montaje y acabado del instrumento.

Los asistentes pudieron disfrutar y apreciar cómo las distintas piezas se iban acoplando y adaptando para dar vida a las guitarras mientras, acompañando esta exhibición, escuchaban las interpretaciones que Juan Carlos había seleccionado para la ocasión.

Los asistentes quedaron entusiasmados de ver este proceso a la vez que escuchaban las obras de guitarra, y durante este proceso, se interesaron y preguntaron sus dudas sobre la construcción de la guitarra española. Lo que más les asombró fue el tiempo de secado de las maderas y que la guitarra no llevara absolutamente ninguna punta, todo era un proceso de encolado y secado del mismo.

Así mismo, se quedaron muy sorprendidos por la duración del tiempo de construcción de una guitarra de esas características, dos meses y medio.

También compartió su experiencia como guitarrero otro colega mío, amigo y compañero de la FEGIP, Prudencio Sáez, que explicó y contestó a todas las preguntas de los asistentes.

Posteriormente, durante la cena, fueron muchos quienes, personalmente, nos preguntaron sus dudas, incluso algún participante se atrevió a dar unos pequeños toques a alguna guitarra y a alguna bandurria y laúd, instrumentos que desconocían por completo y por los cuales mostraron mucho interés.

El acto finalizó, como no podía ser de otra manera, con una degustación de nuestro producto estrella, el jamón.



Todos los asistentes, entre los que cabe destacar la presencia del Director Gerente de la Fundación ADEIT, D. Antonio Aracil, asistieron entusiasmados a esta demostración y quedaron impresionados al conocer los detalles del proceso de creación de una guitarra española.

D. Xavier Crispín me hizo entrega de una placa de agradecimiento por mi labor en nombre de las dos universidades.

Agradecer nuevamente al Rectorado de la Universidad Politécnica de Valencia y Universidad de Valencia, a nuestro compañero Vicente Carsí, y a su hija Marta Carsí, por haber contado conmigo para esta ocasión y haber divulgado nuestra historia musical.



## LOS GRANDES COMPOSITORES Y LA MANDOLINA

### La historia del instrumento

#### La primera fase desde el siglo XI hasta el XVI

La mandolina es el instrumento más pequeño de la familia del laúd, el cual llega desde los países arábigos, pasando por España, a Europa, estando asentado en el siglo XI en todo el continente.

El pequeño laúd (en adelante usaremos esta expresión), que en esta época se trataba de una esbelta pieza de madera con forma de pernil, solía tener tres o cuatro cuerdas. Por lo general a este instrumento se le denominaba *guitarra morisca* en España, *chitarra* en Italia y *quintern* en Francia y en otros lugares germanoparlantes.

#### El desarrollo desde el siglo XVI hasta principios del XVIII

En el siglo XVI el pequeño laúd sufre diferentes modificaciones en su construcción: ahora presenta, al igual que el gran laúd, un estrecho cuerpo de duelas dividido en cinco a siete partes con un

mástil acoplado. Como anteriormente, tiene forma de hoz y cuerpo combado, con clavijas para cuatro o cinco cuerdas (normalmente dobles). Los detalles en la construcción y el nombre del instrumento son diferentes en función del país o región, apareciendo nombres como *Mandola*, *Mandolino* o *Leutino* en Italia o *Mandora* en Francia.

Desde el siglo XVI hasta principios del XVIII, el pequeño laúd gozaba de creciente popularidad, sonando en grupos de laúdes y en ensembles renacentistas junto a diversos instrumentos, donde realizaba la parte clara y movida del soprano. Exigentes manuscritos en tablatura o notación musical de la segunda mitad del siglo XVII atestiguan que el instrumento en esta época se tocaba de forma solista. En la transición al siglo XVIII el instrumento incorpora un sexto orden doble, quedando la afinación por terceras y cuartas (sol'' - re'' - la' - mi' - si - sol), la cual ha permanecido hasta hoy.



Foto 1: *Cantigas de Santa María, Colección rey Alfonso X 1221-1284. Biblioteca Nacional de Madrid*

### La obra de los grandes maestros para mandolina barroca

**Scarlatti, Domenico** (1685 Nápoles - 1757 Madrid)

Entre el rico legado del repertorio para clavicémbalo solo de Scarlatti, en el tomo XIV del *códice veneziana*, propiedad de la reina Maria Barbara de Bragança (1711 - 1758), se encuentran cinco sonatas de varios movimientos. Estas sonatas, V53-56 y nº 46 no son específicas para clavicémbalo solo, sino que se clasifican como sonatas para un instrumento melódico y bajo.

Otro ejemplar más del tomo XIV se encuentra en la parisina *Bibliothèque de l' Arsenal*. En esta colección se adjuntó un manuscrito de la sonata V53 (K89), llevando por título *Sonatina per Mandolino e Cembalo*.

Además de este destacable manuscrito, llama la atención el hecho de que la siguiente sonata de la colección, la V53 (K88), muestra una disposición de acordes que sólo se podrían tocar íntegramente con un instrumento afinado por cuartas (de cinco órdenes), que coincide con las características de la mandolina barroca de tiempos de Scarlatti. A día de hoy estas cinco sonatas del *códice veneziana* pertenecen al repertorio estándar de la mandolina barroca:

- K81<sup>1</sup> en Mi menor: *Grave – Allegro – Grave – Allegro*
- K88 en Sol menor: *Grave – Andante moderato – Allegro – Minuetto*
- K89 en Re mayor: *Allegro – Grave – Allegro*

1 K: Catálogo de Ralph Kirkpatrick. Domenico Scarlatti *Leben und Werk*, Kellermann, Münschen, 1972.



Foto 2: *Pere Serra, Virgen de los Ángeles y santos, ca. 1385. Museo Nacional de Arte de Cataluña*

- K90 en Sol mayor: *Grave – Allegro – sin indicación – Allegro*
- K91 en Re mayor: *Grave – Allegro – Grave – Allegro*

**Vivaldi, Antonio** (1678 Venecia - 1741 Viena)

El maestro de la instrumentación diversa y colorida tuvo en cuenta en múltiples ocasiones al pequeño instrumento de plectro. En cuatro de sus obras indica al *Leuto* como instrumento solista, siendo *Leuto* en esta época uno de los nombres italianos con los que se hacía referencia al pequeño laúd. En las partituras se observan predominantemente melodías, entremezcladas con algunas cadencias a dos o tres voces. Se trata con seguridad de un instrumento de tesitura soprano, con una extensión de re' - re''', coincidiendo con la tesitura de la que hoy llamamos mandolina barroca. A menudo estas obras se interpretan con el gran laúd (o guitarra), pero, por ejemplo, en el caso del *Concerto RV 93*, con esta instrumentación la voz solista quedaría por debajo de la altura de los violines acompañantes, lo que no haría justicia a la obra.

En tiempos de Vivaldi aparece la mandolina napolitana de cuatro órdenes dobles afinados por quintas. En su legado encontramos tres obras con esa denominación.

Es interesante el concierto en Do mayor para mandolina RV 425, compuesto en 1740, en cuyo manuscrito está claramente editada la voz solista. En el primer sistema se encuentra la primera

versión para mandolina barroca. En el segundo sistema, el del violín, aparece la versión modificada de la parte solista para mandolina napolitana. El segundo sistema se mantiene ahí libre, ya que Vivaldi anotó la voz del violín en el sistema de bajo como instrumento acompañante del solista. Por lo tanto, la voz solista cuenta con dos versiones, las cuales publicó el mandolinista italiano Ugo Orlandi con la editorial Santa Barbara<sup>2</sup>.

Las obras para Leuto:

- *Trio per Leuto, Violino e Basso*, Do mayor RV 82<sup>3</sup>.
- *Trio per Leuto, Violino e Basso*, Sol menor RV 85.
- *Concerto per Leuto, con Due Violini e Basso*, Re mayor RV 93.
- *Concerto per Viola d'amore, et Leuto e con tutti gl' Stromenti*, Re menor PV 340.

Obras para mandolina:

- *Concerto per Mandolino, 2 Violini, Viola, Basso* en Do mayor RV 425.  
En la primera página del manuscrito, bajo el título del concierto, se encuentra una indicación del compositor: “si puo anco fare con tutti il Violini pizzicati”.
- *Concerto per 2 Mandolini, Violini e Basso* en Sol mayor RV 532.
- *Concerto con molti strumenti 2 Flauti, 2 Tiorbi, 2 Mandolini, 2 Salmö, 2 Violini in Tromba marina et un Violoncello* en Do mayor RV 558.
- Oratorio *Juditha Triumphans* RV 644, de 1716, en cuya aria n° 17 aparece el acompañamiento de una mandolina.<sup>4</sup>

**Händel, Georg Friedrich** (1685 Halle - 1759 Londres)

El oratorio *Alexander Balus* se estrenó en marzo de 1748 en el teatro londinense del Covent Garden. El aria de Cleopatra *Hark, Hark, Hark he strikes the Golden Lyre* cuenta con mandolina, arpa, dos pequeñas flautas y cuerdas. Una fantástica y viva parte de mandolina en dos partes (*Andante* y *Larghetto*). El instrumento al que Haendel se refería como *Mandoline* no está manifiestamente claro. El sonido de la mandolina barroca se funde estupendamente con el sonido del arpa y flauta. No obstante, la tesitura aguda –hasta el mi<sup>3</sup>– podría aludir a la mandolina napolitana, ya que la mandolina barroca por lo general sólo está provista de trastes hasta el re<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Concerto in Do Maggiore per Mandoline, Archi e Cembalo KV 425*. Moderne Edition in Santabarbara Editore SB 084, Bellona, 1994.

<sup>3</sup> RV Ryom-Verzeichnis: *Catálogo de las obras de Vivaldi del musicólogo danés Peter Ryom*, publicado en 1973.

<sup>4</sup> Los manuscritos de las obras de Vivaldi para leuto y mandolina se encuentran en la Biblioteca Nazionale de Turín y en la Sächischen Landesbibliothek de Dresde.

## Pequeños maestros que escribieron obras notables y atractivas para la mandolina barroca

No sólo los grandes y renombrados maestros del Barroco incluyeron la mandolina de seis órdenes en sus composiciones, sino que también muchos más compositores desconocidos escribieron obras fantásticas, a las cuales actualmente también se les atribuye una merecida importancia. Muchas de ellas están a disposición del público gracias a las reediciones.

**Romaldi, Nicolo** (1680 - 1730)

De él conocemos cinco sonatas de iglesia y una *Cantate a Voce solo* con acompañamiento de una mandolina. Su animada *Sinfonia a 2 Mandola e Basso* y la *Sinfonia a Mandolino Solo* en Re menor, ambas en cuatro movimientos, son tocadas a menudo. Se conservan en el *Santinischen Bibliothek* de Münster y en el Conservatorio de Milán.

**Conti, Francesco Bartolomeo** (1682 Florencia - 1732 Viena)

Famoso tiorbista y compositor italiano que escribió numerosos oratorios y cantatas en Italia y Viena. Es autor de un pequeño manual con el título *Accorda della Mandola è l'istesso della Ghitarra alla Francese*, seguido de unas grandes letras *Scola de Leutino o sia Mandolino alla Genovese*. A continuación aparece su *Sonata a Mandolino Solo e Basso* en tablatura francesa, así como la cantata *Galatea vendicata* con acompañamiento de mandolina y tiorba. Su método se guarda en el *Anderson's College* de Glasgow y su sonata en el *Narodny Museum* de Praga.<sup>5</sup>

**Piccone, Francesco** (c.1685 - 1745)

En la biblioteca del Conservatorio “Giuseppe Verdi” se custodia una Sonata en Do mayor sin indicación de instrumento y, en la misma tesitura, una *Sinfonia per Mandola* en Re menor, así como *Studio per la Mandola* con seis dúos y un *Pastorale*.

En el *Inguimbertine et musée de Carpentras* en Francia se encuentra un *Divertimento di Mandola, de Roma 1732* de Piccone. En cuarenta y dos páginas aparecen setenta y dos pequeñas obras a solo. Esta colección es como un pequeño método con anotaciones didácticas, una Scala para mandola y obras cortas y fáciles para solo y dúo.

## El auge tardío del instrumento de seis órdenes

Durante el siglo XVIII desciende continuamente la popularidad de la mandolina de seis órdenes, siendo pocos los compositores que aún escribían para ella, mientras que la mandolina napolitana, por el contrario, está en lo alto.

Hasta hoy no está totalmente claro el motivo por el que el instrumento de seis cuerdas experimenta una nueva popularidad a finales del siglo XVIII en

<sup>5</sup> Escuela de Francesco Conti: *Scola del Leutino o sia Mandoline Genovese*. Sin indicación de lugar y fecha, aprox. 1700.

los círculos culturales de Viena. Puede deberse a los siguientes motivos:

Un compositor presuntamente proveniente de Milán, de nombre Giovanni o Johann Hoffmann (c. 1775 - 1814), residía en 1800 en Viena y tocaba la mandolina de seis órdenes dobles afinados por cuartas y terceras. El instrumento, que en esta época tomaba asiduamente el nombre de mandolina milanesa, tenía una caja mayor, pero manteniendo la encordadura y el tiro. Johann Hoffmann realizó conciertos por toda Europa y fue muy alabado por la prensa vienesa.

Hoy se puede presuponer que Hoffmann fue el último músico que presentó exitosamente esta mandolina en los círculos de conciertos. Se guardan algunas obras suyas en la Biblioteca de la *Gesellschaft der Musikfreunde* en Viena: Concierto en Re mayor para mandolina, Serenata para mandolina y viola, 6 Sonatas para mandolina y bajo, 4 Cuartetos para mandolina, viola, violoncello y bajo, así como seis tríos para mandolina, violín y bajo.

Además de éste, también estuvo en esta época en Viena un italiano, Giovanni Francesco Giuliano (c. 1760 Florencia - 1820 Viena), cuyas obras tienen instrumentaciones parecidas a las de Hoffmann. En su legado se encuentra una rica colección con obras para mandolina, un concierto y numerosas obras camerísticas para mandolina y cuerdas.

### **Mandolina barroca: el nombre moderno de la mandolina de seis órdenes**

El principal impulso de la resurrección de la interpretación histórica con la mandolina de seis cuerdas de tripa se dio con la implantación en 1979 de nuestra especialidad en la *Hochschule für Musik und Tanz* (Escuela Superior de Música y Danza) de Colonia - Wuppertal. Tras un período de tiempo de unos 150 años (aprox. 1830 - 1980), el pequeño instrumento tipo laúd vuelve a una nueva vida musical. Junto a la elaboración de reconstrucciones históricas y la investigación de la literatura original, se rebautiza este instrumento con el nombre de mandolina barroca (*Barockmandoline*), el cual fue rápidamente aceptado y usado internacionalmente. A día de hoy, tras 40 años, el instrumento está asentando y suena a solo y en música de cámara en las manos de los mejores intérpretes.

En adelante, para diferenciarlo de la mandolina napolitana, nos referiremos al instrumento de seis órdenes como mandolina barroca.

### **Mandolina napolitana: un nuevo tipo de mandolina aparece en el primer plano**

En los primeros años del siglo XVIII se establece una nueva forma del pequeño laúd que proviene de Nápoles, la denominada mandolina napolitana. Tiene, además de su tamaño, otras importantes características de construcción que la diferencian de la mandolina barroca: el fondo profundamente



Foto 3: Martin, David (1737-1797) - Portrait of a lady. Óleo sobre lienzo

abombado está formado por hasta veinte duelas y una tapa ligeramente arqueada y doblada. La cabeza plana con ocho clavijas sujetan los cuatro pares de cuerdas. La afinación por quintas de este nuevo modelo (mi''- la'- re'- sol, al igual que el violín) contribuyó al rápido éxito del instrumento.

Para las cuerdas sol y re' se utilizan metales, como latón y cobre. Para las agudas la' y mi'', tripa. Las cuerdas se posan sobre un puente no pegado (móvil) y se sujetan en el borde del cuerpo. Como precursor directo de este instrumento puede considerarse la mandolina genovesa, la cual es similar en construcción a la napolitana, pero posee seis cuerdas dobles afinadas por cuartas y terceras. Una muestra visual muy buena está incluida en la *Scola del Leutino o sia Mandoline Genovese* de Francesco Conti.

No se han encontrado muchas más muestras visuales de este tipo de instrumento de los siglos XV y XVI, por lo que se deduce que no tuvo mucha propagación.

La mandolina napolitana (como en el futuro será denominada) es considerada en muchas bellas composiciones durante las primeras décadas en Nápoles.

### **La mandolina en Francia**

A partir de 1760 se dispara la popularidad del instrumento a través de los maestros mandolinistas italianos que eran atraídos por la metrópolis cultural de París.



Foto 4: Mandolina Filano de 1760. Propiedad personal

En este contexto fueron decisivos los italianos Giovanni Fouchetti<sup>6</sup>, Giovanni Battista Gervasio<sup>7</sup> y Gabriele Leone<sup>8</sup>. Con sus métodos, los cuales se expandieron notablemente, se asentaron unas reglas de este nuevo instrumento, mostrando el camino para una buena construcción del sonido y enseñando variadas y exigentes técnicas de arpeggio.

Éstas pronto fueron usadas por los compositores, ya que el sonido de la mandolina con un tratamiento instrumental más refinado y expresivo encajaba muy bien con el espíritu sensible y galante de la época. Con su sonido nuevo y elegante, la mandolina consigue popularidad entre la llamada mejor sociedad y la alta nobleza de París. Gabriele Leone fue, por

6 Giovanni Fouchetti, también escrito como Fouquet. No se conocen fechas. Su escuela de mandolina se publica en 1760 en Lyon y 1770-1771 en París.

7 Giovanni Battista Gervasio (sup. 1725 Nápoles - 1789 París). Su obra pedagógica: París 1767. Recorrió gran parte de Europa como concertista junto a su esposa. Maria Anna Bach lo menciona en 1777 y escribe “él toca la mandolina y ella canta”.

8 Gabriele Leone (c. 1725 Nápoles - 1789 París). Posteriormente se le pierde el rastro. Además de su escuela de mandolina (París 1768), escribió numerosas y exigentes sonatas, solos y dúos para mandolina.

ejemplo, el profesor de mandolina de Herzog von Chartres (1747 - 1793), a quien dedica su método.

Esta obra pedagógica es considerada hasta hoy en día como la llamada “alta escuela” de la mandolina. Las numerosas composiciones de Leone son las más exigentes que se escribieron para el instrumento en la segunda mitad del siglo XVIII.

Otros dos maestros mandolinistas franceses deben ser también mencionados, y son Pietro Denis<sup>9</sup> y Michel Corrette<sup>10</sup>, ambos músicos muy apreciados en París. Al igual que los anteriores, sus métodos y composiciones son estupendas evidencias del alto arte de la mandolina clásica en esta época. Denis consigue renombre con sus canciones con mandolina, publicadas en tres tomos: *Recueil de petits Airs de chant... avec accompagnement de Mandoline*.

Se compusieron un gran número de elegantes y amenas piezas con mandolina, las cuales eran escuchadas y tocadas gustosamente en los salones parisinos. Las obras para solista, desde sonatas hasta conciertos, y las obras de música de cámara escritas por pequeños maestros y renombrados

9 Pietro Denis (c. 1735 - 1790) vivió posiblemente en Lyon y París. Su método se publica en París en 1768.

10 Michel Corrette (1709 Rouen - 1795 París). En su Concerto comique incluye la mandolina. Su método aparece en 1772 en Lyon.

compositores, denotan la popularidad y la gran difusión del pequeño instrumento.

Esta era termina bruscamente en 1789 con la revolución francesa, pero la popularidad de la mandolina prospera en otros países europeos.

### **Grandes maestros del siglo XVIII y principios del XIX que escriben para mandolina napolitana**

**Hasse, Johann Adolf** (1699 Bergedorf/Hamburg - 1783 Venecia)

El apreciado maestro de la ópera napolitana tardía viajó en 1722 a Italia y allí llevó a cabo, junto a su esposa la famosa cantante Faustina Bordoni, una exitosa vida como músico. Ambos mantuvieron también una estrecha conexión con la corte de Viena y Dresde.

Hasse incluyó un bonito acompañamiento de mandolina en su ópera *Achilles in Sciro* (1769), en el aria *Sur un coreerdi*. Manuscrito: Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán.

También escribió un *Concerto con Mandolino obbligato del Sign. Sassone*<sup>11</sup> para mandolina, dos violines y bajo. El concierto se mantiene simple, con melodías muy sencillas que invitan al solista a adornarlas con bonitas ornamentaciones. Manuscrito: *Preußische Staatsbibliothek* de Berlín, colección Landsberg.

Por otro lado, de él conocemos dos *Duos für 2 Mandolinen*, que aparecen en la colección *Les petites Recreations de la Campagne, Varri Autore III Livre* en Francia, posiblemente de la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de dúos completamente sencillos, pero con letra del maestro y que fascinan por su elegancia y sonoridad.

**Mozart, Wolfgang Amadeus** (1756 Salzburgo - 1791 Viena)

También Mozart dignificó la mandolina y escribió dos canciones con acompañamiento de este instrumento las cuales cuentan con bonitos pasajes a varias voces, a la manera que enseñaron los maestros de París.

Ambas canciones para voz con acompañamiento de mandolina son *Die Zufriedenheit* KV 349, compuesta en 1780-81 en Munich, y *Komm, liebe Zither* KV 351, también de 1780 - 1781. Los manuscritos están desaparecidos.

En su ópera *Don Giovanni* KV 527, en el segundo acto nº 17, suena el *Ständchen für Mandoline und Streicher* (serenata para mandolina y cuerdas) en pizzicato. La parte de mandolina está formada por sonoros acordes en técnicas de arpeggio. El manuscrito se custodia en el *Malherbe Sammlung* de la Biblioteca Nacional de París.

**Beethoven, Ludwig van** (1770 Bonn - 1827 Viena)

Las circunstancias en las que Beethoven escribió para mandolina han sido bien investigadas. En 1796 Beethoven se encontraba en Praga y allí escribió varias obras para mandolina con acompañamiento de clave

o piano para la condesa de Clary-Aldringen (Clam-Gallas tras casarse). Es interesante que, en propiedad de esta misma condesa, había también obras de maestros de la mandolina de París como Leone o Gervasio. Actualmente disponemos de diversas ediciones de las obras de Beethoven para mandolina.

Es seguro que el compositor escribió algunas obras más para la condesa ya que, gracias a la investigación, se tiene constancia de bocetos de esta época en Praga. Sobre ello trata el prólogo de Armin Raab en *L.v. Beethoven, Werke für Mandoline und Klavier*, Henle Verlag München, 1994.

Las obras:

Sonatina en Do menor para Mandolina y Piano. London British Library.

Sonatina en Do mayor para mandolina y piano. Manuscrito inexistente.

*Adagio* en Mi bemol mayor para mandolina y piano. Manuscrito: Berliner Staatsbibliothek

*Adagio ma non troppo* para mandolina y piano en Mi bemol mayor. Copia en limpio del manuscrito. En esta versión aparece la dedicatoria *pour la belle J.* (para la bella condesa Josefine Clary). Museo Nacional de Praga, archivo de la familia Clam-Gallas.

*Variationen* en Re Mayor para mandolina y piano. Museo Nacional de Praga.

Una obra inacabada, un rondó, en la que solo aparece la voz de mandolina.

**Hummel, Johann Nepomuk** (1778 - 1837)

*Concerto per Mandoline principale, due Violini, Viola, Violoncello, Bassi, Flauti e Corni*, dedicado al mandolinista Bartolomeo Bortolazzi (c. 1773 - 1840), quien estrenó la obra en Londres en 1799.

En el manuscrito hay muchas modificaciones añadidas. La versión original es, con seguridad y evidente por la disposición de los acordes, para la mandolina barroca afinada por cuartas y terceras.

Bortolazzi tocaba la mandolina cremonesa, instrumento con cuatro cuerdas simples de tripa afinadas por quintas (como la mandolina napolitana), para la cual escribió en 1805 un pequeño método. En su obra pedagógica no aparecen polifonía ni técnicas de arpeggio.

El concierto de Hummel fue publicado en versión para mandolina napolitana o cremonesa y su manuscrito se encuentra en el *British Museum* de Londres.

Otra obra de Hummel es la *Grande Sonate pour Clavicembalo ou Pianoforte avec di Mandolino u Violine*, dedicado al Sig. F. Mora de Malfatti. En la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena y en el *British Museum* de Londres se guarda esta atractiva sonata.

**Paganini, Niccolò** (1782 Génova - 1840 Niza)

En la biografía del gran violinista podemos leer que su primer instrumento fue la mandolina. Asimismo, en el museo de instrumentos de la universidad de Leipzig se

11 Sign. Sassone: sajón.



Foto 5: Mandolina de Niccolò Paganini. Foto y datos de Georg Kinsky: Katalog Musikhistorisches Museum de Wilhelm Heyer en Cöln, II: instrumentos pulsados y de arco. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912.

conserva una mandolina que perteneció a Paganini. La foto de este instrumento no es de calidad, aunque se puede ver claramente que se trata del modelo de la llamada mandolina genovesa, con la afinación mi' - si' - sol' - re' - la - mi, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta la procedencia del maestro. El instrumento tiene las típicas características de la mandolina genovesa y en la foto se puede ver que el hueso y el puente son para sostener más de cuatro cuerdas. Puesto que Paganini también tocaba la guitarra, es posible que usara la mandolina en la afinación original por cuartas o, como era común, con cuatro cuerdas afinadas como el violín.

Obras de Paganini para mandolina:

- *Sonata per Rovene mi minore, M.S. 14 per Mandolino e Gitarra*  
*Introduzione – Largo – Andante Brillante*  
Escritura dinámica, fácil y, sobretodo, elegante para ambos instrumentos. Manuscrito: Biblioteca del conservatorio "Arrigo Boito" de Parma (Italia).
- *Serenata per l'Armandolina e chitarra francese M.S. 16*  
*Larghetto – Andantino*  
La mandolina tiene una melodía cantábil aguda mientras que la guitarra acompaña con acordes arpegiados. Manuscrito: *Instituto de studi Paganiniani* de Génova.
- *Minuetto per l'Amandolina, M.S. 106,*  
*Minuetto – Andantino – Allegro moderato*  
Los movimientos están en Mi mayor y están constituidos por melodías claras, predominando la cuerda la y mi hasta la cuarta posición. Manuscrito: *Accademia Filharmonica* de Bolonia.

## Otros maestros clásicos que también escribieron estupendas obras para mandolina

Para mostrar la riqueza de la literatura para mandolina, debemos presentar también algunas obras de compositores que no pertenecen a la primera línea de los autores conocidos. Actualmente, tras investigaciones de años de duración principalmente en las bibliotecas europeas, sabemos que son más de

setecientas las composiciones barrocas y clásicas para o con mandolina, estando parte de ellas a disposición del público.

### Corrette, Michel (1709 - 1795)

El músico francés no fue solo un exitoso compositor, sino que también escribió unos quince métodos para diversos instrumentos, incluida la mandolina.

"*Nouvelle Methode*" "*Die neueste Methode in kürzester Zeit das Mandolinenspiel zu erlernen und mit Grundsätzen, die deutlich beweisen, dass man als Violinist im Handumdrehen es selbst erlernen kann*" ("El método más nuevo para aprender a tocar la mandolina en menos tiempo y con principios tan claramente demostrados, que los violinistas pueden aprender solos en un santiamén").

En este método, que escribió con gran conocimiento de la posición y técnica del instrumento, se encuentran algunos dúos atractivos y una sonata para mandolina y bajo en estilo del maestro parisino. Facsímil: reimpreso por Minkoff, Génova 1983.

### Barbella, Emanuele (1717 - 1777)

Barbella escribió sonatas, dúos, tríos y un concierto para mandolina y cuerdas. Sus numerosas obras (al menos veinticinco) se custodian en bibliotecas dentro y fuera de Europa. Como prueba del interés y propagación que tuvieron estas composiciones, nombro algunas ciudades en cuyas bibliotecas se encuentran sus obras para mandolina: Milán, París, Londres, Uppsala, Nápoles, Praga y Washington.

Actualmente Barbella sigue siendo muy valorado por profesionales y amantes de la mandolina. Sus obras están llenas de vivacidad y proponen una musicalidad sonora y dinámica.

### Röser, Valentin (1735 - 1782)

Röser nació en Alemania y se instaló aproximadamente en 1662 en París, donde cosechó mucho éxito con su música amena. Estuvo, entre otros, al servicio del Conde de Orleans. En el título de su sonata en tres movimientos se lee: *Six Sonates a 2 Violinen et Basso, op. III 1776, auch auf der Mandoline zu spielen*. Biblioteca nacional de París y London British Library.

### De Majo, Giovanni Francesco (1739 - 1770)

A Wolfgang Amadeus Mozart le encantaba este músico napolitano, refiriéndose a su obra como "belissima música". Como compositor de ópera, De Majo tuvo mucho éxito en Italia y también al norte de los Alpes y sus obras de música de cámara cuentan con una gran aceptación. La sonata para mandolina y bajo es una de las más bonitas. *Sonate per Mandolino solo e Basso*. Biblioteca nacional de París.

En *Le Petites Recreations de la Campagne III* se encuentra un dúo de De Majo. Universidad de California de Berkley.

En su ópera *Astrea Placata* aparecen dos mandolinas. *Biblioteca Nazionale Fonda Foá* de Turín.

### Stamitz, Carlo (1745 - 1801)

Del famoso maestro de la escuela de Mannheim sólo nos han llegado tres dúos para dos mandolinas. Estos son fáciles técnicamente y se puede ver la artística escritura del maestro en el emocionante transcurso de la melodía. En Génova, en la biblioteca del conservatorio Fonda Antiko, están los dúos *Per Due Armandolino* en Do, La y Sol mayor. Del dúo en Sol mayor falta la segunda voz.

### Von Call, Leonhard (1768 - 1815)

La música de Leonhard von Call era muy demandada en su época. Compuso sobre todo música coral, obras para guitarra y música de cámara con guitarra y flauta o violín. En su obra también se encuentran obras para mandolina. Hasta hoy esta música sencilla ha gozado de una gran popularidad.

Nos dejó obras tanto para mandolina napolitana como para mandolina de seis órdenes dobles.

Para mandolina napolitana:

- *Variationen für Mandoline und Gitarre*, Op. 8. Biblioteca Nacional de Viena.
- *Variationen für Mandoline und Gitarre*, Op. 25. Biblioteca Nacional de Viena.
- *Variationen für Mandoline oder Violine und Gitarre*, Op. 111. Sólo se conserva la voz de mandolina. *British Library* de Londres.

Para Mandolina de seis órdenes:

- *Sonate Concertante*, Op. 108. Biblioteca Nacional de Viena.

### Un breve epílogo

Hasta hoy, en el año 2019, junto a los reseñados compositores conocidos, tenemos constancia de más de cuatrocientos maestros del Barroco y Clasicismo que compusieron para mandolina. También es destacable la popularidad de la mandolina como instrumento acompañante en oratorios y óperas, siendo cerca de cien las obras escénicas que incluyen mandolina entre 1660 y 1800.

Doy por supuesto que, tanto en la música de cámara como en el mundo de la música escénica, aún hay muchos tesoros por descubrir. La época actual es favorable, ya que los artistas están despertando a la mandolina de su sueño de bella durmiente y, gracias a su fina sonoridad y a la buena literatura original existente, va encontrando su lugar como instrumento serio en el mundo de

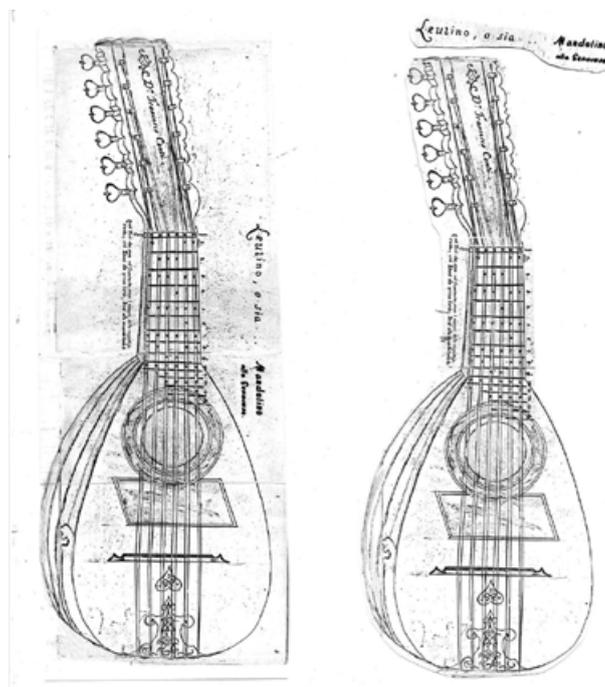


Foto 6: Mandolina genovesa del método de Francesco Conti. *Scola del Leutino o sia Mandoline Genovese*

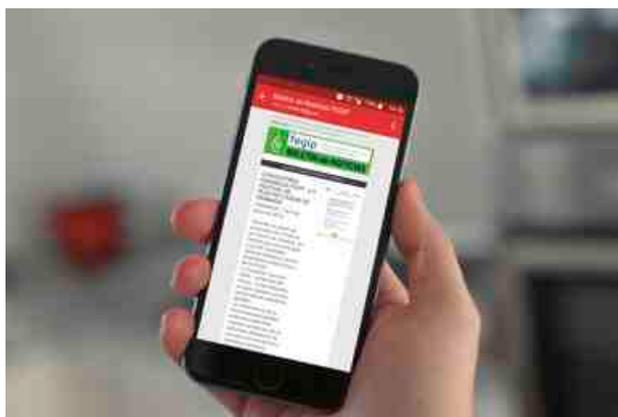
la música. Mi deseo: que esto continúe siendo un objetivo de todos los aficionados y profesionales de la mandolina.

### Fuentes

- Michael Praetorius, *Syntagma musicum*. Tomo II. *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619.
- *Katalog des Musikhistorischen Museums* von Wilhelm Hyer, Köln 1926.
- Kirkpatrick, catálogo de Ralph Kirkpatrick, 1911-1984, en *Domenico Scarlatti. Leben und Werk*, Kellermann, München 1972.
- Karl Heller: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*. Reclam, Leipzig 1971.
- Michael Talbot: *Antonio Vivaldi, Leben und Werk*. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 1976.
- Walter Seranky: *Georg Friedrich Händel. Sein Leben und Werk – Von Händels Alexander Balus bis zum Lebensende 1747 - 1759*, Basel, 1958.
- Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1966.
- Armin Raab *L.v. Beethoven, Werke für Mandoline und Klavier*, Henle- Verlag Münschen 1994.
- *Katalog des Musikhistorischen Museums* von Wilhelm Heyer, 1916 BD NO 649 Bestand Museums in Leipzig von 1938.
- *Musikalisches Lexicon der Musikalische Bibliothek* 1732, Kassel 1953.
- Andreas Schlegel & Joachim Lüdtke *Die Laute in Europa 2*. Menziken 2011.



## BOLETÍN DE NOTICIAS FEGIP



La FEGIP edita semanalmente desde 2018 un Boletín de noticias electrónico. Este Boletín se envía por correo electrónico a todos los socios y suscriptores que en algún momento han manifestado su interés por recibirlo. En este Boletín se incluyen conciertos, eventos, cursos, talleres, conferencias, publicaciones, anuncios... todos ellos relacionados con los instrumentos de plectro y guitarra.

El Boletín está diseñado en formato de anuncios breves que incluyen una pequeña descripción de texto, una imagen que permite ampliarse al pinchar sobre ella, y algún enlace a redes sociales o páginas web, para ampliar la información contenida. Además de las noticias de actualidad, cada Boletín incluye un breve espacio publicitario destinado a nuestros colaboradores comerciales que se anuncian en la revista *Alzapúa*, dándoles con ello una nueva ventana donde darse a conocer y promocionarse.

Si estás interesado en recibir nuestro Boletín y todavía no te llega, puedes darte de alta como suscriptor a través del formulario específico que aparece en la portada de nuestra web [www.fegip.es](http://www.fegip.es) o bien enviando un correo electrónico a la dirección [noticias@fegip.es](mailto:noticias@fegip.es) con la palabra ALTA en el asunto del mensaje. Si en algún momento deseas darte de baja para dejar de recibir el Boletín, sólo debes enviar un mensaje al mismo correo [noticias@fegip.es](mailto:noticias@fegip.es) con la palabra BAJA en el asunto.

El Boletín de noticias se envía a través de un sistema profesional informatizado de email marketing y envío masivo de mensajes, que gestiona el envío a nuestros socios y suscriptores. Cada envío se realiza a más de 1000 direcciones, por lo que pueden darse problemas puntuales en la recepción de estos mensajes. Si ya estás suscrito a este servicio y no te llegan nuestros Boletines, comprueba las carpetas de correo entrante “promociones” o “spam”, asegúrate de que no te has dado de alta en ninguna Lista Robinson y, finalmente, si sigues sin recibir estos correos, escríbenos a [noticias@fegip.es](mailto:noticias@fegip.es) contándonos el problema. Haremos todo lo posible por solucionarlo.

Si quieres colaborar con nuestro Boletín, puedes hacernos llegar cualquier noticia que consideres adecuada. Sólo tienes que enviarla por email al mismo correo electrónico [noticias@fegip.es](mailto:noticias@fegip.es), proporcionándonos la mayor información posible para su correcta difusión: texto, imágenes, enlaces... Debes hacernos llegar estas noticias con una antelación suficiente para su inclusión en nuestro

Boletín. El Boletín se suele enviar los martes de cada semana, aunque en fechas puntuales o periodos festivos puede verse alterado su envío regular.

Para su elaboración se tienen en cuenta todas las noticias que llegan a través de este correo y todas aquellas noticias de las que tenemos conocimiento. También realizamos una labor de búsqueda en las redes sociales para hacer el Boletín lo más completo posible.

Nuestra intención es que este Boletín crezca en contenidos y sea capaz de llegar a todas las personas y entidades interesadas en los instrumentos de plectro y guitarra y con ello dar mayor difusión a los



eventos y noticias que se incluyen en nuestro Boletín. Desde la FEGIP te animamos a colaborar en él.



Mas de 180 años construyendo instrumentos de cuerda. Guitarras, Bandurrias, Laudes...

**VICENTE CARRILLO** ( Constructor de Guitarras de Artesanía )

Casa Fundada en 1.836 Avda. del Convento, 8 - 16239 Casasimarro (Cuenca)

Telef. 967 487045 luthier@vicentecarrillo.com

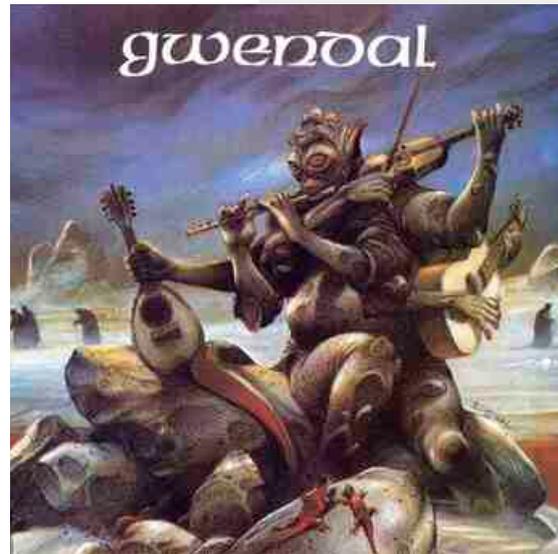
[www.vicentecarrillo.com](http://www.vicentecarrillo.com)

## LOS INSTRUMENTOS DE PÚA EN EL COMIC

SELECCIÓN DE IMÁGENES REALIZADA POR ENRIQUE BLANCO RODRÍGUEZ



*Takasugi Shinsaku (高杉晋作) tocando el Shamisen. Personaje de anime y manga basado en un samurái de mismo nombre que ayudó a la restauración Meiji*



*Portada del disco A Vos Desirs (1977) del grupo francés Gwendal. Banda que abarca varios estilos que van desde la música tradicional irlandesa y celta hasta el rock progresivo, pasando por el jazz y la música clásica*



*Harlequin, la villana/heroína de DC COMIC que emplea una mandolina como arma*



# BANDURRIAS EN EL MUSEO DE INSTRUMENTOS MUSICALES DE MILÁN

FOTOGRAFÍAS ENVIADAS POR  
**M<sup>a</sup> CARMEN SIMÓN JIMÉNEZ-ZARZA**



*Bandurria*  
*Hermanos Adam*  
*Valencia S. XIX*  
*Número de inventario: 289*



*Bandurria*  
*Francisco Casanova*  
*Palma de Mallorca. S.XIX*  
*Nº de inventario: 286*

## TRES MANDOLINOS CONSTRUIDOS POR EL LUTHIER

ANTONIO PEDA.

POR DIEGO MARTÍN SÁNCHEZ

En el nº 15 de Alzapúa, Pedro Chamorro en su artículo: “El barroco en la Bandurria y el mandolino” (Páginas 15-27), nos hablaba de estos tres mandolinos. Hoy, gracias a internet, podemos hacer una visita virtual al museo y conocer su aspecto, medidas y características físicas.



*Mandolino realizado por Antonio Preda en Madrid. En el año 1778.*

*Se conserva en el Royal College of Music (Londres) con la referencia: RCM0017.*

*Fue un instrumento realizado para Francesco Pesaro –embajador veneciano en Madrid– y donado al museo por George Donaldson en 1894.*

*Fuente: <http://museumcollections.rcm.ac.uk/collection/Details/collect/1067>*



*Mandolino realizado Antonio Preda en Madrid.  
Año 1778.*

*Se conserva en el Royal College of Music (Londres)  
con la referencia: RCM0018*

*También fue realizado para Francesco Pesaro  
y donado al museo por George Donaldson en el  
mismo año.*

*Fuente: [http://museumcollections.rcm.ac.uk/  
collection/Details/collect/1193](http://museumcollections.rcm.ac.uk/collection/Details/collect/1193)*



*Mandolino conservado en el Museo Internazionale  
e biblioteca della música de Bologna.*

*Inventario: 1822*

*Referencia Catálogo Van der Meer: n. 108 (p.110).*

*Expuesto en la sala 6.*

*En la etiqueta interior manuscrita puede leerse:*

*1806*

*Antonio Preda*

*Feci in Venezia*

*Giugno*

*Fuente: [http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/  
scripts/strumenti/scheda.asp?id=162&path=/cmbm/  
images/ripro/strumenti/vdm108/](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/strumenti/scheda.asp?id=162&path=/cmbm/images/ripro/strumenti/vdm108/)*



**fegip**

Federación Española de Guitarra  
e Instrumentos de Plectro

*Abierto a*  
**ORQUESTAS,  
ASOCIACIONES,  
FEDERACIONES,  
SOCIOS INDIVIDUALES...**

**Asociate!**

fegip



 [fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)

 [@fegip.es](https://www.facebook.com/fegip.es)

Información y Boletín de Inscripción en:  
**[fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)**