

# ALZAPÚA

Revista F.E.G.I.P.

Federación  
Española de  
Guitarra e  
Instrumentos  
de Plectro



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

Nº 26 Edición 2020  
Distribución Gratuita



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

### *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  
José Manuel Velasco  
Marta Escudero  
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

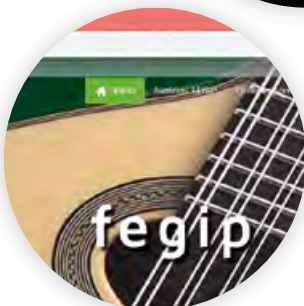
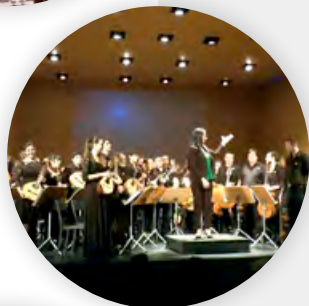
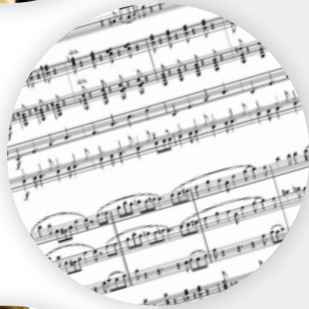
Depósito legal: LR-90-2011

Diseño, maquetación, montaje y edición de portada: Carlos Blanco Ruiz.

Portada: recreación y montaje sobre "Muchacha con bandurria", pintura de Ramón Alorda Pérez (1878).

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

Carlos Blanco Ruiz

## ASAMBLEAS

Miguel Agüero Yuste

**II Festival de Plectro Ciudad de Granada. XXII Asamblea General Ordinaria y XIV Extraordinaria de la FEGIP**

## FLAMENCO

José Miguel Olivares Ruzafa

**Joaquín Rodrigo y el folclore español: El flamenco**  
Álvaro Reja Cuadrillero  
**Una reflexión crítica sobre el papel de la guitarra flamenca en el conservatorio**

## EDICIONES

Miguel Ángel Solano Buendía

**La guitarra nota a nota y cuerda a cuerda. Editorial Piles**

Javier Villafuerte Jiménez

**Plectroflamenco. Orquesta de Plectro de Córdoba / Paco Serrano**

José Manuel Expósito

**Just Jazz. Ediciones Mundoplectro**

## PEDAGOGÍA

Fátima Fernández Sánchez

**¿Lenguaje Musical o Tablatura Musical?**

## NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

Marta Escudero Valero

**Heinrich Konietzky. Su relación con la mandolina y la guitarra**

Luis Carlos Simal Polo

**Eliseo Martí. Apuntes de su vida y obra**

Maryla Díaz Rodríguez

**Escenario de las formaciones de pulso y púa durante el siglo XX en la provincia de Alicante (parte II). La Orquesta de Pulso y Púa Batiste Mut**

Félix O. Martín Sárraga y Paul Ruppá

**¿Estuvo la Estudiantina Figaro conformada por músicos profesionales?**

Diego Martín Sánchez

**La música de cámara con bandurria (parte III). De Baldomero Cateura a los maestros Grandío**

Ricardo García Gimeno

**Análisis sobre la repercusión del gran hallazgo: La consecución del título oficial de profesor de Instrumentos de Púa**

Jesús María Hernández Rojo

**Auge y estancamiento de la mandolina en la República Democrática Alemana**

## CRÓNICAS DE FESTIVALES, GIRAS Y CONCIERTOS

Isidro Teherán

**Concentración de Orquestas de Plectro y Guitarra en Santander. Organizado por la "Orquesta de Plectro los Corrales de Buelna"**

Junta directiva de la Orquesta de P.P. Celia Giner

**XXIX Festival Nacional de la O.P.P. Celia Giner. Alfafar**

Javier Villafuerte Jiménez

**Instrumentos de plectro en Andalucía. Experiencia en el C.S.M. de Córdoba**

Antonio Oyón Campo

**VII Curso Internacional de Plectro y Guitarra Pedro Chamorro (ANAIP)**

## ACTIVIDADES DE LA FEGIP

Luis Carlos

**La zona de socios de la web FEGIP**

## SECCIÓN DE DOCUMENTOS

Luis Carlos

**Notas manuscritas sobre la historia de la mandolina española**

José Manuel Velasco Martín

**Artículos de A. Salazar**

Diego Martín y Aurora Sánchez (traducción)

**El laúd español según Joaquín Nin**

Juan Hermosilla Moreno

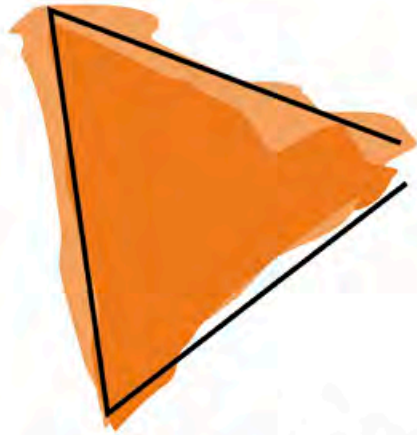
**Revista Plectro (1978)**

Miguel Ángel Casares

**Obra completa en el CDMA**

Ricardo García Gimeno

**Plan de estudios del Conservatorio del Liceo de Barcelona**



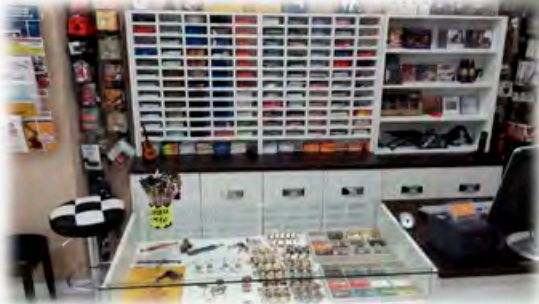
**mundo**  
plectro  
.com

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.  
Pide 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



Nuestra revista *Alzapúa* ha alcanzado un volumen de contenidos considerable. El hecho de abarcar mundos sonoros tan diversos como el flamenco, la guitarra clásica o el plectro implica una diversidad temática también enorme. Pero esto podría quedarse ahí, en un mero ámbito de actuación de cada especialidad, si no fuera porque a su vez cada una propone a los curiosos, estudiosos e investigadores, distintas líneas de actuación. Esta ramificación conforma ya un tejido tan denso que provoca que en algunos momentos los artículos de una especialidad se crucen con los de otra, enriqueciéndose mutuamente. Porque uno de los fines de la revista es ese, el de ampliar el conocimiento mediante el hecho de compartir lo que cada uno sabe en el ámbito de la FEGIP, demostrando que la cohesión y el saber permiten el crecimiento ordenado.

Los diversos artículos que componen este número – algunos meramente informativos, otros documentales y otros que muestran a la luz los resultados de una necesaria labor investigadora– mantienen la estructura habitual de las últimas publicaciones.

El flamenco sigue publicando con fuerza, con un estudio sobre el acercamiento del compositor valenciano Joaquín Rodrigo al mundo del flamenco, de la mano de José Miguel Olivares Ruzafa, junto con una puesta al día de la situación del estudio del flamenco en los conservatorios, a cargo de Álvaro Reja Cuadrillero. En paralelo con este artículo aparecen, como esas ramas que se tocan, el trabajo de Ricardo García Gimeno sobre el proceso histórico de la necesidad de implantación del plectro en los conservatorios desde el Festival de Plectro de La Rioja, en los años sesenta del pasado siglo, y la actual experiencia de Javier Villafuerte en favor de la histórica demanda de la misma implantación en Andalucía.

Una serie de artículos muestran esa “zona común” entre especialidades: ¿se hace necesario el lenguaje musical tras un primer acercamiento al instrumento con tablatura? Fátima Fernández Sánchez nos los valora. El grueso de publicaciones lo constituyen las investigaciones, como el trabajo de Marta Escudero sobre el poco interpretado –aunque a nivel profesional siempre valorado– compositor de la

Europa del Este, Heinrich Konietzny y las razones de su poca visibilidad en escenarios. Luis Carlos Simal nos propone también ampliar conocimientos sobre Eliseo Martí, mientras que Félix O. Martín Sárraga y Paul Ruppá continúan desglosándonos y narrándonos la historia documentada de la formación de moda a finales del siglo XIX, la Estudiantina Española Figaro. La historia de la Orquesta de Pulso y Púa Batiste Mut, narrada con detalle por Maryla Díaz, nos manifiesta que la historia del plectro a nivel nacional está aún por redactar. Diego Martín Sánchez finaliza, con la tercera parte de su artículo, la semblanza histórica y documental sobre la música de cámara con bandurria. Finalmente, Jesús M<sup>a</sup> Hernández Rojo analiza las razones de la popularidad de la mandolina en la antigua República Democrática Alemana y su vinculación con las políticas culturales del momento. Estos artículos comparten el saber individual para que no se pierda la historia colectiva y, nuevamente, sirven para crear una textura cruzada de conocimiento en torno a nuestros instrumentos.

Pero no podemos olvidarnos de una mirada a la actualidad y por ello, los colaboradores como Isidro Terán (Concentración de Orquestas de Plectro y Guitarra de Santander) y Antonio Oyón (VII Curso Internacional de Plectro y Guitarra Pedro Chamorro) nos ofrecen una muestra de experiencias que demuestra cómo se mantienen en forma a nuestros músicos. Contiene también este número una serie de reseñas sobre publicaciones recientes como la de Miguel Ángel Solano Buendía sobre el libro “La guitarra nota a nota y cuerda a cuerda”, el nuevo CD de la Orquesta de Plectro de Córdoba titulado “Plectroflamenco” y grabado junto al guitarrista Paco Serrano o la edición de “Just Jazz” de José Manuel Expósito para orquesta de plectro.

En definitiva, una revista que se consolida como un modelo de sinergias en un ámbito tan amplio como el de la FEGIP, un escaparate de actualidad y un lugar de puesta en común de nuestra historia, la que hacemos entre todos y que debe ser compartida y documentada en foros como este. Que la degustéis, porque el trabajo desinteresado de todos los colaboradores en hacernos conocedores de un saber global bien lo merece.



## II FESTIVAL DE PLECTRO CIUDAD DE GRANADA XXII ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA Y XIV EXTRAORDINARIA DE LA FEGIP

7 AL 9 DE JUNIO DE 2019

¡Qué fácil y qué difícil me lo ha puesto Diego Martín al sugerirme que hiciera la crónica de las Asambleas en Granada!

Fácil porque cualquier cosa que se diga de esta preciosa ciudad siempre es un acierto, y difícil... no, difícilísimo, plasmar la realidad de los tres días irrepetibles que la orquesta organizadora "*Torre del Alfiler*" nos ha deparado a la junta directiva de la FEGIP y a todos los asistentes, tanto individuales como representantes de las distintas agrupaciones y orquestas de plectro que desde distintos puntos de España, acudimos a esa primavera llamada los días 7, 8 y 9 de junio del 2019.

La primera sorpresa la tuve al llegar al Hotel Reina Cristina, situado en pleno centro histórico, muy cerquita de la catedral, al encontrarme con una efígie de García Lorca de tamaño natural, que nos saludaba, en su silencio, desde una esquina del vestíbulo de recepción, al lado de una antigua mesa sobre la que descansaba una auténtica máquina de escribir de la misma época. ¡Se puede pedir más!

Y desde este "rincón lorquiano", después de haber repuesto fuerzas y saludado a los amigos y compañeros nos dirigimos a presenciar el concierto inaugural en el emblemático *Teatro Isabel la Católica* a cargo de la *Orquesta de Laúdes Españoles "Velasco Villegas"* de Baza (Granada), que bajo la batuta de Pilar Alonso Gallardo, tuvimos la suerte de poder escuchar uno de los programas más variados, ameno, exquisito y super original. ¡De los que se te quedan siempre en el recuerdo!

Aún con la música de la "*Velasco Villegas*" pululando en el subconsciente, el día 8 nos dirigimos hacia el *Auditorio Manuel de Falla*, situado en el balcón más maravilloso de Granada, aldeaño nada menos que a la Alhambra, para celebrar la **XXII ASAMBLEA**, (que es a lo que habíamos venido), donde la junta directiva nos comunicó los pormenores acaecidos durante el año y exponiendo las cuentas del resultado económico por parte del tesorero. Se nos mostró también, y repartió, la espléndida revista de



nuestra Federación, *ALZAPÚA* ya en su nº 25, con encuadernación de libro y sus 118 páginas, que ha superado todas las expectativas. ¡Enhorabuena a sus editores y colaboradores! Pasando a continuación al sustancioso debate de ruegos y preguntas, con la intervención de numerosos asistentes. (Quiero hacer constar y agradecer a D. Julián Núñez la entrega a todos los presentes de un cuadernillo que él titula “Trabajos musicales de un bandurrista aficionado”, ¡gracias “Bandurriator”!) y la entrega a cada uno de los presentes de una camiseta con el logo del *II Festival de Plectro Ciudad de Granada* obsequio de la *Orquesta Torre del Alfiler*.

En otra de las salas, contigua a la de la asamblea, estaban expuestos diversos instrumentos de plectro y guitarras de altísima calidad, traídos para la ocasión por algunos de los mejores constructores de nuestro país: Daniel Gil Avalor, de Granada; Vicente Carrillo, de Cuenca; Prudencio Sáez, de

Valencia y Ángel Benito Aguado, de Madrid, nos dieron una auténtica lección magistral sobre los mismos y dejaron a disposición del que quisiera la prueba de estas maravillosas joyas.

Después de la parada obligatoria para el yantar, que más que la comida nos alimentó el enclave, (al que nos llevó D. Miguel Ángel Casares, granadino de pro, compositor y gran bandurrista) ¡nada menos que frente a la entrada de la Alhambra en un jardín paradisíaco! Regresamos al auditorio para escuchar los conciertos que estaban programados y de los cuales el presidente de la orquesta anfitriona, Juan Carlos Estévez, hizo la presentación de los participantes en el evento.

En primer lugar, nada menos que el “*Dúo Chamorro-Simón*”. ¡Qué decir de estos dos monstruos de la púa...! ¡Y menos el que suscribe! ¡Perdonen mi atrevimiento, D. Pedro y Dña. Caridad! Interpretaron un programa escogido para la ocasión con su inigualable maestría, haciendo



vibrar a la sala sólo con una bandurria y un laúd.

En segundo lugar ocupó el escenario la *Orquesta de Plectro "La Orden de la Terraza"*, que desde el 1974 en que comenzaron a tocar en su Nájera natal, han paseado su música por casi toda la geografía española y dirigidos por D. Carlos Blanco Ruiz quisieron hacer honor al titular del auditorio interpretando *El amor brujo* entre otras de las piezas de su bien elegido repertorio, que como ya es su costumbre hicieron las delicias de los asistentes.

Y para cerrar el acto, como no podía ser de otro modo, quisieron despedirnos los componentes de la *Orquesta de Plectro "Torre del Alfiler"* a los que dirigió su titular D. Florencio Rozi. Tenía gran interés de escuchar a esta formación y más después de saber que había quedado ganadora en Trento (Italia) del concurso de Orquestas de Plectro Giacomo Sartori, en el concurso internacional celebrado en 2017; e hizo gala de su estatus deleitándonos con un estupendo fin de concierto que irrepetible por la calidad de los tres grupos actuantes, su maravillosa interpretación y lo bien escogido de los temas, y por si fuera poco, la guinda que colma el pastel, en ese magnífico marco del *Auditorio Manuel de Falla* de la querida ciudad de Granada.

## XIV ASAMBLEA GRAL. EXTRAORDINARIA

El domingo 10, abrió sus puertas para nosotros la bellísima Universidad granadina, para que la





Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro, pudiera celebrar su XIV Asamblea Extraordinaria, ¡qué categoría y en la sala del Paraninfo de Derecho...! donde se ratificó la continuidad de la actual Junta de Gobierno, con la total unanimidad de los asistentes.

Una vez formalizada la nueva Junta, el presidente, D. Diego Martín Sánchez comienza la presentación de su nuevo libro. Invita a sentarse a la mesa a Luis Carlos Simal, encargado de la maquetación, y a M<sup>a</sup> Victoria y Pablo Cateura, bisnietos de D. Baldomero Cateura: mandolinista, bandurrista, pedagogo, inventor, industrial y empresario catalán de finales del siglo XIX y principios del XX, que ha sido estudiado por Diego Martín y editado en un libro por la FEGIP, presentado en la sala en este acto, (el libro ha sido repartido gratuitamente a todos los socios), su título es *Baldomero Cateura y la Mandolina Española. Biografía, organología, influencias, propuestas técnicas de su método,*



*repertorio, proyección y antología.* Y como dije antes, ha sido refrendado personalmente por sus descendientes.

Y sobre las obras de este prestigioso y poco conocido músico, Diego Martín a la bandurria y José Manuel Velasco a la guitarra, nos dieron un recital



de la categoría a que nos tienen acostumbrados estos dos eminentes profesores, cerrando así el ciclo de conciertos programados para esta maravillosa edición de la FEGIP del 2019.

Pero no se terminan aquí los actos, y para dejarnos, aún si cabe, mejor sabor de boca, los organizadores de la *Torre del Alfiler* nos tenía reservado en el restaurante *Paco Martín* la comida de confraternización y despedida de su “II FESTIVAL DE PLECTRO CIUDAD DE GRANADA” Y “ASAMBLEAS XXII Y XIV DE LA FEGIP” donde tras la degustación del escogido menú y los brindis acostumbrados, se entregaron unos recuerdos del acto a las orquestas participantes: matrimonio Chamorro, O.L.E. Velasco Villegas, La Orden de la Terraza, FEGIP y, cómo no, la Anfitriona Torre del Alfiler, dándonos Juan Carlos Estévez la triste noticia de su cese como presidente de la misma (se

retira a descansar y solo a seguir disfrutando con su instrumento). Aún hubo un detalle conmovedor, los bisnietos del maestro Cateura tuvieron la gentileza de entregar a Diego Martín un manuscrito de la adaptación de la sonata Patética de Beethoven realizado por Baldomero Cateura. Y ya entre aplausos y parabienes nos despedimos de los compañeros.

Quiero agradecer a la organización y componentes de la Agrupación *Torre del Alfiler* por su esfuerzo y cariño con que nos han acogido y hacer extensivo este agradecimiento al Ayuntamiento de Granada por las facilidades que nos han brindado al permitirnos asistir y utilizar edificios tan emblemáticos como el *Teatro Isabel la Católica*, *Auditorio Manuel de Falla* y el *Paraninfo de la Facultad de Derecho*.

Y por supuesto, a la junta directiva de la FEGIP que, un año más, ha sabido acercarnos a todos, profesionales y aficionados, los de conservatorio y a los que hemos estudiado en el otorrino,



pero todos unidos por el amor a la música y a estos instrumentos tan nuestros, a compartir unos días de compañerismo irrepetibles.

Diego te decía al principio que me habías puesto difícil el contar la crónica de la asamblea de Granada, pero ahora veo que lo más difícil es despedirme.

¡¡¡Enhorabuena a todos los que lo habéis hecho posible!!!



## JOAQUÍN RODRIGO Y EL FOLCLORE ESPAÑOL: EL FLAMENCO

### RESUMEN

*El presente artículo, que resume el Trabajo Fin de Estudios que realicé en 2010, pretende dar a conocer el acercamiento del compositor valenciano Joaquín Rodrigo al mundo del flamenco. Mediante el análisis de su obra “Un tiempo fue Itálica Famosa”, dedicada al maestro Paco de Lucía, estableceremos los elementos básicos necesarios para hallar nexos claros de unión con el flamenco, las técnicas compositivas propias del flamenco como recurso para la elaboración de dicha obra y ver las semejanzas entre la obra o secciones de ella con los posibles subgéneros de las familias de cantes flamencos.*

El interés que el arte flamenco ha suscitado en el entorno de la música clásica desde mediados del s. XIX, dentro y fuera de España, no es novedoso ni mucho menos. Compositores como Pedrell, Albéniz, Granados, Turina, Falla y en general los compositores nacionalistas, vieron en el flamenco una gran fuente de inspiración para sus creaciones. Y Rodrigo es uno de esos compositores cultivador de nuestra tradición: la española, y una parte de las raíces de nuestra cultura lo forma el género flamenco. Aunque hay que decir, que el maestro Rodrigo no es un compositor flamenco tradicional, es un compositor neoclásico, o neocastizo<sup>1</sup> como le gustaba definirse a él. Su acercamiento al mundo del flamenco no solo se le puede atribuir a su amistad con los maestros Falla y Turina, sino que también frecuentaba los tablaos flamencos.

La vinculación del “Concierto de Aranjuez” al nombre de Rodrigo y a la guitarra española,

<sup>1</sup> GALLEGO, Antonio: *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales. 2003. Pág. 113.

elevó al compositor como estandarte de nuestra música y al primer plano de la vida intelectual. Pero también es importante reseñar la vasta labor compositiva que el maestro tuvo a lo largo de su carrera. Si nos ceñimos a su literatura guitarrística encontramos veintinueve obras para guitarra, entre guitarra sola, dúo y guitarra con orquesta. De entre todas ellas encontramos nueve que hacen alusión al género flamenco, de un modo u otro, según las fuentes primarias y secundarias halladas.

Entre las nueve obras que se vinculan al género flamenco, nos llamó la atención una: *Un tiempo fue Itálica Famosa*, concebida en 1981. Dicha obra «fue un encargo del maestro Paco de Lucía, y de ahí su brillantez técnica»<sup>2</sup>. Estas palabras fueron muy reveladoras, lo que nos llevó a entrevistar a la hija del mítico compositor y tras la cual, nos corrobora tal afirmación. Aunque, como en la entrevista<sup>3</sup>

<sup>2</sup> GALLEGO, Antonio: *Op. cit.* Pág. 337.

<sup>3</sup> OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Joaquín Rodrigo y el folclore español: El Flamenco*. Granada 2010. Pág. 148.



Imagen 1. Grupo temático A (Exposición y Reexposición)



Imagen 2. Grupo temático B (Exposición y Reexposición)



Imagen 3. Grupo temático C (Desarrollo)

queda aclarado, la dedicatoria final recayó en Ángel Romero<sup>4</sup> debido a que Paco de Lucía no sabía solfeo y, según Pepe Romero<sup>5</sup>, nunca llegó a tocar la obra. Y es que era algo muy natural, en los compositores, dedicar una obra a una celebridad distinta a la de su destinatario original.

Esta investigación fue una gran motivación a la hora de afrontar el análisis flamenco de la obra, y para ello tenemos que tener claro qué herramientas son necesarias para definir la obra como flamenca. Para ello comenzamos con el análisis formal de la obra, para más tarde continuar con el análisis comparativo del género flamenco.

En nuestro análisis formal comentamos que «la obra en cuestión presenta un lenguaje claramente neoclásico, donde se conjuga una forma de sonata peculiar con la estructura clásica de la forma sonata: exposición, desarrollo y reexposición, y con una armonía muy disonante y ritmos irregulares»<sup>6</sup>. En ella encontramos tres temas principales:

- Grupo temático A (Exposición y Reexposición)
- Grupo temático B (Exposición y Reexposición)
- Grupo temático C (Desarrollo)

A nivel armónico se presenta de forma sencilla sin grandes alardes de elaboración. Se trata de una obra construida desde el ámbito modal frigio, principalmente en Mi flamenco o frigio con la 3ª mayor / menor, con secciones localizadas tonales (mayor y menor).

Los centros principales asociados con las secciones temáticas son:

Exposición: Mi frigio (flamenco) - La menor

Desarrollo: La mayor / Re frigio (flamenco), Sol mayor / Sol frigio (flamenco)

Reexposición: Mi frigio (flamenco) - La menor

A nivel melódico presenta un claro carácter andaluz y fuertemente vinculado a la armonía, principalmente al modo de “Mi” flamenco, junto con las secciones tonales emparentadas a dicho modo. La melodía, de proclive carácter motivico, está elaborada mediante notas melismáticas, formando floreos ascendentes y descendentes, y conjugadas con tresillos de corcheas. Destacan también los elementos melódicos por “movimiento conjunto” como son escalas y arpeggios, en figuraciones de semicorcheas, de forma ascendente y descendente, progresiones motivicas, o del uso del rasgueo; un compendio de técnicas más propias de una obra de guitarra flamenca.

Rítmicamente encontramos diferencias contrastantes en cada uno de los temas. El tema A se construye sobre un compás de 6/8, formando motivos de dos compases, en total doce corcheas forman el motivo. En el tema B encontramos un ritmo de hemiolia irregular de dos compases, donde dos acentos marcan el compás de 9/8 y tres acentos un compás de 4/4. Y en el tema C un ritmo de 3/4.

## ESQUEMA GENERAL<sup>7</sup>

4 Mítico guitarrista y miembro del afamado cuarteto de guitarra afinado en EE. UU. “Los Romero”.

5 OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Op. cit.* Pág. 150.

6 OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Op. cit.* Pág. 57.

7 OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Joaquín Rodrigo y el folclore español: El Flamenco.* Granada 2010. Pág. 66.

# JOAQUÍN RODRIGO Y EL FOLCLORE

Sección	Grupo temático	Periodo / frase	Semifrase	Motivo / célula	Número de compás	Área Tonal		Grados
						Área modal		
<b>EXPOSICIÓN</b>	<b>A (Lento)</b>	<b>1º Periodo</b>	<b>1ª</b>	a	1-2	<b>Mi flamenco</b> (modo frigio con la 3º mayor/menor)	II-VI, II-I	
				a'	3-4		II-VI, II-I	
			<b>2ª</b>	a <sup>1</sup>	5-6		IV-VI, II-I	
				a <sup>1'</sup>	7-8		IV-VI, II-I	
			Ampliación cadencial a <sup>1''</sup>	9-12	IV-VI... II-I			
		<b>2º Periodo</b>	<b>1ª</b>	a <sup>2</sup>	13-14		V, III	
				a <sup>2'</sup>	15-16		VII <sup>elevado</sup> , I	
			<b>2ª</b>	a <sup>3</sup>	17-18		II	
				a <sup>3'</sup>	19-20		II	
			Ampliación cadencial a <sup>3''</sup>	21-24	II...-I			
		<b>Progresión motívica con célula a y a'</b>	célula a	25	I <sub>9</sub>			
			célula a	26	II <sub>7</sub>			
			célula a	27	III			
			célula a	28	III-II			
	célula a		29	I <sub>7</sub>				
	célula a		30	I <sub>7</sub>				
	<b>Proceso Cadencial flamenco con célula a</b>		31	II <sub>7</sub>				
			32-36	II <sub>7</sub> -I* (V) <sub>La m</sub>				
	<b>B (Allegretto)</b>	<b>3º Periodo</b>	<b>1ª</b>	b	37-38	<b>La menor</b>	I <sub>9</sub> , V <sub>7</sub>	
				b	39-40		I <sub>9</sub> , V <sub>7</sub>	
			<b>2ª</b>	b	41-42		IV <sup>6º añadida</sup> , V <sub>7</sub>	
				b	43-44		IV <sup>6º añadida</sup> , V <sub>7</sub>	
			b''	45	I <sub>9</sub>			
		<b>Progresión modulante en modo flamenco con célula b<sup>1</sup></b>	b''	46	VII-VI (II <sub>7</sub> ) <sub>Mi fl</sub>			
			célula b <sup>1</sup>	47-48	Mi <sub>flamenco</sub> I-IV-III, II-I			
	célula b <sup>1</sup>		49-50	Sol <sub>flamenco</sub> I-IV-III, II-I				
		célula b <sup>1</sup>	51-52	Si <sub>flamenco</sub> I-IV-III, II-I (V) Mi fl.				

Sección	Grupo temático	Periodo / Frase	Semifrase	Motivo / célula	Número de compás	Área Tonal / Área modal	Grados				
<b>DESARROLLO</b>		<b>Progresión motívica con célula a<sup>4</sup></b>		Célula a <sup>4</sup>	53	Mi flamenco	I				
				Célula a <sup>4</sup>	54		II				
				Célula a <sup>4</sup>	55		V* (II*) <sub>de La m</sub>				
			<b>1<sup>a</sup></b>		b	56-57	La menor	I <sub>9</sub> , V <sub>7</sub>			
		(b)			58	I <sub>9</sub> (IV) <sub>Mi flam.</sub>					
		<b>Proceso modulante en modo flamenco con a<sup>5</sup> y célula a<sup>6</sup></b>		a <sup>5</sup>	59-60-61	Mi flamenco Sol flamenco Si flamenco Sol # flam. Mi flamenco	I, I-III-II, I				
				a <sup>5</sup>	62-63-64		I, I-III-II, I				
				a <sup>5</sup>	65-66		I-III-II, I-III-II				
				Célula a <sup>6</sup>	67		I				
				Célula a <sup>6</sup>	68		I				
				Célula a <sup>6</sup>	69-70-71		VII <sub>elevado</sub>				
		<b>Proceso Semicadencial con célula a<sup>6</sup></b>				72-73-74	Mi flamenco	I			
						75-76		I-IV, IV-I* (I-V) <sub>La</sub>			
	<b>C (Allegro moderato)</b>	<b>Introducción</b>	<b>1<sup>a</sup></b>		c	77	La Mayor	I-I-V			
					78	I-I-V					
					79	I-I-V					
					c <sup>1</sup>	80		I-I-V (V) <sub>La flam.</sub>			
			<b>2<sup>a</sup></b>		c'	81	La flamenco	I-I-VII			
						82		I-I-II			
					c <sup>1'</sup>	83		I* (V) <sub>Re Mayor</sub>			
						84		I-I-V <sub>7</sub> (V <sub>7</sub> ) <sub>Re fl.</sub>			
					Célula c	85	Re flamen.	I			
			<b>1<sup>a</sup> Frase</b>	<b>1<sup>a</sup></b>		c <sup>2</sup>	86-87	Sol menor	II <sub>7</sub>		
		c <sup>2</sup>				88-89	II <sub>7</sub> , I* con 4/6 cad (V <sub>7</sub> ) <sub>Sol m.</sub>				
		<b>1<sup>a</sup></b>			c <sup>2'</sup>	90-91	I-II*, I-I* (I <sub>7</sub> ) <sub>Sol flam.</sub>				
						célula b <sup>1'</sup>	92		IV-III-II		
						<b>Proceso cadencial flamenco</b>			célula a <sup>6</sup>	93	I
						célula b <sup>1'</sup>	94		I-IV-III-II		

# JOAQUÍN RODRIGO Y EL FOLCLORE

Sección	Grupo temático	Periodo / Frase	Semifrase	Motivo / célula	Número de compás	Área Tonal		Grados	
							Área modal		
<b>DESARROLLO</b>		Proceso cadencial flamenco		célula a <sup>6</sup>	95	Sol flamen.	III		
				célula b <sup>1'</sup>	96		III-II		
				célula a <sup>6</sup>			III		
		Ampliación cadencial		célula b <sup>1'</sup> ampliada	98-99		V*		
				célula a <sup>6</sup> ampliada	100-101		Escala de Sol menor melódico		
		<b>C'</b>	<b>Introducción</b>	1 <sup>a</sup>			c	102	Sol Mayor
	103					I-I-V			
	c <sup>1</sup>					104	I-I-V		
						105	I-I-V (V) <sub>Sol flam</sub>		
	2 <sup>a</sup>			c'	106	Sol flamen.	I-I-VII		
					107		I-I-II		
				Célula c	108		I		
	1 <sup>a</sup>			c <sup>2</sup>	109-110	II <sub>7</sub>			
			c <sup>2</sup>	111-112	VI <sub>7</sub> (II <sub>7</sub> ) <sub>re flam.</sub> I				
	Proceso cadencial flamenco		célula b <sup>1'</sup>	113	Re flamen.	IV -III-II			
			célula a <sup>6</sup>	114	I				
			célula b <sup>1'</sup>	115	I-IV-III-II				
			célula a <sup>6</sup>	116	III				
			célula b <sup>1'</sup>	117	III-II				
	Ampliación cadencial		célula a <sup>6</sup>	118	III				
			célula b <sup>1'</sup> ampliada	119-120	V*				
			célula a <sup>6</sup> ampliada	121-124	Escala de Re menor melódico (IV)La flam.				
	<b>CODA</b> DESARROLLO		Ampliación cadencial modulante		Célula a <sup>5</sup>	125	La flamenco	I-VII-I-VII	
					Célula a <sup>5</sup>	126		I-VII-I-VII	
					Célula a <sup>5</sup>	127		I-VII-I-VII (IV) <sub>Re flam.</sub>	



Sección	Grupo temático	Periodo / Frase	Semifrase	Motivo / célula	Número de compás	Área Tonal / Área modal	Grados	
<b>REEXPOSICIÓN</b>	<b>CODA DESARROLLO</b>	Ampliación cadencial modulante		Célula a <sup>5</sup>	128	Re flamen.	I-VII-I-VII	
				Célula a <sup>5'</sup>	129		I-VII-I-VII	
				Célula a <sup>5''</sup>	130		I-VII-I-VII	
	<b>A Tempo primo</b>	<b>4º Periodo</b>	1ª	a <sup>2</sup>	131-132		Mi flamen.	VII, IV
				Ampliación con célula a y a <sup>1</sup>	133			III <sub>7</sub>
				a <sup>2'</sup>	134			II <sub>7</sub> -I
			2ª	a <sup>1</sup> + a <sup>1'</sup>	135-136			VII <sup>elevado</sup> - I, VII <sup>elevado</sup>
				137	138-139			V <sup>Mayor</sup> /5b (IV <sup>Mayor</sup> ) Mi flamenco
								IV-VI-II, I
				Ampliación con célula a <sup>1'</sup>	139			IV
	Ampliación cadencial a <sup>1''</sup>	140-143	IV-VI ... II-I					
	1ª	a <sup>2</sup>	144-145	V, III				
		a <sup>2'</sup>	146-147	VII <sup>elevado</sup> -I (V) La m				
	<b>B (Allegretto)</b>	<b>5º Periodo</b>	1ª	b	148-149	La menor	I <sub>9</sub> , V <sub>7</sub>	
				b	150-151		I <sub>9</sub> , V <sub>7</sub>	
			2ª	b	152-153		IV con 6º añad., V <sub>7</sub>	
				b	154-155		IV con 6º añad. V <sub>7</sub>	
			célula b	156-157	I <sub>9</sub> (IV) Mi flam.			
	<b>CODA REEXPOSICIÓN</b>	Proceso cadencial		a <sup>6</sup>	158 (Fermata)	Mi flamen.	I	
				pedal	159-162		I	
<b>CODA</b>	Síntesis de A y B (Tempo primo)		1ª	z (con célula a)	163	Mi flamen.	II <sup>6º</sup> añ.-VII	
				164	II <sup>6º</sup> añ.-VII			
				Ampliación con célula z	165		II <sup>6º</sup> añ.	
			166	II <sup>6º</sup> añ.				
			pedal	167-168	II			
			2ª	célula b'	169-171		I con 4º añadid.	

# JOAQUÍN RODRIGO Y EL FOLCLORE



Imagen 4

### 3) Los dos primeros compases en 6/8:



Imagen 5



Imagen 6. 3. Por donde quiera que yo voy, Soleá por arriba, Juan y Pepe Habichuela

En nuestro análisis comparativo con el género flamenco, recurrimos al conjunto de parámetros con los que podemos identificar en la obra dedicada al maestro Paco de Lucía, características musicales propias del flamenco tal y como lo conocemos hoy día, esto es desde 1881<sup>8</sup>. Estos elementos los dividimos en cinco apartados:

- Sistema tonal, modal y bimodal.
- Aspectos rítmicos.
- Aspectos armónicos.
- Aspectos melódicos.
- Aspectos formales.

Dichos parámetros los utilizamos en los tres temas principales expuestos anteriormente de la obra de Rodrigo.

## GRUPO TEMÁTICO A

En el análisis flamenco que realizamos de la obra *Un tiempo fue Itálica Famosa* desde el punto de vista flamenco<sup>9</sup>, corroboramos que el modo inicial y predominante de la obra dedicada al maestro Paco de Lucía corresponde al modo de Mi

flamenco<sup>10</sup>, siendo éste muy frecuente en los cantes flamencos. Además observamos una relación bimodal<sup>11</sup> entre el grupo temático A (Mi flamenco) con el grupo temático B (La menor).

Comentamos también que ciertos cantes flamencos utilizan el compás de amalgama, el cual se le denomina comúnmente “compás de doce”. Su acepción academicista es la siguiente: «Es la alternancia de acentuación binaria y acentuación ternaria propia de ciertos cantes... Existen diferentes tipos de alternancia pero siempre dentro de un ciclo que abarca doce pulsos o doce divisiones del pulso...»<sup>12</sup>.

Como vemos en los dos motivos principales del tema A, estos se pueden dividir en doce divisiones del pulso (Imagen 4).

<sup>8</sup> Fecha simbólica que coincide con la publicación en Sevilla de la *Colección de Cantes Flamencos* de Demófilo.

<sup>9</sup> OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel. *Joaquín Rodrigo y el folclore español: El Flamenco*. Granada 2010, p. 66.

<sup>10</sup> El modo frigio armonizado cuyo acorde de tónica eleva su 3ª para convertirlo en mayor, además es frecuente encontrarlo con la 9ª menor añadida.

<sup>11</sup> La fundamental del modo Mayor debe de ser la misma nota que actúa como VI grado del Modo Frigio principal, y la fundamental del modo menor el IV grado del Modo Frigio. Tanto el modo menor, mayor y frigio del sistema bimodal comparten la misma armadura.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Edición, Acordes Concert 2004. Pág 34.

Rodrigo no indica acentos explícitos sin embargo destaca en el primer motivo el reposo en el pulso nº 10 mediante una figuración más larga: la negra con puntillo, y el segundo motivo el reposo en el nº 12 mediante otra figura más larga: la corchea. Con lo cual identificamos estos motivos con el compás de 12 tiempos del tipo acéfalo:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 > > > > >

A este grupo pertenecen los siguientes palos flamencos: soleá, bulerías, caña, polo, bamberas, cantiñas, alegrías, mirabrás, caracoles, romeras, alboreás. De todos ellos sólo se encuentran en Mi flamenco: soleá, bulerías, caña, polo, bamberas y alboreás, pero con el Aire "Lento" que indica Rodrigo para el Grupo temático A sólo se acercan los estilos de: soleá, caña y polo. Además estos tres palos están muy relacionados entre sí, siendo la única característica que los diferencian de la Soleá una especie de estribillo, sobre la interjección -Ay- conocido como *ayeo*. Continuando en esta línea nos adentramos en la Soleá, y encontramos varios ejemplos posibles de acentuación del compás de Soleá<sup>13</sup> en los que los seis primeros pulsos se acentúan en compás de 6/8<sup>14</sup>, como podemos ver también en los dos motivos anteriores de la obra de Rodrigo (Imágenes 5, 6).

Al igual que el ritmo, otro aspecto significativo en el flamenco es el uso de una armonía característica y disonancias asociadas a ciertos acordes. En el caso de la tónica del modo flamenco suele ser de forma frecuente un acorde disonante, esto es: acorde mayor con la novena menor añadida, en la mayoría de los casos. Podemos ver este ejemplo en el tema A, donde el fa es utilizado como floreó en la melodía y funciona como novena menor del acorde de tónica de Mi flamenco, reforzado con el Fa del bajo. Pero es el compás flamenco el aspecto más importante desde el punto de vista armónico, el cual se define como: «secuencia o ciclo que incluye también elementos armónicos y formales propios del palo»<sup>15</sup>. En nuestro caso nos vamos a interesar por el ostinato de la soleá, caña o polo.



Imagen 7. Compás de Soleá tradicional

13 La soleá se suele escribir en compás de 3/4.

14 FERNÁNDEZ MARÍN, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid. Edición, Acordes Concert. 2004. Pág. 42.

15 FERNÁNDEZ MARÍN, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Edición, Acordes Concert. 2004. Pág. 32.

Los posibles grados modales que se asocian al compás de 12 tiempos de la soleá, caña o polo son los siguientes<sup>16</sup>:

II / II / II / I      II / III / II / I      II / III / VII / I  
 VI / III / II / I      I / II / III-II / I      IV / VI / II / I

Si extrapolamos este compás flamenco típico de Soleá al motivo a1, cc. 5-6, de *Un tiempo fue Itálica Famosa* podemos ver ciertas semejanzas:

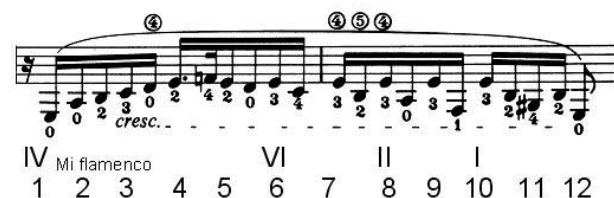


Imagen 8

En el siguiente parámetro: la melodía, pudimos esclarecer si Rodrigo se basa en una soleá, caña o polo flamenco en el tema A de *Un tiempo fue Itálica Famosa*. Ya que la melodía puede ser: «lo único que diferencia entre sí los estilos que componen cada una de las familias de cantes»<sup>17</sup>. En nuestro trabajo de investigación comentamos que la única característica que diferencia la soleá de la caña y el polo es «una especie de estribillo, sobre la interjección -Ay- conocido como *ayeo*...»<sup>18</sup> que poseen estos dos últimos palos. Ninguno de los dos está presente en el Grupo Temático A y B en la obra de Rodrigo con lo cual, creemos que está inspirada en una típica soleá. Respecto a los motivos a y a' del Grupo Temático A, encontramos<sup>19</sup> melodías muy semejantes, respecto a la cabeza de sendos motivos, en el ámbito de la soleá:



Imagen 9. En referencia al motivo a



En referencia al motivo a'

Imagen 10. En referencia al motivo a'

16 FERNÁNDEZ MARÍN, Lola: *Op. cit.* Pág. 85.

17 HURTADO TORRES, Antonio y David: *El Arte de la escritura musical Flamenca (Reflexiones en torno a una estética)*. Sevilla. X Bienal de arte flamenco. 1998. Pág. 22.

18 HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la Música Flamenca*. Sevilla. Signatura Ediciones de Andalucía S.L. 2009. Pág. 180.

19 OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Joaquín Rodrigo y el folclore español: El Flamenco*. Granada 2010. Pág. 106.



Imagen 11. Grupo temático B (Exposición y Reexposición)



Imagen 12

Otros elementos melódicos muy importantes en el flamenco que encontramos en la obra analizada son: gran profusión de melismas y adornos vocales, la mayoría de las frases musicales acaban en una escala descendente, predominio por grado conjunto y escasez de saltos melódicos.<sup>20</sup>

En cuanto a los aspectos formales tenemos que aclarar que un cante por Soleá está constituido por secciones más o menos estructuradas, y subordinadas a dos pilares básicos: el acompañamiento y la voz. Las principales secciones propias del acompañamiento como son: Introducción, compases rasgueados, llamadas y falsetas, fueron halladas y comparadas en el análisis de nuestro trabajo<sup>21</sup>. En cuanto a las secciones propias de la voz, las comentaremos en los aspectos formales del Grupo Temático B.

## GRUPO TEMÁTICO B

En nuestro análisis flamenco afirmamos que

20 OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Op. cit.* Pág. 112.

21 OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Op. cit.* Pág. 116.

se construye sobre la tonalidad de La menor, manteniendo una relación bimodal con el tema A. Encontramos en esta tonalidad los siguientes palos flamencos posibles: tango, fandangos de Huelva, sevillanas, rumba, milonga, vidalita y farruca.

Desde el parámetro rítmico observamos que el motivo **b** consta de un ritmo de amalgama compuesto por un compás de 9/8 + 4/4. Este tipo de amalgama es inusual en el flamenco y por ende en los estilos posibles anteriormente mencionados. En cambio, sí comparte la acentuación de un compás de hemiolía, esto es dos pulsos “largos” (el segundo es más breve) en un compás contra tres breves en el siguiente, reforzados mediante el acorde como podemos observar (Imagen 11).

Siguiendo con la línea de la soleá, caña y polo, investigamos en compositores coetáneos a Rodrigo. Sabedores de la buena amistad que tuvo Rodrigo con Falla, al cual ya había citado en su obra *Invocación y Danza*, nos aventuramos a indagar en la obra de Falla para hallar alguna pista sobre este tema B de Rodrigo. Este ritmo de “hemiolía irregular” en cuanto que la suma de los compases de los acentos a dos y a tres no están



# LA VOZ DE TU ORQUESTA

Especialistas en Cuerdas para  
Orquestas de Pulso y Púa



Guitarra Clásica  
y Flamenca

Bandurria y Laúd

NailKit, etc.

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

# JOAQUÍN RODRIGO Y EL FOLCLORE

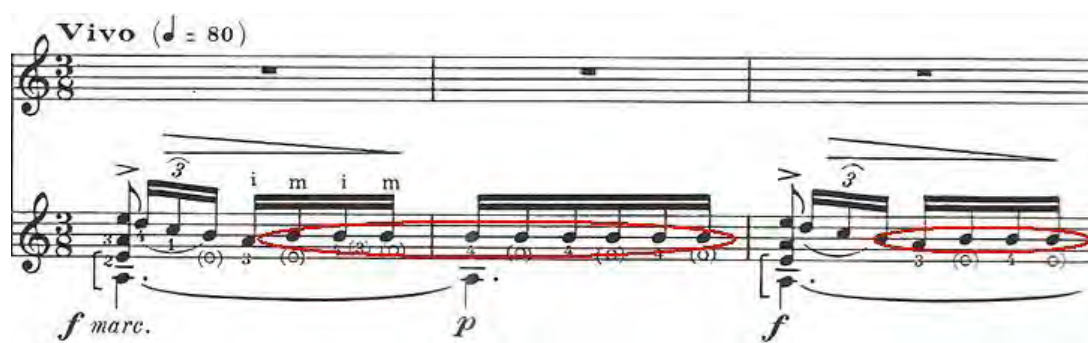


Imagen 13. El "Polo" de Falla, transcripción de Miguel Llobet para guitarra y voz, compases 1-6



Imagen 14. Un tiempo fue Itálica Famosa, cc. 37-38

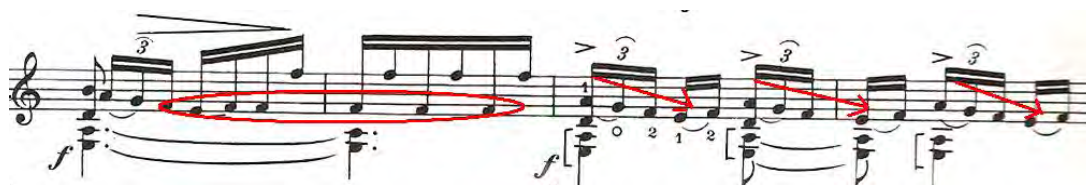


Imagen 15. El "Polo" de Falla, transcripción de Miguel Llobet para guitarra y voz, compases 17-22



Imagen 16. Un tiempo fue Itálica Famosa, cc. 41-42

equilibrados, lo encontramos en "El Polo" de las Siete Canciones Populares Españolas (1914), de Manuel de Falla, cc. 1-6 (Imagen 12).

Ambos temas comparten además tonalidades menores y estamos hablando de uno de los dos estilos flamencos emparentados con la Soleá: el Polo.

A nivel armónico Rodrigo utiliza en el tema B la novena mayor en la tonalidad de La menor como apoyatura: si natural. Al igual que Falla en el Polo utiliza el do sostenido en Si menor, en este caso como nota pedal. Otro elemento armónico que el flamenco emplea en base al modo frigio se fundamenta en la sucesión armónica que se ha dado en llamar *Cadencia frigia o flamenca*, constituida por la progresión descendente de los grados IV, III, II y I. La cadencia flamenca es el

elemento armónico más significativo en la obra de Rodrigo, especialmente en procesos modulantes / cadenciales flamencos.

En el ámbito melódico encontramos cierta similitud en el tema B con la transcripción realizada por Miguel Llobet y revisada por Emilio Pujol (1957) del "Polo" de Falla de sus *Siete Canciones populares*. Rodrigo elige entre las siete canciones la más flamenca, al menos por alusión al título, donde podemos observar ciertas similitudes<sup>22</sup> muy llamativas como: la insistencia melódica en las notas Si y Fa, así como la dirección descendente melódica en los diferentes motivos y la tonalidad de la menor (Imágenes 13, 14, 15 y 16).

<sup>22</sup> OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Joaquín Rodrigo y el folclore español: El Flamenco*. Granada. 2010. Pág. 107.



Imagen 17. Comienzo vocal del “Polo” de Falla, transcrito por Miguel Llobet para guitarra y voz, con un largo Ay! sobre la fundamental de Mi frigio, cc. 5-12



Imagen 18. Comienzo vocal de “La Jitana”, Soleá para canto y piano, arreglo del sevillano Isidoro Hernández (1880), cc. 44-48

Las primeras apariciones de los polos flamencos primitivos de los que tenemos constancia se producen alrededor de 1790, al final de la época de la Tonadilla Escénica, y observamos que no guardan relación con los actuales polos flamencos. Sus características son: ritmo ternario, que puede aparecer subdividido en hemiolias, y tonalidad menor, con frecuentes cadencias frías. Será a mediados del siglo XIX cuando comienza a fijarse una forma más estable, apoyado en el modo de Mi frigio y comienza con un largo ¡Ay! sobre la nota fundamental.

Comienzo vocal de “Polo” de Falla y de “La Jitana”<sup>23</sup>, *Soleá para canto y piano*, arreglo del sevillano Isidoro Hernández (1880), cc. 44-48 (Imágenes 17 y 18)

Hurtado Torres afirma que: «El acompañamiento instrumental del Polo y el de las futuras Soleares (en torno a 1850) se irán asimilando el uno al otro cada vez más hasta llegar a ser el mismo» incluso «algunas melodías aparecen indistintamente como

*soleares* o como *Polo*.»<sup>24</sup> Creemos que Rodrigo continúa en la órbita de la Soleá y el Polo del periodo decimonónico a través de la pista que nos da con esta cita a Falla en el tema B.

En cuanto a las secciones propias de la voz tenemos que aclarar, desde el punto de vista formal, que no constan dichas secciones por ser una obra para guitarra sola, pero sí podemos relacionar el tema B a dicha sección por los siguientes motivos: viene de una llamada, consta de una falseta interna y tiene un carácter cantáble más femenino y sencillo en cuanto a ornamentación melódica respecto al tema A. Además creemos que la reminiscencia evocadora de un Polo decimonónico es el germen de la vinculación con un cante flamenco.

### GRUPO TEMÁTICO C

Nos encontramos con una bimodalidad impropia del flamenco, ya que asigna a la introducción el modo mayor y a la copla el modo flamenco, esto es La mayor / Re frigio (flamenco) y Sol mayor / Sol frigio (flamenco), cuando suele ser al contrario

23 HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la Música Flamenca*. Sevilla. Signatura Ediciones de Andalucía S.L. 2009. Pág. 373.

24 HURTADO TORRES, Antonio y David: *Op. cit.* Pág. 191.



Imagen 19. Introducción tema C' en Sol mayor.



Imagen 20. Copla tema C' en Sol frigio.

como podemos ver en los cantos por fandangos (Imágenes 19 y 20).

Estamos ante dos motivos contrastantes, el primero introductorio por su carácter rítmico y el segundo melódico por su carácter lírico, los cuales podemos asociar a los cantos con acompañamiento<sup>25</sup> en 3/4. El hecho de que las partes de acompañamiento sean tonales y las partes de las coplas modales, es algo totalmente opuesto en el flamenco actual. Con lo cual en este ritmo de 3/4 y tonalidad de La y Sol mayores sólo nos encontramos los siguientes palos: fandangos de Huelva y sevillanas. Si atendemos a estos dos palos desde el punto de vista tonal y modal, en el caso del “fandango” se caracteriza por poseer un bimodalismo asociado a las secciones propias del acompañamiento en modo flamenco y secciones propias de la voz en modo mayor o menor. En el grupo temático C de la obra de Rodrigo sucede lo contrario. En cuanto a las sevillanas, no existe bimodalismo entre las partes de acompañamiento y cantadas, además éstas se caracterizan por la “salida del cante” antes de la copla, cosa que no sucede aquí.

Con lo cual profundizamos en la “etapa” anterior a la consolidación del flamenco como tal en 1881, nos referimos a la etapa “Protoflamenca”<sup>26</sup> (1805 a 1881). Y es en este periodo donde se consolida un “nuevo género de baile” que tendrá mucho que ver con el nacimiento del flamenco: “La Escuela Bolera” (o baile de palillos). Dentro del repertorio de “La Escuela Bolera” nos llama la atención un baile: “Los Panaderos”, por los siguientes motivos:

1º) Se encuentra: «dentro de los bailes de Jaleo..., conocidos también como juguetitos, cantiñas y alegrías... Su origen es gaditano...»<sup>27</sup> los cuales se fueron separando de ella a mediados del S. XIX. Se

25 Estos cantos poseen secciones propias del acompañamiento (introducción, llamadas y falsetas) y secciones propias de la voz (entonación, copla y coletilla).

26 HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la Música Flamenca*. Sevilla. Signatura Ediciones de Andalucía S.L. 2009. Pág. 23.

27 INSTITUTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y LA MÚSICA: *La escuela Bolera*. Madrid. Ministerio de Cultura. 1992. Pág. 81.

acercaban más a lo que hoy conocemos como baile flamenco, «por una mayor flexibilidad rítmica y un más amplio desarrollo en las melodías vocales, un uso más profuso de la ornamentación, así como también un creciente predominio del canto como solista»<sup>28</sup>.

2º) El guitarrista flamenco y compositor sevillano Esteban de Sanlúcar (1910-1989) hizo la primera versión de este tipo de baile para el repertorio de guitarra flamenca sola, bajo el nombre de “Panaderos flamencos”, que Paco de Lucía versionaría en su disco *Fantasia Flamenca* del año 1969 bajo el título de “Panaderos flamencos”.

3º) Tanto la versión de los “Panaderos” de Sanlúcar como la de Paco de Lucía se encuentran en el mismo compás y modo que el tema C de la obra de Rodrigo: La mayor y 3/4. Y aún más importante: entre los compases 37 al 42 Paco de Lucía pasa de un compás de panaderos en La mayor a una “copla” en modo flamenco en Do# flamenco, al igual que Rodrigo en los temas C y C', salvo que Rodrigo no respeta la relación modal - tonal propias del flamenco y que Paco de Lucía utiliza en los Panaderos. En este caso Rodrigo utiliza las relaciones La mayor / Re frigio (flamenco) y Sol mayor / Sol frigio (flamenco).

4º) Joaquín Rodrigo suele “rendir homenaje” a maestros e intérpretes mediante citas de algunas de sus obras.

A nivel rítmico nos encontramos con dos motivos contrastantes en la obra de Rodrigo, pero a ritmo de bolero en compás de 3/4:

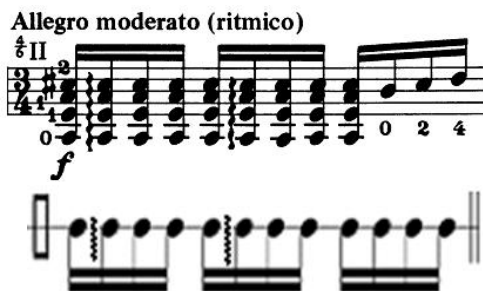


Imagen 21. Introducción c 77

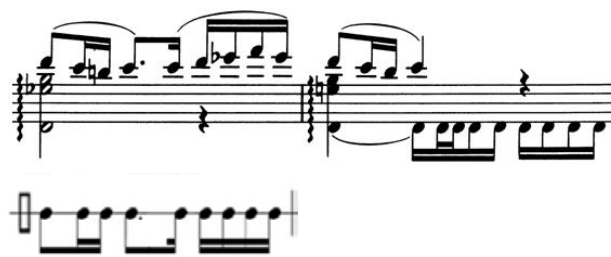


Imagen 22. Copla c 88-89:

28 HURTADO TORRES, Antonio y David: *Op. cit.* Pág. 62.





Imagen 23

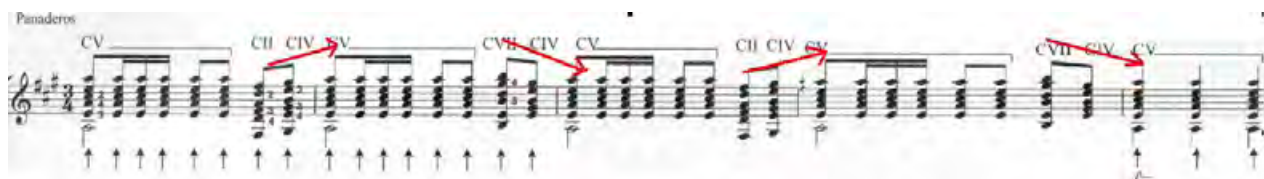
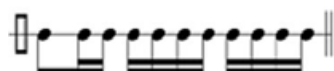


Imagen 24

Los Panaderos: «Suelen comenzar con una introducción de vulgar ritmo ternario y melodía pobre, para dar entrada al baile de –panaderos–»<sup>29</sup> A continuación comparamos el motivo rítmico característico de los Panaderos (baile de la escuela bolera). Usado también por Albéniz en Eritaña, cc. 8-16 y por Falla en Andaluza, cc. 81-88:



Vemos esta similitud en los Panaderos de Paco de Lucía, c10 y c7:



La coincidencia es notoria, así como su acompañamiento en forma de rasgueos en tiempo alegre, con lo cual, tenemos un acercamiento a un estilo dentro del propio repertorio de la escuela bolera.

En el flamenco las funciones tonales se limitan a las tres funciones básicas de Tónica, Dominante y Subdominante, y en muy contadas ocasiones, la Dominante de la dominante. Vemos claramente estas funciones tonales en el Grupo temático C. En la Introducción de *Panaderos flamencos* de Paco de Lucía, nos encontramos además la subdominante cc. 10-14:



La dominante por excelencia en el modo Flamenco es el II grado, el cual presenta una gran atracción hacia el I grado. Es por esto por lo que la sucesión de los grados II – I nos la vamos a encontrar en numerosas ocasiones, por ser la denominada “cadencia perfecta del modo Flamenco”. Tenemos abundantes ejemplos en la obra de Rodrigo, como

29 ESPADA, Rocío: *La Danza española, su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz S.L. 1997. Pág. 126.

podemos ver en el esquema general, así como en *Panaderos flamencos* de Paco de Lucía, cc. 37-39:



A nivel melódico nos llama la atención la dirección de la línea melódica ascendente y descendente que Rodrigo emplea en el tercer pulso de cada compás en la Introducción (Imagen 23).

Vemos la tremenda coincidencia en la Introducción de la obra de Paco (Imagen 24).

Es evidente la similitud direccional de los motivos melódicos, así como su acompañamiento en forma de rasgueos en tiempo alegre.

En el ámbito formal el baile de los Panaderos, según Rocío Espada:

Suelen comenzar con una introducción de vulgar ritmo ternario y melodía pobre, para dar entrada al baile de –panaderos–, que a su vez tiene un introito de siete compases de marcado sabor andaluz en el cual enlaza con cuatro compases a ritmo de panaderos, que a su vez enlaza con la copla a ritmo de bolero; alternándose varias veces esta combinación, hasta el final<sup>30</sup>.

Tras esta definición, podemos comprobar cómo Rodrigo omite el introito de siete compases y comienza con un ritmo de panaderos de cuatro más cuatro compases, respetando así los cánones del compás de Panaderos.

En el ámbito de la Copla, tanto en la definición de Rocío Espada como en la estructura del ejemplo de *Los Panaderos de la Flamenca*<sup>31</sup>, no hallamos una estructura fija tanto en número de coplas como de compases. En cambio sí observamos en los temas C y C' que Rodrigo utiliza una copla de siete y otra de cinco respectivamente, justamente el mismo

30 ESPADA, Rocío: *La Danza española, su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz S.L. 1997. Pág. 126.

31 *La Escuela Bolera*, Vol.3, *Música en la Villa y Corte de Madrid*, s. XVIII-XIX, pista número 5.



*Itálica* del poeta de Utrera Rodrigo Caro (1573-1647).

Rinde homenaje a grandes maestros e intérpretes. Creemos que en esta obra realiza un triple homenaje: al destinatario de la obra, Paco de Lucía, por alusión a sus Panaderos flamencos; a Manuel de Falla, por su cita al Polo; y al flamenco, a través del cante básico por excelencia: la Soleá.

Lo que demuestra su enorme interés por nuestro patrimonio cultural, responsable de su enorme éxito, presente en su obra *Concierto de Aranjuez* pero también presente en tantas otras como *Un tiempo fue Itálica Famosa*, la cual me atrevería a bautizar como *Un tiempo fue Itálica flamenca*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA .VV: *Catálogo*. Madrid. Ediciones Joaquín Rodrigo. 2002.

AA .VV: *Historia del flamenco*. Sevilla. Ediciones Tartessos, S.L. 1995; Vol. II.

ESPADA, Rocío: *La Danza española, su aprendizaje y conservación*. Madrid. Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L. 1997.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid. Edición Acordes Concert. 2004.

GALLEGO, Antonio: *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid. Iberautor Promociones Culturales. 2003.

HURTADO TORRES, Antonio y David: *El Arte de la escritura musical Flamenca (Reflexiones en torno a una estética)*. Sevilla. X Bienal de arte flamenco. 1998.

HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la Música Flamenca*. Sevilla. Signatura Ediciones de Andalucía S.L. 2009.

IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A. 1999.

INSTITUTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y LA MÚSICA: *La escuela Bolera*. Madrid. Ministerio de Cultura. 1992.

OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Joaquín Rodrigo y el folclore español: El Flamenco*. Granada. 2010.

POHREN, Donn E.: *Paco de Lucía y Familia: El plan maestro*. Madrid: Sociedad de Estudios Españoles. 1992.

VALDERRAMA ZAPATA, Gregorio: *De la música tradicional al Flamenco*. Málaga. Editorial Arguval. 2008.

orden que emplea Paco de Lucía en las coplas de los compases 37 y 62<sup>32</sup>.

## CONCLUSIONES

Tras el análisis comparativo de la obra *Un tiempo fue Itálica Famosa* con el género flamenco, observamos que Rodrigo no acude al flamenco como cita puntual, sino que tiene en cuenta todos los parámetros necesarios a la hora de establecer un cante flamenco, pero de forma estilizada. Aspectos que el propio autor ha encriptado de forma sutil en su obra, y tras el análisis identificamos los tres temas principales con tres géneros flamencos: Soleá, Polo y Panaderos flamencos. Pero también ha quedado reflejada en esta obra una síntesis de su actitud estética:

Su fragancia tradicionalista, con un lenguaje personal neoclásico.

La presencia de nuestros clásicos literatos en su música. El título *Un tiempo fue Itálica Famosa* alude al tercer verso del poema *Canción a las ruinas de*

32 OLIVARES RUZAFÁ, José Miguel: *Joaquín Rodrigo y el folclore español: El Flamenco*. Granada 2010. Pág. 130.



## UNA REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL PAPEL DE LA GUITARRA FLAMENCA EN EL CONSERVATORIO

El flamenco es sin lugar a dudas uno de los rasgos identitarios más importantes de nuestra cultura, es rúbrica de España en el libro de visitas de la música universal y afortunadamente también ha sido capaz de hacerse un hueco dentro de los planes de estudio de algunos conservatorios. Sin embargo, es incomprensible que este patrimonio inmaterial de la humanidad, que es el nuestro, no se fomente a nivel estatal y solo esté reservado a ciertas comunidades autónomas.

De cualquier forma, la inclusión del flamenco en el conservatorio ha supuesto que cualquier persona, sin la oportunidad que supone criarse en el seno de una familia flamenca, pueda iniciarse en el aprendizaje de este arte. No debemos olvidar que la formación privada de esta o de cualquier otra música es tan costosa como difícil de mantener con regularidad durante un periodo prolongado de tiempo. Además, la libertad y relajación de estos sistemas a menudo inclina la balanza a favor del aprendizaje de aquello que gusta y divierte más que de lo que realmente conviene.

Hablando en términos más generales, una enseñanza especializada y con garantías de calidad reduce considerablemente la oferta, de la misma forma que la tutela personalizada de alguna primera figura del panorama artístico se convierte en algo de difícil acceso para la mayoría de los estudiantes, a pesar de ser para muchos el paradigma de aprendizaje flamenco. Es por ello que se programan clases magistrales en festivales o cursos extraordinarios en conservatorios, como una forma de dar voz a ciertos referentes de la comunidad artística, y de paso, elevar la categoría del propio centro u organismo al contar con tales referentes en su programación.

Es cierto que la visión de un artista siempre es interesante, inspiradora y estimulante para el estudiante, puesto que la admiración es un fuerte incentivo para el trabajo y la superación. Pero no debemos olvidar que el universo creativo que construye un artista a través de su obra implica una forma de concebir el arte y el mundo que le rodea; crea odios y pasiones a partes iguales

o creencias sobre lo que debe ser y lo que no, lo que está bien y lo que está mal. Además estos fundamentos en la concepción artística nunca son estáticos; evolucionan y cambian en tanto en cuanto lo hace la propia carrera profesional, derribando ciertas creencias y adoptando otras. Es tan natural como el propio devenir de la vida.

Sin embargo, el papel de un conservatorio podríamos situarlo en el extremo opuesto; una institución encargada de garantizar la permanencia e incorruptibilidad de los principios y valores musicales para que sean preservados y transmitidos independientemente de las tendencias, del lugar o la época. Conservar la música implica desarrollar un conocimiento amplio de la cultura, un entendimiento objetivo de la estética y de su papel en la sociedad a lo largo de las diferentes etapas de la historia. Asimilar los conceptos fundamentales sobre los que se sostiene nuestro sistema musical no es solo el mero dominio de nuestro instrumento sino un entendimiento global de todos los factores externos que acompañan y han acompañado la práctica del mismo.

A diferencia de la tan extendida creencia de que el flamenco es libertad e improvisación, lo cierto es que las normas, códigos y estilos están fuertemente delineados y delimitados. No debemos olvidar que el flamenco nace como un binomio indisoluble de voz y guitarra y cada palo posee una serie de cánones que se extrapolan a la guitarra en forma de códigos melódicos, rítmicos y técnicos que configuran y dan carácter de identidad al acompañamiento. A pesar de ser una música joven, el flamenco ha atravesado distintas etapas y distintos registros, albergando infinidad de formas. No obstante, quizás permanezcamos ajenos a la vital importancia que tiene entender y asimilar toda esa información contextual, como el mejor protocolo a seguir para la adecuada preservación de esta música.

Al igual que un intérprete clásico es consciente del periodo compositivo en que se enclavan las obras y adapta su forma de tocar al estilo correspondiente, el guitarrista flamenco debería ser consciente también de la época y estilo de aquello que está tocando. Y quizás se debiera hacer respetando el carácter genuino, evitando introducir elementos ajenos fruto de la creatividad personal o simplemente propios del momento actual. La transmisión oral del flamenco no ha dejado música escrita, salvo contadas excepciones, por lo que las referencias que tenemos son las que conservamos en grabaciones sonoras. La enseñanza del acompañamiento al cante en los conservatorios debería inculcar también en el alumno un ejercicio de fiel interpretación de ese patrimonio. No solo de las falsetas de aquellos maestros que inmortalizaron e hicieron grande el acompañamiento de la voz, sino también de

una determinada forma de tocar toda esa música, registrada en la extensa discografía flamenca que ha llegado hasta nuestros días, de la misma forma que la interpretación de un toque de concierto debería hacerse respetando las formas, el estilo del autor y la estética de la propia época.

Sin embargo, el guitarrista flamenco tiende a evitar, en la manera de lo posible, tocar música compuesta por otros. Mientras que los cantaores llevan décadas interpretando los cantes, respetando las melodías originales, por alguna extraña razón el guitarrista ha asumido el papel de tener que estar en permanente innovación y búsqueda de nuevos discursos musicales. A menudo la docencia de la guitarra flamenca busca fomentar en el alumno la creatividad y desarrollar aspectos propios de las múltiples hibridaciones transculturales que ha sufrido el flamenco, tales como la improvisación o las nuevas formas de armonizar y componer, que beben de otros estilos musicales y amplían los horizontes artísticos de este instrumento. No obstante, sin haber antes interiorizado ciertas bases o simplemente sin definir qué forma parte genuina del flamenco y qué no, corremos el riesgo de dirigir los pasos en una dirección equivocada e incluso opuesta a la adecuada conservación de este arte.

La guitarra flamenca se ha ganado un merecido lugar en el panorama académico y es todavía el principio de lo que esperamos sea una larga andadura, exitosa y enriquecedora para nuestra cultura musical. Sin embargo, considero que no tenemos todavía claro nuestro papel ni el gran potencial que esconde esta nueva forma de enseñar el flamenco, puesto que quizás seguimos empeñados en no divorciar el ámbito artístico de la labor docente. Mientras no aceptemos los principios de música clásica que tiene el flamenco y no entendamos que una interpretación analítica y consciente puede ser el mejor punto de partida para la enseñanza, nunca encontraremos nuestro sitio dentro de un conservatorio. Está por tanto en nuestra mano procurar una educación más reflexiva y atenta a nuestro pasado musical. Cuidar de un legado y no desvirtuarlo, para poder transmitirlo de forma íntegra a las nuevas generaciones de guitarristas.



# LA GUITARRA NOTA A NOTA Y CUERDA A CUERDA

EDITORIAL PILES

## RECENSIÓN

*En un salón lleno de historia y encanto; en el que la burguesía de finales del siglo XIX se reunía, donde el mismísimo Francisco Tárrega dio un recital y donde se compusieron los pasodobles Suspiros de España y El abanico de los maestros Álvarez y Javaloyes respectivamente, se reunieron casi un centenar de personas para la presentación de un método de guitarra titulado “La guitarra nota a nota y cuerda a cuerda” escrito por el cartagenero Miguel A. Solano Buendía. Allí se reunieron tanto aficionados como profesionales del instrumento.*

Este método que se ha presentado, está enfocado no solo a alumnos que cursen 1º y 2º de Enseñanzas Elementales, sino también para los que no cursen oficialmente enseñanzas regladas y quieran acercarse a la guitarra y su lenguaje. Pretende ser una guía, tanto para el docente como para el alumno, en el que la metodología del instrumento y la del Lenguaje Musical van de la mano y en progresiva complejidad.

Nos encontramos con un libro con melodías y ejercicios originales en su mayoría, que

comienzan con las notas de la primera cuerda. A medida que el alumno va identificándolas e interiorizándolas, van apareciendo nuevas notas, tanto en el pentagrama como en el diapasón del instrumento. Una vez que el alumno tiene asimiladas las primeras cuerdas y sus notas, comprende y se maneja con fluidez con los valores rítmicos de las notas, aparece una lectura polifónica, con ejercicios que contienen elementos como arpeggios de una manera escalonada, primero de tres dedos,



*El autor y el ilustrador en la presentación*



*Público asistente a la presentación*

posteriormente de cuatro, polifonía en acordes, canciones con voces simultáneas y trabajo de la segunda posición.

En la parte final del libro aparece lo que pretende ser un “híbrido” entre la guitarra clásica y la guitarra flamenca. Al alumno y al docente, según los casos, se le presentan los principales palos y compases del flamenco como pueden ser alegrías, bulerías, tangos, guajiras, lo cual puede ser una manera interesante para acercarse un poco a la sonoridad y entresijos del flamenco.

El método está ilustrado por el artista cartagenero Arturo Mateo (@artmateo) quien con gran acierto ha plasmado dibujos frescos para que sea más ameno el estudio.

El autor ha titulado muchas de sus canciones con nombres de rincones emblemáticos de Cartagena, a los que Arturo Mateo ha sabido impregnar con ilustraciones de un gran realismo, con colores y tonos alegres que, además de adornar las páginas, las dota de alegría –como puede ser el faro de la Curra, o la batería de Castillitos–.

Ya en la portada del método nos encontramos a un niño que está practicando guitarra sentado con las piernas cruzadas en el suelo de su habitación. Por todos es sabido que no es la mejor posición para estudiar, pero tanto el autor como el ilustrador quisieron impregnar la portada de naturalidad, omitiendo la seriedad del estudio y alejándose de las típicas posiciones de guitarrista clásico.

Hoy día, hay una gran parte de jóvenes que inician sus estudios musicales en conservatorios o centros privados con mucha ilusión, pero a medida que avanza el tiempo, esa ilusión va desapareciendo paulatinamente, va apareciendo la desgana, la apatía, la falta de sacrificio, etc. y es donde sale la célebre frase de: “Papá, mamá, no me gusta la guitarra, me quiero *“desapuntar”*”.

La pretensión de este método no es otra que evitar la maldita frase y acercar a más gente

a este maravilloso mundo de la música y más concretamente al mundo de la guitarra.

El alumno va a adquirir los conocimientos y mecanismos necesarios para una buena interpretación casi sin darse cuenta y, además, va a conocer el mástil de la guitarra como el título del propio método indica: “Nota a nota y cuerda a cuerda”

El libro, que está disponible desde el pasado mes de junio, se puede adquirir en la página web de editorial Piles y en cualquier tienda de música.



Portada del Cd PlectroFlamenco



## PLECTROFLAMENCO ORQUESTA DE PLECTRO DE CÓRDOBA / PACO SERRANO

Las palabras *plectro* y *flamenco* se funden en el título del proyecto, así como en la música que completa este documento sonoro. Cada una conserva su idiosincrasia, su carácter, y toda su historia, hasta llegar a la confluencia de ambas en las sesiones de ensayo y arreglos entre los maestros Paco Serrano y Juan Luis González (solista de guitarra flamenca y director de la orquesta respectivamente).

La idea se fue gestando poco a poco. Primero fue una colaboración con un par de piezas, que se fue presentando en conciertos, en los que fueron numerosos los elogios por el trabajo realizado. Esto nos dio alas para seguir con el proyecto hasta que se convirtió en una realidad y se pudo realizar un concierto completo.

No se trataba de hacer flamenco donde la orquesta acompañara al guitarrista, sino de buscar algo

más profundo, donde guitarra solista y orquesta, orquesta y guitarra solista, fueran cogidas de la mano, dándose una simbiosis perfecta entre ambas partes.

Se ha podido escuchar en el Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba, Festival Internacional de Mandolinas y Guitarras de Remiremont (Francia), Muestra de Música de Plectro “Ciudad de Valladolid” y Encuentro de Orquestas de Plectro de Espiel (Córdoba).

El resultado ha sido el poder plasmarlo en un trabajo discográfico, que fue presentado oficialmente en el Salón Mudéjar del Rectorado de la Universidad de Córdoba (octubre 2019), y que recientemente ha pasado a las plataformas digitales de música. Las sesiones de grabación se desarrollaron en la sala de música de la Fundación Antonio Gala, en Córdoba, con el equipo de



*Orquesta de Plectro de Córdoba / Paco Serrano*

Antonio Moreno y Eduardo Alost.

El director Juan Luis González explica en el libro adjunto al disco:

*Creí que lo mejor era partir de música con raíces flamencas. Partiendo de ahí, me costó poco convencer al maestro Serrano, que vio, al igual que yo, un proyecto tan atractivo como interesante. Todos y cada uno de los miembros de la OPC acogieron y apoyaron la idea desde el primer momento, y comenzamos a realizarlo juntos. Con este trabajo hemos querido devolver obras maestras de nuestra música al mundo que hizo posible su gestación, al estilo en el que se basaron nuestros grandes compositores. En otros casos la inspiración procede de la música popular, canción y danza. Ritmos y melodías de malagueñas, sevillanas, zorongo, granaínas, guajiras, peteneras, panaderos... aparecen en esta grabación.*

Se suceden obras de Isaac Albéniz, Ernesto Lecuona, Eduardo Lucena, así como melodías populares, con momentos para el flamenco más puro de la guitarra, para la orquesta de plectro en todo su esplendor, para el virtuosismo del solista, y para la fusión de todo creando pasajes mágicos e inesperados. Vuelven así estas obras de grandes compositores clásicos a participar de los estilos que sirvieron de inspiración a sus creadores.

Se funden en amalgama musical el alzapúa de la guitarra flamenca con los diferentes ataques del plectro, los rasgueos con los trémolos, los acentos que se complementan entre instrumentos, las frases musicales añadidas que se entrelazan con las originales.

Esperamos que este trabajo se pueda mostrar en numerosos escenarios de los distintos Festivales de Plectro.





## JUST JAZZ

### EDICIONES MUNDOPLECTRO

La idea de escribir *Just Jazz* surgió tras una conversación, precisamente en una Asamblea de la FEGIP, con Justo Guijarro Carrillo, amigo y colega del mundo del plectro. Justo me había manifestado en varias ocasiones su descontento por el poco protagonismo que tenía su instrumento, el bajo, en la mayoría de las obras para orquesta de plectro. Por ello decidí componer y dedicarle una obra en la que el bajo tuviera un papel destacado. Al decantarme por el estilo jazzístico incluí también una batería.

La obra está claramente dividida en tres partes. Una primera, con carácter de blues lento en la que, tras una breve introducción del bajo y la percusión, las guitarras exponen el primer tema que luego será desarrollado por toda la orquesta. Un breve y más rápido pasaje modulante de las guitarras y el bajo da paso a la segunda parte, más movida, en la que los instrumentos de plectro dialogan con un nuevo tema. Tras una serie de progresiones la música desemboca en un solo de batería que da paso a la tercera y última parte, donde nuevamente las guitarras, bajo y batería presentan la estructura armónica de lo que será el desarrollo posterior.

Tras una serie de diálogos e intercambios temáticos entre las distintas voces, al estilo de la música para Big Band, la obra termina, como era de esperar, con un walking a cargo del bajo acompañado por la percusión.

Mi intención, como en el resto de mis obras para plectro, ha sido ampliar el repertorio aportando siempre algo nuevo, y creando una obra que resulte amena y divertida, tanto para el intérprete como para el público y, sobre todo, ofreciendo protagonismo a cada uno de los instrumentos que forman la orquesta, en este caso a uno de los más olvidados, el bajo.

Como he mencionado anteriormente la obra está dedicada a Justo Guijarro pero como curiosidad me gustaría aclarar que, aunque pueda parecer lo contrario, el título no surgió asociando la palabra inglesa "Just" con el nombre de Justo. Simplemente buscaba un efecto sonoro asociado a la palabra "Jazz" y tras varios intentos se me ocurrió Just (sólo, simplemente). Fue al colocar la dedicatoria debajo del título cuando caí en la cuenta de la curiosa coincidencia.

**Just Jazz**  
Para Justo Gujarro Carrillo  
(2012)

José M Expósito

Moderato  $\text{♩} = 105$

Bandurrias 1  
Bandurrias 2  
Bandurrias tenores  
Guitarras A  
Guitarras B  
Contrabajo  
Percusión

5 chasquidos con los dedos (m.l.)  
chasquidos con los dedos (m.l.)

© 2019 by MundoPlectro.com MPO20047 ISMN 979-0-9018872-6-8

MPO20047 - Just Jazz - José M Expósito

**Just Jazz**  
Para Justo Gujarro Carrillo  
(2012)

José M Expósito

Moderato  $\text{♩} = 105$

Guitarras A

6

10

14

18

22

28

*Just Jazz*, tras permanecer “dormida” durante varios años, fue estrenada el 18 de febrero de 2017 en Nájera (La Rioja) por Carlos Blanco Ruiz y La Orden de la Terraza, a quienes, una vez más, agradezco el interés que siempre han manifestado por mi música. Un vídeo de la interpretación de la obra a cargo de esta orquesta puede verse en <https://youtu.be/1g8STBVJrLA>

Es un honor para mí tener ya dos obras editadas (y una más a la venta) en MundoPlectro, una entidad de referencia en este mundo del plectro y la guitarra y un gran ejemplo a seguir, a cuyos responsables agradezco que hayan apostado por mi música y también un agradecimiento especial a Carlos Blanco Ruiz por la excelente edición y maquetación de la partitura, que puede adquirirse en el siguiente enlace:

<https://www.mundoplectro.com/JUST-JAZZ>



## ¿LENGUAJE MUSICAL O TABLATURA MUSICAL?

### RESUMEN

*La primera aproximación a un instrumento musical no es tarea fácil, ya que implica superar tanto dificultades técnicas propias del instrumento, como otras relacionadas con el conocimiento de la grafía musical. Para un instrumentista de cuerda pulsada, el empezar a tocar con tablaturas como primera toma de contacto le puede resultar fácil y rápido, pero va a ser imprescindible el conocimiento del lenguaje musical y la notación occidental moderna para poder profundizar y avanzar en su formación musical.*

### LA NOTACIÓN MUSICAL

La notación musical ha desempeñado un papel fundamental en la evolución del lenguaje de la música, ya que sirve para representar de forma gráfica una obra musical, permitiendo que el instrumentista interprete esa obra de una forma bastante aproximada a los deseos del compositor. Antes de la invención de un sistema de grafía musical, la música se transmitía de forma oral, por lo que el intérprete estaba obligado a conocer muchas melodías de memoria, poco a poco las melodías originales se iban desvirtuando y además era muy difícil que en una región se conociera la música de otros lugares. La notación musical ha permitido que los estilos musicales evolucionen y se enriquezcan y además ha facilitado la transmisión y difusión de la música de los diferentes compositores a lo largo del tiempo.

Desde los primeros indicios de la existencia de una grafía musical (aprox. 2600 a. C) hasta llegar a nuestro moderno sistema de notación occidental, la notación ha sufrido numerosos cambios (sistema alfabético de los griegos, notación neumática del canto gregoriano, tetragramas, etc.), y es en el siglo XVII cuando adquiere su forma definitiva, habiendo pocos cambios desde ese momento hasta la actualidad.

Podemos considerar este sistema de notación como el más completo, ya que permite reflejar en la partitura los diferentes parámetros de una obra musical: altura de los sonidos, compases y ritmos, duraciones de las figuras, tonalidad, tempo, articulaciones, expresión y matices relacionados con la intensidad del sonido.

### LAS TABLATURAS

Las primeras tablaturas las encontramos en el s. XIV. Al principio fueron utilizadas para escribir partituras a una voz, pero poco después surgieron tablaturas para instrumentos polifónicos como el laúd, arpa, vihuela, guitarra, clavecín, órgano, etc. y se utilizaban principalmente para escribir música popular.

Durante el Renacimiento estuvieron en auge, pero más tarde el uso de las tablaturas decayó, y se optó

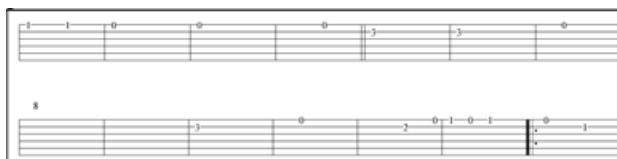


Imagen 1. Notación neumática

# L. MUSICAL vs TABLATURA

por el sistema tradicional de partituras, que ofrecía al instrumentista mayor seguridad y exactitud con respecto a la lectura y a la interpretación. En el s. XX se recuperó el sistema de tablaturas, y en la actualidad es un sistema bastante utilizado por principiantes y personas con pocos conocimientos musicales. Su manejo es bastante fácil y permite interpretar melodías de una forma intuitiva y rápida, pero tiene una serie de inconvenientes y limitaciones.

En la tablatura para instrumentos de cuerda pulsada, cada línea representa una cuerda y los números representan el traste. De este modo se reflejan de forma gráfica las posiciones y la colocación de los dedos en el instrumento y no es necesario conocer dónde están colocadas las notas musicales. Permite conocer la mecánica y la posición en el instrumento, pero en ellas no se reflejan las alturas de los sonidos, ni los ritmos, y tampoco la conducción de las voces en las obras polifónicas. Para superar parte de esta limitación, en algunas tablaturas aparecen los ritmos añadidos con plicas y en otras se añade la notación habitual en la parte superior o inferior. En la actualidad también es muy habitual que vayan acompañadas del cifrado americano.



*Imagem 2. Tablatura para bandurria tenor con cifrado*



*Imagem 3. Tablatura para bandurria tenor con cifrado y plicas*



*Imagem 4. Tablatura para bandurria tenor con partitura convencional en la parte superior*

Es cierto que en un principio, el uso de tablaturas puede resultar bastante ventajoso, ya que ofrece una facilidad y rapidez que, a priori, no ofrecen

las partituras. Posiblemente para muchos sea una primera forma de aproximarse a la música y a la interpretación del instrumento, pero de esta forma se pierde la riqueza del lenguaje musical y la esencia de la música.

Bajo mi punto de vista, uno de los principales inconvenientes de las tablaturas es que con ellas un músico no puede tocar una obra o canción a no ser que la conozca previamente, ya que en este sistema de notación no están reflejados los elementos fundamentales de la música como ritmo, alturas, armadura, tempo, matices, etc. Es decir, la tablatura no ofrece la información necesaria para que un intérprete al verla sepa cómo suena esa música, por lo que de esta manera siempre tendrá que tocar por imitación y su evolución a nivel musical se va a ver bastante limitada.

Por otro lado, las tablaturas son específicas para cada instrumento. Una misma tablatura no sirve para otros instrumentos de cuerda, ya que existen diferencias en el número de cuerdas y en su afinación. Por ejemplo, una tablatura para guitarra no sirve para tocar con la bandurria, ya que aunque tiene también 6 cuerdas, la afinación es diferente. La notación musical sin embargo, es un lenguaje universal y nos va a permitir tocar la misma partitura con diferentes instrumentos.



*Imagem 5. Tablatura para bajo*

## LA NOTACIÓN MUSICAL OCCIDENTAL MODERNA

Como ya comentaba anteriormente, la notación musical occidental moderna alcanza su forma definitiva en el s. XVII y a día de hoy es el sistema más completo para representar la música, ya que contiene todos los elementos necesarios para una correcta interpretación musical: altura, ritmo, articulación, dinámica, tempo, términos de carácter y expresión. Las partituras principalmente nos dan información musical, aunque en ellas también se pueden añadir otros elementos como detalles de digitación o posición de la mano en los trastes cuando se trata de instrumentos de cuerda pulsada. Es un lenguaje universal común a todos los instrumentos y también se puede aplicar a las voces.

Al principio la notación servía de apoyo para el intérprete que ya conocía el repertorio, pero poco a poco evolucionó de tal forma que servía como recurso para interpretar una obra musical sin necesidad de que el instrumentista o cantante conociera dicha obra. Gracias a la partitura, la

música podía ser tocada por diferentes músicos y con diferentes instrumentos en distintos lugares, aunque sí que era y es importante que el intérprete conozca el estilo musical al que pertenece esa partitura. Evidentemente, las alturas y los ritmos se representan en la partitura de una forma precisa, pero el resto de los elementos son más subjetivos, y lo que está “entre las notas” no es posible interpretarlo de forma fiel a las intenciones del compositor si el intérprete no está familiarizado con el género y estilo de la obra musical.

A diferencia de la tablatura, en la que solamente conocemos la posición en la que colocar los dedos en el instrumento para que suene lo representado, la partitura es una representación visual de los sonidos y su duración, y a través de ella podemos saber cómo suena la obra musical. Para ello es necesario conocer la colocación de las notas en el instrumento y los diferentes elementos del lenguaje musical.

A corto plazo parece que lleva más tiempo empezar a tocar un instrumento teniendo que aprender un lenguaje desconocido, y puede que el proceso sea más lento. Pero a largo plazo, el conocimiento de este lenguaje universal va a abrir al músico la oportunidad de ser un músico completo, autónomo y con una formación integral que le va a permitir evolucionar como músico a todos los niveles.



*Imagen 6. Partitura convencional para voz y piano*

## EL LENGUAJE MUSICAL

La música es un lenguaje y como medio de expresión que exige ser “hablada” y escuchada, entendida, escrita y leída para ser interpretada. Cuando hablamos de Lenguaje Musical como asignatura en una Escuela de Música o en un Conservatorio, no hablamos solo y exclusivamente de aprender la lecto-escritura musical. El concepto es mucho más amplio.

En los inicios de mis estudios musicales, la asignatura que llamábamos “solfeo” se basaba principalmente en la lectura musical y en el conocimiento de los aspectos teóricos, desde un punto de vista bastante alejado de la práctica. En

la actualidad, la asignatura de Lenguaje Musical es (o debería ser) el eje vertebral en el inicio de las enseñanzas musicales (Enseñanzas Elementales) y el pilar sobre el que se fundamentan aprendizajes posteriores en las Enseñanzas Profesionales de Música; es el medio que nos iguala a todos como músicos, pues constituye la forma de comunicarnos y expresarnos conjuntamente, independientemente del instrumento musical que toquemos.

Todos hemos escuchado tanto a jóvenes estudiantes de música como a sus padres y madres, frases del tipo: “el solfeo es muy difícil”, “con el instrumento va bien, pero es que el Lenguaje Musical le supone mucho esfuerzo”, “me gusta mucho la música, pero no tanto el Lenguaje Musical”, “los dictados son muy complicados”, etc.

Si bien es cierto que en Lenguaje Musical se dan procesos cognitivos exigentes y que la abstracción es mayor que en el resto de asignaturas, por la ausencia del medio material, esto es, el instrumento musical<sup>1</sup>, no es menos cierto que las competencias propias de un músico tienen toda su base y su fundamento en esta materia: la capacidad de leer internamente un texto musical y saber cómo suena sin necesidad de que exista sonido físico, la posibilidad de analizar una partitura como paso previo a su ejecución con el instrumento, el reconocimiento auditivo de una melodía y su interpretación instrumental posterior sin necesidad de apoyo escrito, la improvisación y la creatividad en el hecho sonoro... todas ellas son capacidades que sólo están al alcance del músico si existe una buena base formativa en el Lenguaje Musical.

Si hacemos una pequeña revisión de la fundamentación legal al respecto, en el artículo 2 del *REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación* se establecen los objetivos específicos de las Enseñanzas Profesionales de Música; en todos ellos se percibe la necesidad de una base solfística para su adquisición, pero se manifiesta de manera especial en los objetivos b) “conocer los elementos básicos de los lenguajes musicales, sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos” y c) “utilizar el «oído interno» como base de la afinación, de la audición armónica y de la interpretación musical”. Estos dos objetivos no pueden alcanzarse fuera del Lenguaje Musical.

Es tal la importancia del Lenguaje en la práctica instrumental que en el Anexo I del citado Real Decreto, en el apartado correspondiente a las

<sup>1</sup> No siempre; cada vez son más los/as profesores/as de Lenguaje Musical que apuestan por introducir los instrumentos musicales del propio alumnado en el aula, para el desarrollo y adquisición de los contenidos propios de esta asignatura.



Imagen 7. Material rítmico

Enseñanzas Mínimas correspondientes a las Enseñanzas Profesionales de Música, dentro del desarrollo curricular de los instrumentos, se dice en su introducción que “la tarea del futuro intérprete consiste, por lo tanto, en: aprender a leer correctamente la partitura; penetrar después, a través de la lectura, en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, y desarrollar al propio tiempo la destreza necesaria en el manejo de un instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresivamente significativo para poder transmitir de manera persuasiva, convincente, la emoción de orden estético que en el espíritu del intérprete despierta la obra musical cifrada en la partitura”.

Como profesora de Lenguaje Musical considero que recae sobre mí una gran responsabilidad cada vez que llega por primera vez un alumno a mi aula, ya que de la base que yo le voy a ofrecer en mi clase, va a depender en cierta medida su futura formación musical. Mi principal objetivo desde el comienzo de las enseñanzas es conseguir que el alumno sea autónomo con el lenguaje musical a todos los niveles y que además sea capaz de utilizarlo y relacionarlo con su práctica instrumental. En algunas ocasiones es difícil para el alumno establecer la conexión entre el Lenguaje Musical y el instrumento, y considero que nuestra labor como profesionales debe ir encaminada a ayudarlo a conectar los conocimientos que va adquiriendo en la clase de Lenguaje Musical con sus hábitos a la hora de interpretar. Evidentemente, para ello es necesaria la coordinación y el trabajo en equipo del profesorado de ambas asignaturas.

La asignatura de Lenguaje Musical debe ir enfocada al desarrollo de las capacidades rítmicas, psicomotrices, vocales, auditivas y expresivas, y al ser el lenguaje un medio de representación y comunicación, la acción pedagógica debe ir enfocada al dominio de la lectura, la escritura y la comprensión auditiva. En el “solfeo” tradicional, la educación auditiva era la gran olvidada y desde mi experiencia creo que debe ser el primer aspecto a trabajar. Un niño al nacer, escucha, empieza a



Imagen 8. Trabajo auditivo: dictados musicales

comprender el lenguaje hablado, poco a poco a comunicarse a través de él, y como último paso escribe. Si este es el proceso con el que de forma natural adquirimos el lenguaje materno, ¿por qué debería ser diferente con el lenguaje musical? Considero que el aprendizaje del Lenguaje de la Música también debería seguir estos pasos: escuchar, cantar, leer y escribir.

Es importante que el alumno desarrolle la escucha musical comprensiva e interiorice los diferentes parámetros musicales y para ello trabajamos todos los elementos del Lenguaje Musical a través del oído y la práctica: ritmo, compases, aspectos melódicos, fraseo, tonalidades, escalas, intervalos, forma, acordes, secuencias armónicas, modulaciones, etc. Primero escuchamos, practicamos, cantamos, interiorizamos y por último llevamos al papel y al análisis teórico esos conceptos.

El manejar la música como un lenguaje nos va a permitir trabajar también con el alumnado la improvisación musical desde el comienzo de sus estudios. Al principio será con los pocos elementos que conocen, pero según van ampliando los conocimientos musicales podrán hacerlo a un nivel más amplio. Inicialmente el alumno puede improvisar a nivel rítmico con percusiones corporales o instrumentos de pequeña percusión, con su voz (que en la clase de Lenguaje Musical va a ser su principal instrumento) y/o con su instrumento musical. De esta manera también colaboraremos a que utilice ese lenguaje como modo de expresión a través de su instrumento.

Otro aspecto a trabajar en el aula es la creatividad: componer canciones, hacer variaciones sobre un tema dado, elaborar arreglos para tocar en grupo, musicalizar un cuento con música compuesta por ellos, componer música para una película, etc. Para el alumno es muy motivador poder escribir su propia música y con ella tocar bien de forma individual o de forma grupal con sus compañeros. Además es una buena fórmula para poner en práctica y encontrar utilidad a los conocimientos adquiridos.

Durante muchos años, la imagen del solfeo tradicional como asignatura “gris” ha sido bastante generalizada, creo que debido en



Imagen 9. Trabajo de improvisación en Do Mayor 1º E.E.

gran parte a un sistema de enseñanza bastante obsoleto y al enfoque poco práctico de la asignatura, fundamentada principalmente en conocimientos teóricos. Gracias a los diferentes sistemas pedagógicos (que buscan fórmulas más activas, creativas y participativas) y a las nuevas metodologías (en las que prima el sentir antes que el teorizar), a día de hoy la asignatura de Lenguaje Musical puede resultar bastante atractiva y motivadora para el alumno. Como profesional de la enseñanza del Lenguaje Musical considero imprescindible estar en continua formación y aprendizaje, ya que el alumnado va cambiando y con él su realidad, y es necesario estar al día, conocer las diferentes propuestas metodológicas y adaptarlas a las necesidades de nuestros alumnos.

Las TICs, en ese sentido, también a día de hoy pueden ser de gran ayuda en la práctica docente tanto dentro como fuera del aula, ya que nos van a permitir trabajar diferentes contenidos a nivel auditivo y teórico de una forma más lúdica y atractiva. Las nuevas tecnologías están muy presentes en la vida del alumnado y podemos aprovechar ese filón para incorporarlas como herramientas en el proceso de enseñanza-aprendizaje diario y de esta forma acercarnos a su mundo y conectar con él.

## CONCLUSIONES

La formación completa de un intérprete instrumental exige, de forma ineludible, el dominio de los elementos más esenciales de la notación convencional en particular y del Lenguaje Musical con carácter general. No es posible alcanzar un elevado nivel como intérprete musical si sólo se maneja la técnica del propio instrumento, obviando el código que nos da toda la información, no sólo de la partitura, sino también de la estética y del estilo de la pieza musical a interpretar.

Para ello, el Lenguaje Musical debe constituir el vehículo que canalice el acceso, tanto al código y al uso que de éste se hará en su concreción con cada instrumento musical, como a la educación



Imagen 10. Trabajo de cuentos musicales con música compuesta por los alumnos

psicomotriz, auditiva y vocal, procurando además aportar al futuro intérprete todas las herramientas necesarias para su dominio. No hay que olvidar que el órgano de todo músico es el oído, que los instrumentos comunes a todos los músicos son el cuerpo y la voz y que toda ejecución técnica instrumental exige un ejercicio cognitivo en el que el Lenguaje Musical siempre está presente: del acierto que tengamos en combinar técnica y Lenguaje posibilitaremos que el intérprete sea un músico de talento y calidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARRO BARQUERO, Luis: "La tablatura desde el s. XIV", en *Temas para la educación*, nº 37 (marzo 2017).
- GROUT, D. y PALISCA, C.: *Historia de la música occidental I*. Madrid. Alianza Música. 1990.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta: *Fundamentos, materiales y técnicas de la Ed. Musical*. Buenos aires. Ricordi. 1984.
- JORDANA, Marta: "La contribución de la música en la estimulación de procesos de adquisición del lenguaje", en *Eufonía* nº 43 (abril 2008).
- LACÁRCCEL MORENO, J.: *Psicología de la música y la educación musical*. Madrid. A. Machado libros. 1995.
- ORIOLE DE ALARCÓN, N.: "La Música en las Enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI", en *LEEME*, nº 16 (noviembre 2005).
- PASTOR, P.: "La enseñanza de la competencia lingüística musical", en *Eufonía* nº 43 (abril 2008).
- RAMÍREZ HURTADO, C.: *Música, lenguaje y educación: La comunicación humana a través de la música en el proceso educativo*. Valencia. Márgenes. 2006.



47 Festival  
Internacional de  
**Lectro**  
de La Rioja  
Agosto 2011

*ConTrastes*

ASOCIACIÓN CULTURAL • RIOJA







## HEINRICH KONIETZNY. SU RELACIÓN CON LA MANDOLINA Y LA GUITARRA

A pesar de tratarse de una de las personalidades más importantes para la mandolina durante el siglo XX, el nombre de Heinrich Konietzny aún continúa siendo un poco desconocido para gran parte de personas del círculo que conformamos en torno a los instrumentos de plectro en nuestro país.

Tal vez por la falta de ediciones de sus obras, la mayor parte no editadas o publicadas como manuscritos, por su lenguaje compositivo tan particular o por su dificultad técnica, Konietzny no se encuentra entre los compositores más interpretados por los mandolinistas y guitarristas de la actualidad. Sin embargo, sus obras, de gran calidad artística, supusieron un importante aporte a mediados del siglo XX, cuando, especialmente en Alemania, se desarrolló un interesante movimiento en torno a este instrumento, un punto de inflexión en su carácter más profesional y donde fue de vital importancia la búsqueda de nuevos repertorios acordes a las tendencias compositivas del momento.

### **BIOGRAFÍA**

Heinrich Josef Konietzny nació el 7 de mayo de 1910 en Gliwice, ciudad situada en el territorio fronterizo entre Silesia y Bohemia, caracterizada por una gran riqueza de cultura popular y

tradiciones católicas. Su padre era un militar prusiano que posteriormente llegaría a ser alcalde socialista de su ciudad y su madre, una mujer muy arraigada a las tradiciones, fue quien le inculcaría una gran afición por los cantos folclóricos y religiosos.

De niño, junto a la mandolina y la guitarra, le fascinaban también los instrumentos de percusión. A los cuatro años ya tocaba algunas canciones y con seis escribió sus primeras pequeñas piezas. En 1918 comenzó a aprender violín con el profesor Wunderlich en su ciudad natal y teoría con Schweichert, director musical de iglesia, quien intentaría iniciarle también al piano y órgano, aunque Konietzny años más tarde declararía no ser demasiado afín a los instrumentos de tecla.

Un año más tarde ingresa como estudiante y niño cantor en el monasterio de Bad Ziegenhals, donde se forma en canto y teoría musical hasta su cambio de voz. Las clases de violín las continuaría de forma privada con el profesor Scherzer en Breslavia, siendo éste el instrumento que pronto dominaría. A los diecisiete años ya era el concertino de una orquesta en Bad Kudowa; a los dieciocho primer violín de la Filarmónica de Silesia y a los diecinueve se convertiría en su concertino, tocando como solista numerosos conciertos destacados entre el repertorio del instrumento.



Imagen 1. Heinrich Konietzny

Esa magnífica carrera como violinista que acababa de iniciar terminaría pronto, cuando en 1930 sufre un accidente en el que se fractura la mano izquierda. A pesar del desafortunado suceso, decide seguir su vocación y, un año más tarde, se muda a Berlín en contra del deseo de sus padres, quienes prefieren que se dedique a la ingeniería. En una época muy difícil a nivel económico para Alemania y con todo el viento en contra, Konietzny se matricula en la *Hochschule für Musik* (escuela superior de música) de Berlín y comienza a estudiar composición en la clase de Paul Hindemith.

Durante su estancia en Berlín compaginaba los estudios con trabajos temporales en almacenes y mercados para poder ganarse un humilde sustento. Hindemith pronto le ofrecería una beca y le aconsejaría estudiar fagot. Aunque la edad de veintiún años pueda ser tarde para iniciarse en un instrumento, pronto alcanzaría una gran perfección técnica y artística.

Tras finalizar los estudios trabajaría en diferentes orquestas, como la *Kurorchester* de Bad Wildungen o la *Kurhesischen Landesorchester* en Kassel.

En 1934 conoce al compositor Hugo Distler, a quien le uniría una gran amistad y quien le influiría notablemente tanto en su vida artística como en su obra compositiva. Dos años más tarde consigue una plaza como solista de fagot en la orquesta de la nueva emisora de radio de Saarbrücken. Desde ese momento, el Sarre se convertiría en su segundo hogar.

Durante los años de guerra pasa la mayor parte del tiempo en el frente como soldado, sufriendo diferentes lesiones que perjudicarían su salud de por vida. Posteriormente viaja por cortos períodos a Salzburgo, donde escribe su primera sinfonía, y también a Frankfurt.

En 1946 vuelve a Saarbrücken, donde trabajaría hasta 1964 como primer fagotista de la nueva orquesta de la radio. Paralelamente dirigía el ensemble de cámara de vientos, consiguiendo un gran reconocimiento por su actividad concertista y estrenos llevados a cabo.

En 1947 aparece en Saarbrücken un conservatorio estatal emulando el modelo parisino. Junto al rector Eric-Paul Stekel y reputadas personalidades artísticas de la zona como Walter Giesecking, Maurice Gendron, Adolf Scherbaum o Herbert Schmolzi, Konietzny perteneció al grupo de profesores desde su apertura. Allí se ocupaba de la clase de composición, orquestación y música de cámara para vientos. De entre sus estudiantes destacan Manfred Kelkel, Clemens Kremer, Gerd Boder, Heinz Martin Lonquich y también Peter Hoch y Marcel Wengler, quienes además pertenecen al círculo mandolinístico.

Konietzny también trabajó entre 1949 y 1975 como compositor residente de la radio del Sarre, empleo que le supondría escribir más de 400 obras radiofónicas.

Aunque de niño ya había tocado la mandolina, podríamos decir que su relación con el mundo de este instrumento comienza en 1959, cuando es invitado por Leo Clambour como profesor de armonía y dirección orquestal en los cursos de Rehlingen, los cuales eran destinados a la formación de mandolinistas y guitarristas<sup>1</sup>. Un año antes ya había elaborado junto a Konrad Wölki y Leo Clambour un currículum del curso para directores y había participado también como tribunal en el examen de directores de la BZVS<sup>2</sup>.

En 1960 Siegfried Behrend<sup>3</sup> asumió la dirección de la *Saarländisches Zupforchester* y, un año más

1 Trekel, Maren: Siegfried Behrend: *Ein Leben für die Gitarre, die Zupforchester und deren Musik*. Ed. Trekel.

2 *Bund für Zupf- und Volksmusik Saar* (Asociación de cuerda pulsada y música popular del Sarre).

3 Nacido en Berlín en 1933, fue un reconocido guitarrista, director y compositor. Dio conciertos por todo el mundo y realizó numerosas grabaciones tanto como guitarrista como director. Fue muy influyente entre los mandolinistas del momento, dirigiendo la *Saarländisches Zupforchester* (1960-1973) y la *Deutsches Zupforchester* (1968-1990). Durante esos años llevó a cabo estrenos de compositores como Anestesis Logothetis, Klaus Hashagen, Dietrich Erdmann, Friedrich Gaitis, Mauricio Kagel y, por supuesto, Heinrich Konietzny.

tarde, Takashi Ochi<sup>4</sup> el puesto de concertino de la misma. Tras la llegada del japonés, Konietzny quedó maravillado con la técnica y musicalidad que demostraba, muy superior al nivel que los instrumentistas alemanes tenían en ese momento. El compositor estaba especialmente interesado en escuchar los preludios de Calace que Ochi interpretaba y le fascinaba, en particular, la técnica del *tremolo stacatto*<sup>5</sup>. A partir de ese momento, el compositor comenzaría a escribir para estos instrumentos, forjando hasta el final de su vida una estrecha relación musical y de amistad con los músicos de la orquesta.

Sus últimos años de vida estuvieron marcados por enfermedades, sufriendo también una importante pérdida de visión a partir de 1977 y quedando incapacitado para continuar escribiendo sus ideas. Murió el 23 de abril de 1983 en Dudweiler-Saarbrücken.

Heinrich Konietzny fue un hombre muy exitoso a lo largo de su vida, especialmente desde que se trasladó al Sarre. Numerosas publicaciones en periódicos, la mayor parte recogidas en el archivo musical de este estado<sup>6</sup>, atestiguan la expectación y buenas críticas con las que sus obras eran recibidas. Por supuesto, la radio, donde él mismo trabajaba, emitía a menudo grabaciones de su música además de sus propias obras radiofónicas.

Ese éxito también se vio reflejado en forma de galardones:

- 1952: Premio de la radio de Luxemburgo por su Concierto para Cuerdas y Timbales en unos premios internacionales de composición.
- 1959: *Kunstpreis des Saarlandes*. Reconocimiento por su carrera musical y su servicio a la vida cultural del Sarre.
- 1962: Premio de Roma como invitado de honor de la Villa Massimo.
- 1963: Reconocimiento como *Professor*<sup>7</sup>.
- 1970: Socio de honor de la BZVS por su gran aportación al repertorio para cuerda pulsada.

4 Nacido en Imabari (Japón) en 1934, fue uno de los mandolinistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX. En 1961 se trasladó a Alemania, donde se casaría con la mandolinista Silvia Körner, con la que actuaría en numerosas ocasiones. Fue concertino de la *Saarländisches Zupforchester* y de la *Deutsches Zupforchester*. Su destacado nivel técnico y musical motivó a numerosos compositores de renombre para escribir para el instrumento, contribuyendo en gran medida a la profesionalización de la mandolina.

5 Mertes, Edwin: *Informationen zu Heinrich Konietzny: Ochiana*.

6 *Saarländisches Musikarchiv Dr. Robert Hahn*.

7 Aunque se consiguen de forma muy distinta, el título de *Professor* en Alemania podría equipararse al de catedrático en España.

- 1972: Socio de honor de la BDZ<sup>8</sup>.
- 1975: Bundesverdienstkreuz<sup>9</sup>.
- 1975: Premio Johann Wenzel Stamitz.

Según nos cuenta uno de sus alumnos, Edwin Mertes, quien se ha encargado de reflejar por escrito gran cantidad de datos sobre la figura de su maestro, Konietzny era un hombre muy culto, simpático, ingenioso y poseía una personalidad muy carismática. Entre sus aficiones se encontraban la filosofía china, la mitología griega, la literatura, la pintura y otras expresiones artísticas. Era un profesional teórico y práctico al mismo nivel y pasó toda su vida buscando nuevos colores e investigando el fenómeno sonoro.

Además fue un pedagogo apasionado. Disfrutaba transmitiendo sus conocimientos y, al mismo tiempo, tenía la disposición de aprender de los intérpretes y de sus propios alumnos. Poseía el don de explicar los conceptos musicales más abstractos y complejos de forma que hasta los aficionados pudieran comprender. Mediante su actitud amable conseguía motivar a sus estudiantes para lograr los retos más exigentes y también les inculcaba su afán de búsqueda constante de nuevas sonoridades, así como la exigencia de cuidar hasta los detalles más sutiles de la música.

En la prensa de la época se publicaron algunas referencias a sus obras para plectro:

Sobre el estreno del Cuarteto para Mandolinas y Guitarra<sup>10</sup>:

En el festival de la BDZ celebrado en Mannheim del 21 al 24 de mayo de 1965, en el segundo concierto de cámara, tuvo lugar el estreno de *Kammermusik 1965 für Zupfquartett* de Heinrich Konietzny. En la sala Mozart del "Rosengarten" tocaron los siguientes solistas provenientes del Sarre: Takashi Ochi (mandolina I), Silvia Körner (mandolina II), Edwin Mertes (mandola) y Jiri Jirmal (guitarra) con un gran entusiasmo artístico. El programa completo también incluía tres composiciones más de Heinrich Konietzny: Silvia Körner tocó como solista *Ständchen* con el grupo de música de plectro de Fraulautern bajo la dirección de Horst Schmitt. La orquesta de mandolinas de Dudweiler, bajo la batuta de Reiner Schwamberger interpretó *Dudweiler Impressionen* y Takashi Ochi, la conocida *Ochiana*.

El estreno de esta nueva obra para cuerda pulsada, cuya grabación pronto será emitida por la radio del Sarre, recibió una gran consideración por el público y la prensa. En general fue destacada como uno de los puntos centrales del festival.

Presentar la obra *Kammermusik 1965 für*

8 *Bund Deutscher Zupfmusiker* (Federación alemana de música de plectro y guitarra).

9 Cruz al mérito federal.

10 *Saarheimat* de junio 1965, página 184.

*Zupfquartett* de Konietzny significa de antemano tener que definir un campo totalmente nuevo de este género. Es cierto que existen paralelismos formales y de instrumentación con el cuarteto de cuerda. Sin embargo, por el tratamiento de las particulares sonoridades, el trasiego de las características de cada movimiento en una nueva forma, la invención musical en la que las dos mandolinas, la mandola y la guitarra exploran unas posibilidades sonoras hasta ahora sin descubrir, posibilidades de las que de su análisis resulta una estructura funcional de gran peculiaridad. Por todo ello exige una consideración que solo permite una mirada comparativa a la tradición del cuarteto, y de ninguna manera un procedimiento deductivo.

Aspiramos a espacios cósmicos con la investigación de nuevas sonoridades electrónicas, pero sólo conocemos los misterios de nuestros instrumentos “terrenales” a medias. Ese podría ser un subtítulo para la *Kammermusik 1965*. El primer movimiento inicia disimulado e irreal, de una palpable sonoridad de un *Lento Sostenuto* a un alegre *Vivace*, cuyo grácil tema principal avanza en forma de fuga y se reexpone en un inmenso y compactador pasaje de estrechos. El segundo movimiento, un *Sostenuto cantabile*, es un entramado de motivos con grandes y luminosos arcos temáticos, un microcosmos de giros diversos y entramados fijados por una estructura formal de carácter sinfónico. El tercer movimiento, un *Vivace molto*, se caracteriza por su fresca motricidad. En la fuerza de su dinámica complejidad surge un sutil *Scherzando* y un *Dolce espressivo* sin abandonar su insistente carácter final. Un último agotamiento de todas sus reservas sonoras, pero ningún catálogo de colores, sino una condensación y disección del rico espectro en prisma de la creación artística.

Clemens Kremer

El compositor Clemens Kremer también hizo referencia al estreno de *Takashi Ochiana* durante el mismo festival<sup>11</sup>:

(...) El segundo estreno fue la obra *Takashi Ochiana*, dedicada al sobresaliente mandolinista japonés Takashi Ochi a través del simbolismo de su nombre. Tanto la obra a nivel compositivo como su interpretación en este estreno detonó el marco de este concierto. Existen algunas obras preciadas del Barroco y Clasicismo para mandolina que pueden ser tomadas como serias, pero al mismo tiempo también son lúdicas, decorativas e ingenuas. Aquí aparecen dos nuevos factores juntos. Por un lado, un artista moderno ha escrito para mandolina en un estilo original y completo. Por otro lado, se exige al instrumento de todo lo que es capaz en una inexorabilidad atemporal. El primer movimiento se distingue por el desarrollo de motivos libres en una fina y bien hilada estructura, el segundo, por un carácter cantábil y el tercero, por su vertiginosidad.

Todo esto en una rica diversidad de sombras y refinados reflejos de luz bien predefinidos. Con Takashi Ochi, Heinrich Konietzny descubría un congenial intérprete. (...)

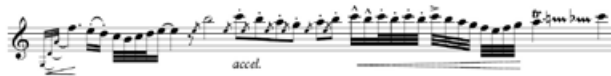


Imagen 2. Inicio de *Takashi Ochiana* (Intrada)

El mismo año, el propio compositor comentó lo siguiente sobre su decisión de escribir para los instrumentos de cuerda pulsada<sup>12</sup>:

He seguido la evolución de la música de plectro en el Sarre y he podido observar que los jóvenes buscan nuevas formas y sonoridades. Por eso me he sentido personalmente aludido y he intentado contribuir a ese desarrollo con mi obra. Me motivó que aquí en el Sarre se promoviera tan tenazmente la música de plectro, la cual estaba ganando un eminente terreno y estaban apareciendo brillantes músicos jóvenes que de una forma ejemplar podían llevar a cabo mis intenciones artísticas.

## OBRA Y ESTILO

La creatividad de Konietzny abarca un gran abanico de posibilidades. Entre su amplia e importante producción se encuentran seis sinfonías, numerosos conciertos con solista para diferentes instrumentos, música de cámara para variadas instrumentaciones, obras vocales, incontables obras radiofónicas y más de treinta obras para instrumentos de cuerda pulsada. Toda su obra se encuentra sin catalogar oficialmente, por lo que ninguna de ellas recoge número de opus.

A nivel compositivo recibe influencia de sus profesores Paul Hindemith y Hugo Distler, aunque también le inspiraban compositores como Bruckner, Strawinsky o Alban Berg<sup>13</sup>. Al mismo tiempo, era un gran amante de la pintura y la poesía, por lo que su música también guarda una relación con estas artes.

Para Konietzny los sonidos eran una gran paleta de colores que poder combinar y la articulación de estos, semejante a la de las palabras en el lenguaje común. En las obras que incluía la voz, utilizó textos de personalidades como Mao Tse-tung, Bertolt Brecht, Federico García Lorca, Dr. Karl Christian Müller o Friedrich Hölderlin entre otros.

Su estilo, completamente propio y libre, cae fuera de toda mediocridad. Su música es muy completa y expresiva, llena de colores, diferentes ambientes y también posee una gran vitalidad y fuerza,

<sup>12</sup> Mertes, Edwin: *Heinrich Konietzny – Ein Poet der Klangfarben. Zum 100. Geburtstag des Komponisten*.

<sup>13</sup> Información anexa en el CD *Saarländisches Zupfchester: Heinrich Konietzny*. Textos escritos por Edwin Mertes.

<sup>11</sup> *Saarheimat* 7 de agosto de 1965.

utilizando un lenguaje fuera de la tonalidad. Sobre este tema él mismo escribió lo siguiente en una carta el 9 de junio de 1959 en respuesta a alguien a quien se dirige como “doctor”:<sup>14</sup>

No más ejes tonales, como un estado de pérdida de la tonalidad o un tejido armónico sin obligaciones funcionales. Se trata de una estética libre en una adoptada atonalidad.

Por otro lado, en lo que a las composiciones para mandolina se refiere, también intentó buscar nuevas mezclas sonoras añadiendo instrumentos como el oboe, flauta, cuerdas, piano, voz, percusión, clave u órgano.

Como características más concretas de su escritura, podemos destacar su ejemplar uso de la polifonía en la mandolina (1), la búsqueda de diferentes timbres (uso del *sul tasto*, *sul ponto*, tocar con los dedos) para combinar con el sonido estándar del plectro o el uso del trémolo sólo en momentos concretos (en contraposición a las típicas grandes melodías románticas en las que se suele emplear esta técnica).



**Imagen 3. Ejemplo 1: Inicio del primer movimiento (Adagietta) de Kawaguchi-ana, para mandolina sola**

Otra de sus características más llamativas es la gran cantidad de indicaciones interpretativas que escribe en las partituras, tanto de articulación como de dinámica. A menudo aparecen grandes contrastes en muy poco espacio (2).



**Imagen 4. Ejemplo 2: Compases 4-6 del primer movimiento (Allegro) de Kleines Brevier para dos mandolinas**

Heinrich Konietzny demuestra en sus obras un gran gusto por lo percusivo y lo energético, utilizando el ritmo como elemento fundamental en sus obras. Al mismo tiempo, esta verticalidad es combinada de forma magistral con la horizontalidad de ciertos momentos libres y cantábiles.

## GRABACIONES PUBLICADAS

A pesar de la gran cantidad de obras que escribió, son pocas las grabaciones que se encuentran a disposición del público. Concretamente, son sólo cinco los álbumes publicados dedicados a este compositor o que incluyan alguna de sus obras:

Saarländisches Zupforchester: Streifzüge (1995):

- Kammerkonzert für Zupfquartett und ZO (Sostenuto, Sostenuto cantabile, Vivace molto)<sup>15</sup>.
- Dudweiler Impressionen (Mässig bewegt, Langsam gesanglich, Vivace)<sup>16</sup>.

Gertrud Tröster: Carnevale di Mandolino (1995):

- Variationen über ein altfranzösisches Volkslied für Solo Mandoline und ZO<sup>17</sup>.

Saarländisches Zupforchester: Heinrich Konietzny (1997):

- Sinfonietta (Moderato giocoso, Quasi Allegretto-Scherzando, Allegro giusto - Allegro con brio-Vivace-presto)<sup>18</sup>.
- Variationen über ein altfranzösisches Volkslied für Solomandoline und ZO<sup>19</sup>.
- Drei japanische Liebeslieder für Singstimme und ZO (In jedem Blütenblatte, Dass ich dich Liebster nach ein einzimal, Wenn sich die öden freudlosen Nächte)<sup>20</sup>.
- Ständchen für Solo Mandoline und ZO<sup>21</sup>.
- Unsterblich duften die Linden<sup>22</sup>.
- Konzertane Musik für flöte und ZO (Andante ma non tanto, Allegro moderato)<sup>23</sup>.
- Der König von Harlem<sup>24</sup>.

15 Intérpretes: Takasi Ochi (mandolina), Silvia Ochi (mandolina), Edwin Mertes (mandola), Jiří Jirmal (guitarra) y Siegfried Behrend (dirección).

16 Dirección: Helmut Fackler.

17 Orquesta: Bavarian Mandolin Orchestra. Dirección: Gerhard Vogt.

18 Dirección: Reiner Stutz.

19 Mandolina: Takashi Ochi. Dirección: Heinrich Konietzny.

20 Barítono: Peter Klemann. Dirección: Siegfried Behrend.

21 Mandolina: Takashi Ochi. Dirección: Siegfried Behrend.

22 Id. 6.

23 Flauta: Ayla Caymaz. Dirección: Marcel Wengler.

24 Tenor: Peter Wetzler. Percusión: Richard Armbruster. Dirección: Marcel Wengler.

Florentino Calvo: Récital de mandoline (2002):

- Ochiana (Intrada-vivo, Andanate ma non tanto, Vivace).

Florentino Calvo: Portraits en forme de miroir (2006):

- Kawaguchi-ana (Intrada-vivo, Adagietto, Allegretto-giocoso).

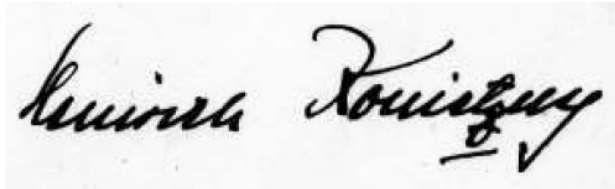


Imagen 5. Firma de Heinrich Konietzny

## CATÁLOGO DE OBRAS

A continuación detallamos solamente el listado de obras que escribió incluyendo la mandolina y/o la guitarra.

Para orquesta de mandolinas y guitarras:

- Ständchen (1961/62). Para mandolina sola y orquesta.
- Variationen über ein altfranzösisches Volkslied (1961/62). Para mandolina sola y orquesta.
- Konzertante Musik (1963). Para mandolina (o flauta) sola, clave y orquesta.
- Dudweiler Impressionen (1964). Para orquesta.
- Unsterblich duften die Linden (1964). Para voz, flauta y orquesta con clave.
- Drei japanische Liebeslieder (1964). Para voz, flauta y orquesta con clave.
- Vier französische Volkslieder (1964). Para voz y orquesta.
- Vier Hochwaldtänze (1965). Para orquesta.
- Der König von Harlem (1967). Escena sobre un poema de García Lorca. Para tenor, clave, percusión y orquesta.
- Kammerkonzert (1968). Para cuarteto de mandolinas con guitarra y orquesta.
- So-na-allochroisch (1969). Para oboe solo, clave, percusión y orquesta.
- Sinfonietta (1972). Para orquesta.

Para mandolina sola, dúo o en música de cámara:

- Takashi-Ochiana (1964). Para mandolina sola.
- Partita Nr. 1 (1964). Para mandolina sola.
- Kammermusik Nr.1 (1965). Para cuarteto de mandolinas con guitarra.
- Kammermusik Nr.2 (1965). Para cuarteto de mandolinas con guitarra.
- Kawaguchi-ana (1972). Para mandolina sola.
- Kleines Brevier (1971). Para dos mandolinas.
- Etalon I+II (1971). Para dos mandolinas.
- Zwei Stücke (1974). Para dos mandolinas (o violines) y violoncello.

- Co-Cos buntes Bilderbuch (1967). Para mandolina y guitarra.
- Zwei melancholische Tänze (1970). Para mandolina y piano.
- Ismen (1970). Para mandolina y piano.
- Die siben Farb (Metamorphosen) (1970). Para mandolina y órgano.
- Posamente (1971). Para mandolina (o violín) y piano.

Para guitarra sola, con voz u otros instrumentos:

- Permutationen (1965). Para guitarra sola.
- Suite Nr. 1 (Sechs Lumien) (1968). Para guitarra sola.
- Suite Nr. 2 (Neun Lumien) (1968). Para guitarra sola.
- Sa-Sa-Ki-A-Na (vier Tongedichte) (1969). Para guitarra sola.
- Chrestomathie (oder "Nützliches Wissen") (1972). Para guitarra sola.
- Gradus ad Parnassum (1977). 64 movimientos para guitarra sola.
- Fayence 1- 6 (1968). Para oboe y guitarra.
- Kalypso (Scene) (1973). Para alto y guitarra.
- Zwei Lorca-Gesänge (1973). Para alto y guitarra.
- So-Leer (1974). Para alto y guitarra.
- Zehn französische Volksweisen (1967). Para tenor y guitarra.
- Dialogue pittoresque (1968). Para flauta de pico y guitarra.
- Grillensuite (1965). Para ensemble de guitarras.
- Concerto (1971). Para voz, viola, guitarra, órgano, percusión y cuerdas.
- Konzert (1974). Para guitarra sola y cuerdas.
- Fragmente (1976). Para flauta travesera y guitarra.



## ELISEO MARTÍ.

## APUNTES DE SU VIDA Y OBRA

### RESUMEN

*La historia de los instrumentos de plectro en España cuenta con importantes nombres de maestros, compositores y concertistas que en su época marcaron hitos musicales y trascendieron más allá de los círculos específicos de la música hecha por estos instrumentos, llegándose a comparar con las más grandes personalidades de la historia de la música. Algunas de estas figuras van saliendo poco a poco a la luz (Matías de Jorge Rubio, Baldomero Cateura, Félix de Santos, el Cuarteto Aguilar, Germán Lago, los maestros Grandío...) dejándonos constancia a través de artículos y publicaciones de la gran importancia que tuvieron. Pero todavía existen muchos nombres aún en la sombra, pendientes de estudiar y redescubrir.*

*Y uno de ellos es la figura que vamos a poner en valor: D. Eliseo Martí Candela. Considerado el alumno más importante de Félix de Santos y "heredero" de su escuela, aunque, por diversas circunstancias, no cosechó los mismos éxitos ni tuvo la trascendencia que su predecesor y maestro.*

*Sirva este pequeño artículo de investigación para completar la muy escueta biografía existente de Eliseo Martí Candela y para poner en valor su importancia en la historia de nuestros instrumentos.*

Eliseo nace en Alcoy (Alicante) el 10 de diciembre de 1889, hijo de Eliseo y Adelina, en el seno de una familia y un ambiente muy musical. Alcoy, a finales del siglo XIX, es una pequeña ciudad que avanza ya un gran crecimiento industrial, con una intensa vida artística y musical, como denota las diferentes agrupaciones musicales existentes y otras muchas que van surgiendo. Su padre Eliseo Martí Miralles, barbero de profesión, era, como tantos alcoyanos, componente de la Banda de Música «Nueva del Iris», banda fundada en 1842 y una de las tres bandas de música que convivían en Alcoy por esas fechas.

Desde muy pequeño, con apenas tres años cumplidos, Eliseo padre lleva a su hijo a los ensayos de la banda, sintiendo éste una especial predilección por los instrumentos de percusión —*¿Qué instinto me empujaba hacia los bombos y platillos, apartándome de las trompetas?*— citaba el propio Eliseo en una entrevista que le harían ya siendo un reconocido percusionista<sup>1</sup>. —*Un día, al llegar a casa, en una caja de juguete que me habían traído los Reyes, improvisé el ritmo, acompañando a mi padre, que tocaba en la guitarra una de las piezas que había*



*Eliseo Martí Candela en 1892, a la edad de 2 años*

<sup>1</sup> Ritmo y Melodía. Revista de actualidad musical. Barcelona. Julio 1945. Fondo personal de la familia Martí.



*Cuarteto «Oesile» en 1907. De izquierda a derecha: Eliseo Martí Candela, Eliseo Martí Miralles, ¿Justo Mompó Gadea? y Adela Martí Candela*

*ensayado con sus compañeros. Parece que aquello fue una revelación. Inmediatamente, en un pasacalle por las calles de Alcoy, debuté en la banda tocando la caja. Así empezó mi carrera musical.—*

Sus primeras enseñanzas musicales le llegaron de la mano de su propio padre, quien le instruyó en solfeo y le dio sus primeras lecciones de bandurria y guitarra, instrumentos que tenía y tocaba en casa. Muy pronto pasa a recibir clases de violín de la mano de Rafael Valor Andrés (1844-1900): director de la Banda a la que pertenece su padre, notable director, violinista e instrumentador y conocedor también de los instrumentos de púa, quien será el primer profesor oficial que tuvo Eliseo, marcando ya desde muy pequeño los inicios de su carrera musical.

Eliseo, desde pequeño, es un buen estudiante tanto de música, como bien pronto se demostrará, como en la escuela, donde en 1902 obtiene Premio de Honor en la escuela elemental de Don Gonzalo Faus Sanchís<sup>2</sup>. A la vez, junto a su padre, aprende el oficio de barbero y se acentúa su afición por la bandurria y los instrumentos de púa. En septiembre de 1905, contando Eliseo con 15 años, nos encontramos su primera aparición musical en la prensa local<sup>3</sup>. El reportero deja escrito que ha tenido el gusto de oír las obras que está ensayando el terceto de guitarra, laúd y bandurria, formado por Eliseo Martí Miralles (padre), Eliseo Martí Candela (hijo) y Justo Mompó Gadea, los cuales se proponen dar una serie de conciertos en las sociedades recreativas de esta ciudad, interpretando números de las mejores obras de ópera italiana como «Tosca», «Bohème», «Africana» y otras composiciones de los maestros más acreditados en el arte de Apolo.

La afición musical de la familia Martí continúa, y a padre e hijo se les une Adela Martí Candela, hermana de nuestro Eliseo, tres años más joven que él, que ha aprendido también a tocar la

2 *Heraldo de Alcoy*. 29 de junio de 1902.

3 *Heraldo de Alcoy*. 22 de septiembre de 1905.

bandurria y la mandolina de la mano de su padre y posteriormente, profundizando su educación musical con el mismo profesor, Ernesto Valor, en la Academia Santa Cecilia de Alcoy. Así, los tres, junto con otros músicos locales, conformarán el cuarteto/quinteto «Oesile» (Eliseo, leído al revés) con el que ofrecerán uno de sus primeros conciertos el 22 de marzo de 1908, en la sociedad «Moderna de Cazadores» de Alcoy, interpretando números de zarzuelas y fantasías de óperas<sup>4</sup>.

Continuando con esta actividad concertística, el quinteto «Oesile» se traslada a Valencia el 18 de enero de 1910 para realizar un concierto<sup>5</sup>. Después del concierto deciden pasar la noche en Valencia, evitando regresar tan tarde a su casa. Eliseo hijo duerme en una habitación contigua a la de su padre y oyéndole toser le pregunta, —¿Padre, está bien?— a lo que el padre le contesta —Sí, no te preocupes, es sólo un poco de tos—. A la mañana siguiente Eliseo Martí Miralles ya nunca despertó, había fallecido esa noche de una angina de pecho. Tenía 44 años. Eliseo hijo tuvo que comunicar por teléfono a su madre la triste noticia —Mamá, el concierto ha ido bien, pero el padre ha muerto—<sup>6</sup>.

Tras este trágico acontecimiento, su madre toma la decisión de apostar por la formación musical de su hijo. Ese mismo año, 1910, decide trasladar su residencia a Barcelona, donde Eliseo Martí podrá estudiar con el referente de los instrumentos de púa, el maestro D. Félix de Santos, del que muy probablemente habrá tenido conocimiento de sus interpretaciones y de su escuela durante estos últimos años como concertista de mandolina.

Una vez en Barcelona, se entrevista con Félix de Santos. Eliseo es ya un gran músico habituado a realizar conciertos y actuaciones, pero tras escuchar a Félix de Santos a la mandolina española (instrumento recientemente creado como evolución de la bandurria), le dice a este, —maestro, quiero aprender a tocar la mandolina como usted, desde cero—<sup>7</sup>. Su maestro Félix de Santos enseguida se da cuenta de las grandes aptitudes de Eliseo como músico y como intérprete. En julio de 1911 finaliza los tres primeros cursos de mandolina española en un solo año, y en su segundo año recibe una felicitación expresa del presidente del jurado y director del Conservatorio Superior del Liceo, Francesc de Paula Sánchez i Gavagnach, tras los

4 *Heraldo de Alcoy*. 21 de marzo de 1908.

5 *La Defensa*. Alcoy. 19 de enero de 1910.

6 Entrevista con D<sup>a</sup> Montserrat Martí Tomás, hija de Eliseo Martí Candela, realizada el 15 de febrero de 2020.

7 Entrevista telefónica con D. Ricardo García Gimeno, autor de la obra “Notas autobiográficas de Félix de Santos y Sebastián”, realizada el 11 de febrero de 2020.





**Eliseo Martí con su mandolina española Ribot. Primeros años como estudiante en el Liceo. 1911**

exámenes públicos de 4º curso<sup>8</sup>: “(...) *cumplió v. su cometido con tal arte y maestría que el jurado calificador sintió de todas veras no poder concederle la distinción por impedirlo el ser v. único en el 4º curso de la asignatura. Sírvale a v. el caluroso elogio que los miembros del jurado le envían, siéndole esto de poderoso estímulo para continuar sus estudios con el entusiasmo y fé de que, hasta hoy, tan evidentes pruebas viene v. dando*”.

Durante su formación en el Liceo, de la mano de Félix de Santos, recibe las más altas calificaciones posibles<sup>9</sup>: Primero, Segundo y Tercer curso (1910-1911): Primer premio; Cuarto curso (1911-1912): Primer premio y felicitación expresa; Quinto curso (1912-1913): Primer Premio Extraordinario; Sexto curso (1913-1914): Sobresaliente, premio en las oposiciones; Séptimo curso (1914-1915): Sobresaliente; obteniendo el 15 de julio de 1916 el Diploma de Honor otorgado como premio obtenido con nota de Sobresaliente y Medalla de Plata en los exámenes del 7º curso de la Clase de Mandolina.

La música continúa siendo muy importante en la familia y Adela, la hermana de Eliseo que también tocaba la mandolina en Alcoy, comienza, un curso después que su hermano, las clases de mandolina italiana en el mismo Conservatorio, obteniendo igualmente las más altas calificaciones y realizando

8 Carta con membrete «Dirección General de Música del Conservatorio Barcelonés de S.M. Doña Isabel II», manuscrita, firmada y fechada el 4 de julio de 1912. Depositada por la familia en el Archivo de la Banda Primitiva de Alcoy (C.I.M. Apolo).

9 Siete boletines de notas y un diploma emitidos por el «Conservatorio de Música y Declamación del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S.M. La Reina Dª Isabel II» a nombre de D. Eliseo Martí, fechados el 7 de julio de 1911, 5 de julio de 1912, 28 de junio de 1913, 5 de julio de 1914, 6 de julio de 1915, y diploma con fecha 15 de julio de 1916. Depositados por la familia en el Archivo de la Banda Primitiva de Alcoy (C.I.M. Apolo).



**Diploma de Honor concedido por el Conservatorio del Liceo a Eliseo Martí al finalizar sus estudios de mandolina española**

primer y segundo curso en un mismo año, el curso 1911-1912. Eliseo, por sus aptitudes y por su buen hacer como alumno y como músico se convierte en el alumno más destacado de Félix de Santos, y por ello le dedica sus Estudios Brillantes op. 12.

Pero Eliseo, consciente de la situación familiar ante la pérdida de su padre, no se limita a su formación en el Liceo. Gracias a la intercesión y consejo de su profesor Félix de Santos es nombrado en octubre de 1911 profesor de guitarra del Conservatorio Marcet<sup>10</sup> y profesor de guitarra, mandolina y laúd en la Academia del Centro Artístico Musical, que dirigía el Sr. Delfín Armengol. Esta academia era el órgano donde venía dando clases desde años atrás Félix de Santos y su esposa Magdalena Ferrán, y englobaba a profesores de piano, arco, arpa, canto y otros instrumentos, además de todas las asignaturas no instrumentales como solfeo, teoría musical, historia de la música, contrapunto, fuga, transposición... Estas clases las impartía cada profesor en su propia casa particular, realizando un concierto y reparto de premios colectivo al finalizar el curso. De esta manera Eliseo comienza a dar clases particulares en su casa, “heredando” por así decir, las competencias de su maestro.

El incentivo económico que le ofrecen las clases particulares no es suficiente. Su idea es hacerse músico y vivir de la música, y ya cuando decide dejar Alcoy lo hizo con la idea de buscar trabajo en Barcelona como violinista, pues había traído su violín desde Alcoy junto a todos los conocimientos adquiridos en su infancia. Lo intenta en las orquestas y agrupaciones de la ciudad condal, pero enseguida se da cuenta de que son muchos los violinistas candidatos en toda la ciudad para pocas plazas, y por ello vuelve a resurgir en él su otra gran pasión, la percusión, con la que va a tener más suerte.

Pese a que ha tenido que cambiar su instrumento, la mandolina italiana por la mandolina española, y su manera de tocar, a través de la Escuela Moderna de

10 *El Diluvio*. Barcelona. 25 de octubre de 1911.

la Mandolina Española, Eliseo continúa ofreciendo conciertos y recitales, como los realizados en el Liceo junto a otros alumnos<sup>11</sup> o como el concierto que realizó el 23 de agosto de 1913, dentro de los actos organizados por la Sociedad Colonia Benicarlanda de Barcelona. Un evento con participación de diversos artistas, en el que ofreció un recital a dúo junto a su hermana Adela y como solista acompañado al piano por su profesor Félix de Santos<sup>12</sup>. Según palabras del columnista "(...) con aquella pulcritud y soberana elegancia de los grandes maestros, dejándonos absortos ante lo acabado y asombroso de la ejecución. El público arrebatado supo rendir justo homenaje de simpatía y admiración a tan celebrados artistas y premiar la labor excelsa en clamorosas ovaciones".

Ya cursando los últimos años de su formación en el Liceo, antes de comenzar el último curso, Eliseo regresa a Alcoy donde ofrece un concierto en el Ateneo Alcoyano el 17 de septiembre de 1915. Este concierto fue un grandísimo éxito, como muestran las tres extensas crónicas que aparecen en la prensa local, convirtiéndose en un acontecimiento de referencia para la música de púa en esta localidad. Con párrafos como los que aquí transcribo queda constancia de la calidad del concierto y de la impresión que causó, tanto en críticos como en espectadores<sup>13</sup>: *"El delicado arte y la magistral destreza tenía arrobados a los oyentes desde las primeras notas, hasta el extremo que todos hacían por contener la respiración con ánimo de no perder detalle. El furioso entusiasmo que despertaban los deliciosos y bien matizados pasajes, era dificultosamente contenido en gracia a no malograr parte de la audición, desbordando el final de cada pieza en nutridos y prolongados aplausos". "El fenomenal mandolinista alcoyano que a tan alta estima puso su habilidad anoche en el memorable concierto del Ateneo, convenció a todos sus oyentes de que no es la mandolina, aunque se tañe a púa, instrumento rondallero y vulgar e indigno de adquirir un lugar importante en el desempeño de las composiciones musicales. Un encordado y trasteado científicos, y una bien estudiada digitación, como la creada por el Sr. Félix de Santos, han hecho de la mandolina un instrumento de concierto, capaz de hacer ejecuciones y cometidos de admirable belleza y de insustituibles efectos"*.

El concierto, repleto de público joven, consistió en dos partes, en cuyo intermedio y a ruego de varios concurrentes, su hermana Adela ejecutó dos piezas a la mandolina italiana, acompañada al piano por Eliseo.

11 *La Vanguardia*. Barcelona. 15 de febrero de 1914.

12 *El Litoral*. Benicarló. 31 de agosto de 1913.

13 *Heraldo de Alcoy*. 18 de septiembre de 1915. / *Diario de Alcoy*. 18 de septiembre de 1915. / *El Día*. Alcoy. 19 de septiembre de 1915. Artículos conservados por el propio Eliseo en su cuaderno personal de notas. Archivo personal de la familia.

*"Terminado el concierto, los concurrentes no osaban moverse doliéndose de que no se prolongase más, audición tan agradable y extraordinaria de la que todos estaban maravillados, haciéndose juicios y comentarios muy honrosos para el señor Martí, quien recibió felicitaciones muy efusivas y sinceras muestras de admiración". "Por muy grandes elogios que hagamos y por muchos aplausos que le prodigáramos, nunca bastante pondremos al joven artista en el lugar que se merece". "Eliseo tiene temperamento de artista verdadero, maneja su difícil instrumento con una seguridad admirable y toca con una precisión y delicadeza que entusiasma". "Tiene a veces notas que parecen arrancadas del corazón, llenas de vibraciones amorosas y poéticas impregnadas de exquisita y dulce melancolía, y tiene otras grandiosas y sublimes que hace sonar con toda la fuerza y la majestad de su espíritu noble y delicado por excelencia. Notas maravillosas que nos hacía sentir el joven artista en el fondo de nuestra alma. Notas suavísimas que desgranaba de sus ágiles dedos como gorjeo de ruiseñores, murmullo de aguas cristalinas, o lluvia de fragantes flores que dejaba extasiados nuestros sentidos..."*

*"Esta fue la velada que nunca se olvidará . ¿Qué más podemos decir que no dijeran los oyentes en la misma noche del concierto? Nada; sino que del talento y las aptitudes del Sr. Martí y de su juventud, podemos esperar gigantescos progresos en su arte, si aún caben más, que le coloquen a la altura de los grandes concertistas del extranjero. Y sino, dad tiempo al tiempo."*

Y efectivamente, este cronista no se equivocaba, aunque por desventura para nosotros, estos éxitos futuros no le llegaron con la mandolina española, sino con los timbales y la percusión. Pero no nos adelantemos a los acontecimientos...

En el año 1916 se funda la Orquesta de la Asociación "Amics de la Música" de la que forma parte, como profesor de "timpani", desde el momento de su creación. La orquesta es dirigida por Francesc Pujol y cuenta con un joven Eduard Toldrà, como concertino.

En junio de este mismo año Eliseo es nombrado profesor interino de caja e instrumentos de percusión de 2ª en la Banda Municipal de Barcelona, para cubrir una baja mientras se convoca oposición para optar a la plaza definitiva, pero Eliseo nunca llega a ejercer este cargo, ya que el documento de nombramiento le fue entregado pasado el plazo reglamentario en el que debía presentarse para tomar posesión de la plaza, perdiendo en esta primera oportunidad la anhelada plaza de profesor interino de percusión en la Banda Municipal de Barcelona.

En 1917 consigue formar parte como intérprete de timbal e instrumentos de percusión del conjunto instrumental de la Orquesta del Teatro del Liceo. Su actividad como percusionista de esta formación

se desarrollará de forma continuada en dos etapas, entre los años 1917 a 1921 y de 1930 a 1957.

Mientras tanto, Félix de Santos, su profesor en el Liceo, venía realizando en su propia casa reuniones y conciertos con sus alumnos más aventajados, como prácticas de conjunto, que solían acabar con un pequeño concierto del Maestro acompañado al piano por su esposa D<sup>a</sup> Magdalena Ferrán. Apoyado y animado por su esposa, Félix de Santos, después de realizar varios conciertos con su “Conjunto de instrumentos de púa y piano”, funda en 1916 la

*Asociación Filarmónica de Mandolinistas*, inspirado muy seguramente por otras sociedades musicales de la época, como la Sociedad Barcelonesa de Conciertos dirigida por Manuel Burgés. Esta nueva sociedad, en la que desde su creación consta Félix de Santos como presidente y Eliseo Martí como vicepresidente, se define a sí misma como “Entidad Benéfica de Conciertos a base de instrumentos de Púa”, y reúne a unos veinte músicos, sus más aventajados alumnos, permitiendo la matriculación libre y gratuitamente de otros mandolinistas que quieran pertenecer a la asociación<sup>14</sup>. Esta sociedad organiza sus conciertos, dedicados a sus socios protectores, alternando las audiciones de orquesta con otras de tríos, cuartetos, quintetos, solistas de instrumentos de púa y otras colaboraciones. Los socios protectores pueden suscribirse mediante el abono de cuotas mensuales o trimestrales, recibiendo a cambio invitaciones para los conciertos que celebra esta entidad.

Mientras se empieza a desarrollar la actividad concertística de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*, Eliseo continúa impartiendo sus clases al amparo del Centro Artístico Musical, entre cuyas alumnas cabe destacar a la Srta. Marina Pascual, vecina y amiga de la familia, que guiada por su maestro Eliseo también formará parte de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*.

Los conciertos de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas* se establecen en la Sala Mozart de Barcelona (hoy desaparecida), en la calle Canuda 31. En ellos se alternan partes interpretadas por la orquesta con otras interpretadas por dúos de mandolina y piano, cuartetos... y desde el primer momento, Eliseo Martí, como alumno aventajado de Félix de Santos, forma parte importante de estos conciertos, figurando como Subdirector y



*Programa de mano del concierto ofrecido por el Cuarteto de la Asociación Filarmónica de Mandolinistas el día 12 de enero de 1919*

Mandolina Solista e interviniendo activamente en ellos, como solista o como director alternativo de la orquesta<sup>15</sup>. Además también aparece como instrumentador de diversas adaptaciones de obras para esta formación, como por ejemplo, «Los Reyes Magos» de Usandizaga, «Souvenir de Jadis» de Monti, «Valencia canta» de Serrano...

En el seno de esta Agrupación se conforma un cuarteto, el «Cuarteto de la Asociación Filarmónica de Mandolinistas».

Este primer cuarteto estaba compuesto por Eliseo como mandolina 1<sup>a</sup>, la Srta. Marina Pascual, como ya hemos dicho, alumna de Eliseo, como mandolina 2<sup>a</sup> y Adela Martí, que aunque había iniciado sus estudios musicales de mandolina italiana en el Liceo, había cambiado su mandolina por el laúd, a petición de su hermano, para poder así completar la tesitura sonora necesaria en el cuarteto. El cuarteto era completado al piano por el hijo de Félix de Santos, Félix de Santos Ferrán, joven y excelente músico que compartía amistad con Eliseo, pues también había sido alumno de su padre en el conservatorio en la misma época que Eliseo, y que también formaba parte muy activa en la vida concertística de su padre y de la Asociación.

Esta formación, de la que tenemos conocimiento de su primera aparición en concierto el 12 de enero de 1919, será el germen del que se denominará «Cuarteto Martí», dirigido por Eliseo Martí y que tendrá actividad no sólo dentro de los programas ofrecidos por la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*, sino también al margen de ella.

Como ya hemos dicho anteriormente, la vida musical de Eliseo Martí en Barcelona no se limita sólo a su actividad como mandolinista. Desde su llegada a Barcelona había tratado de ganarse la vida como músico, y lo estaba consiguiendo. Es así como

14 *Orígenes de la Orquesta de Plectro en España: Estudio comparativo entre tres instituciones históricas.* Marta Escudero en Alzapúa n<sup>o</sup> 24.

15 Programas de mano de diferentes conciertos de la A.F.M. depositados por la familia en el Archivo de la Banda Primitiva de Alcoy (C.I.M. Apolo).



**Izquierda: Primera edición realizada en Italia de la obra «En el oasis». Derecha: Edición obra para piano de la misma obra**

desde 1920, fecha de su creación, forma parte de la Orquesta Pau Casals, como profesor de timbal, participando en el concierto inaugural ofrecido el 13 de octubre de 1920 en el «Palau de la Música Catalana» y en todos los conciertos venideros.

Aquí comenzará para Eliseo su época de mayor desarrollo musical. Todas las vivencias junto a Félix de Santos al frente de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas* y su desarrollo personal como director y solista de mandolina, unido a la experiencia de formar parte de la Orquesta del Teatro del Liceo y de la Orquesta Pau Casals, una orquesta moderna, de calidad, con un cuidado especial por el sonido y la afinación, con un entusiasta clima de fervor y trabajo que les llevó a cosechar grandes éxitos Bajo las directrices de Pau Casals y su hermano Enric alcanza fama y prestigio, siendo dirigida por grandes nombres como Richard Strauss, Igor Stravinski, Max von Schillings, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Anton Webern, Arnold Schönberg y muchos otros ilustres. Las experiencias junto a estos hombres, unidas a toda su trayectoria anterior, construyen en Eliseo su carácter de músico. Pronto destacaría por su musicalidad y su forma de sentir y transmitir las sensaciones que le ofrece la obra que interpreta, empatizando con lo que de él solicita cada director que le dirige. Así se ganó el cariño y la amistad de la gran figura del momento, Pau Casals. Exiliado por motivos políticos a Puerto Rico, en un viaje por asuntos familiares a su casa de El Vendrell, su lugar de origen, tuvo ocasión de encontrarse con Eliseo, al que abrazó efusivamente como un hermano, llorando ambos por el recuerdo de los momentos vividos anteriormente, y Pau Casals le dijo<sup>16</sup> —“He dirigido las mejores orquestas de todo el mundo,

*pero su modo de tocar los timbales, la percusión, que es en lo que yo le conozco, no hay nadie como usted, para mí es el mejor del mundo”.*

Uno de los dos grandes éxitos que tuvo Eliseo en vida fue la composición de su obra «En el Oasis. Intermedio árabe». El catálogo de obras compuesto por Eliseo ha llegado hasta nuestros días muy deslavazado y desordenado, por lo que desconocemos si esta fue su primera obra. Parece que no, pero desde luego sí fue la más importante y la que mayor popularidad como compositor le reportó. La vida musical de Eliseo estaba en su plenitud

como intérprete, tanto de mandolina española con la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas* de Félix de Santos, como de timbal y percusión con la Orquesta del Teatro del Liceo y con la Orquesta Pau Casals. Dentro del ambiente mandolinístico de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*, sería bien conocido el periódico «Il Plettro», un boletín mensual para mandolinistas y guitarristas, dirigido por Alessandro Vizzari y editado por la Federación Mandolinística Italiana, que tenía una larga tradición en publicación de boletines y partituras para estos instrumentos. Eliseo ya cuenta con experiencia como instrumentador y arreglista de obras para orquesta de mandolinas, ya que venía haciéndolo junto a Félix de Santos en la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*. En 1921 este boletín convoca su 4º concurso de composición por categorías para distintos tipos de agrupaciones: cuartetos, orquestas de mandolinas (estudiantinas), dúos, solos...<sup>17</sup> Eliseo decide componer y presentar a la categoría de “Obra para Estudiantina (Orquesta Mandolinística)” una obra que denomina en un primer momento «Intermezzo arabo», bajo el lema «Oesile», nombre que ya había utilizado en su juventud. En el número de febrero de 1922, el jurado emite su veredicto y en la categoría de Obra para Estudiantina dice: “De las 13 obras presentadas, la gran mayoría carece de buena melodía, conducta, modernidad, armonización correcta y algunas, incluso, de cualquier contenido musical. En cambio, tres trabajos merecieron nuestro cuidadoso examen. (...) De estos tres trabajos, se le otorga el premio de 500 L. a la nº 4, con el lema «Parva favilla», mientras que a las otras dos obras se propone la concesión de una Medalla de Plata a la nº 6 «Oesile» y una Mención

16 Entrevista a Montserrat Martí Tomás ya citada.

17 *Il Plettro*. Nº 3, Año 15. Milán. Marzo 1921.

de Honor a la nº 11 «Vivi e spera»<sup>18</sup>. Este premio, una medalla de plata, muy habitual en la época como distinción para concursos en Exposiciones Universales y otros eventos, y cuya reproducción facsímil aparece en los boletines italianos, desconocemos si llegó materialmente a manos de D. Eliseo Martí, ya que no ha perdurado entre los efectos personales que conservan sus descendientes. Pero lo que sí quedó para la posteridad fue la publicación de esta obra premiada, bajo el título «Nell'Oasi. Intermezzo Arabo», publicada en 1922 por «Ediciones "PLETTRO"», misma casa editorial que publicaba el boletín «Il Plettro», dentro de su colección «Repertorio Speciale del "PLETTRO" per uso delle Orchestre Mandolinistiche».

Gracias a esta publicación, la obra se interpreta en distintos conciertos en Italia, información que Eliseo recopiló guardando programas y noticias de conciertos, como el que en 1924 ofrece la *Società Mandolinistiche Federate di Milano* bajo la dirección de Dante Rinaldi, o el de 1930 por el *Circolo Mandolinistico di Siena* recibiendo elogios y felicitaciones por la composición, con palabras como "... debe tenerse en cuenta que la maravillosa expresividad dada al primer número del programa "Intermezzo arabo" de Martí, en el que se parece presenciar una escena viva cerca de un oasis, fue tan efectiva como inesperada y bienvenida. El brío de una alegre caravana es seguido por un adagio silencioso, nostálgico, amoroso: el disfrute de la infinita inmensidad es el deseo y la aspiración temblorosa de una vida tumultuosa, y todo en el ímpetu rítmico y el toque armonioso de notas dulces, cariñosas y vibrantes, que van desde melancólicas a vivas y cariñosas, de fuertes y viriles a débiles y delicadas, tanto que cuando los sonidos son silenciosos debemos llorar la brevedad del disfrute". En junio de 1936 también le llega a Eliseo la noticia de la interpretación de su obra «Nell'Oasi» en Milán, por el *Gruppo Mandolinistico della Mutua «Volta»*, bajo la dirección del maestro Rognoni, recibiendo entusiastas aplausos.

Además de esta primera obra, esta misma editorial publica una segunda obra de Eliseo, una pequeña pieza titulada «Juguetera. Gavottina» para cuarteto de plectro y guitarra.

Tras el premio y el éxito obtenido por su obra «En el Oasis», Eliseo publica otras versiones de la misma para piano y para banda. Versiones que da a conocer Eliseo entre sus círculos musicales, obteniendo también una gran acogida y difusión.

Hoy en día su obra «En el Oasis» permanece en repertorios de orquestas mandolinísticas italianas, como la «Orchestra di mandolini e chitarre "Città di Brescia"», que bajo la dirección de Claudio Mandonico, reconocido compositor y director, la

incluye en su concierto del 12 de mayo de 2019<sup>19</sup>; en rondallas españolas, como la "Rondalla de Sella", (Alicante)<sup>20</sup>; y también y gracias al inmenso trabajo recopilador que realizó el compositor y mandolinista japonés Jiro Nakano (1902-2000), que obtuvo y guardó copia de estas dos publicaciones en sus archivos, forma parte del repertorio de orquestas mandolinísticas japonesas. Además, en su versión para Banda también permanece en repertorios como el de la Banda Primitiva de Alcoy, que sigue interpretándola en la actualidad.

Volvamos a la época de Eliseo. El 14 de noviembre de 1924 acontece un hito importante en la historia de nuestro país. A las 18:30 horas, Radio Barcelona EAJ-1, emitiendo desde el Hotel Colón de Barcelona, realiza la primera emisión oficial de radio en España, en la que tras la intervención de los locutores María Sabater y Rafael Caño, y palabras del alcalde y otros presentes, retransmite un concierto a cargo del cuarteto Tomé, la soprano Pujol y la cupletista Escuté. Comienza un importante período en el que la música se retransmite en directo por las ondas, y los radioyentes pueden escuchar los conciertos sin moverse de su casa, proliferando las agrupaciones y orquestas que realizaban sus conciertos en la radio, a cambio de unos honorarios. Félix de Santos y Eliseo Martí, ubicados en pleno centro de este importante acontecimiento, no dejan pasar la oportunidad y el 1 de agosto de 1925, apenas ocho meses y medio después de aquella histórica primera emisión, se da la primera intervención de Eliseo en este nuevo medio de difusión sonoro, ofreciendo en directo un recital de mandolina española, acompañado al piano por el maestro Santos Ferrán y retransmitido por Radio Barcelona<sup>21</sup>. Este es el primero de numerosos conciertos en la radio: a dúo, con la orquesta de la «Asociación Filarmónica de Mandolinistas» de Félix de Santos, con el Cuarteto... Más de 100 conciertos en Radio Barcelona, cita la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas* en un programa de 1936. Y no sólo sus interpretaciones de mandolina española sonaron en las ondas barcelonesas, también lo hicieron sus composiciones, ejecutadas por agrupaciones creadas expresamente para este medio, como el «Trío Radio», el «Cuarteto Radio» o la «Orquesta de la Estación». Su gran éxito «En el Oasis», los pasodobles «Recuerdos taurinos», «Clásico», «Capullitos», «Che, quin vals!» y otros bailables que va componiendo y publicando gracias a la oportunidad de difusión que la radio le ofrece.

En esta época, con Eliseo viviendo de lleno la vida musical barcelonesa, y ya experimentado músico, instrumentador y compositor, crea su propia

19 Página web [[www.carmebrescia.it/orchestra-di-mandolini](http://www.carmebrescia.it/orchestra-di-mandolini)]. Última consulta 16 de febrero de 2020.

20 Video en Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=fxU2iAZSS1w>]. Última consulta 16 de febrero de 2020.

21 *La Vanguardia*. Barcelona. 1 de agosto de 1925.



Banda, la «Banda Martí», con la que realizará actuaciones y conciertos en eventos públicos y privados, banquetes y bailes en el Hotel Restaurante Continental y en el Gran Café Tibidabo, conciertos retransmitidos en directo por la radio y cualquier otro evento que requiriera de sus servicios.

Quizá esta fue la época de mayor éxito y satisfacción en la vida musical de Eliseo, concertista de mandolina, a dúo, con el cuarteto y con la orquesta, concertista de timbal y percusión, subdirector de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas* y Director del «Cuarteto Martí» y la «Banda Martí». A estos éxitos musicales se viene a sumar la felicidad en su vida personal. Eliseo compagina todas estas actividades musicales con las clases de mandolina, laúd y guitarra que imparte en su casa. Así es como conoce a su amor, Josefina Tomás Caminal, que se apunta a clase de mandolina junto a una sobrina de su misma edad. Ambas van juntas a clase y al finalizar una de las clases Eliseo le entrega a Josefina un pequeño sobre con una nota, que hoy conserva con mucho cariño su hija Montserrat Martí Tomás, en ella Eliseo escribe «Srta. Josefina. / Desearia que á la próxima lección, viniera v. un poquito antes que su sobrina, pues quiero hablarla de una cosa, la cual, es preciso estar solos. / Perdone mi atrevimiento, y nó comunique nada á nadie, sobre estas cuatro letras». Eliseo se había enamorado de su alumna Josefina, y así gracias a la música y a las clases de mandolina española, Eliseo conoce a la que será su compañera para toda la vida, con la que se casará el 28 de marzo de 1926. Un amor profundo y sincero que duró hasta el día de su fallecimiento.

A partir de 1930 el «Cuarteto Martí» empieza a tener mayor repercusión y realiza un pequeño cambio en su formación, sustituye el piano por la guitarra, y queda compuesto por: Eliseo Martí, director y mandolina 1ª; Pilar de Broto, mandolina 2ª (componente y solista de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*); Beatriz de Santos, laúd (hija de Félix de Santos que pasó a sustituir a la hermana de Eliseo, Adela Martí, dedicada al cuidado de su madre); y guitarra, puesto por el que en un primer momento pasaron esporádicamente Camilo Jordá o José Bosch, hasta que finalmente, encuentran en Graciano Tarragó el compañero

perfecto para esta agrupación. Graciano, que había sido compañero de estudios de Eliseo en el Conservatorio del Liceo, es ya un gran guitarrista y músico que ha regresado de perfeccionar sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Madrid. Discípulo de Miguel Llobet, será nombrado profesor de Guitarra del Liceo en 1933 y continuará formando parte de este cuarteto hasta sus últimas actuaciones.

Este cuarteto comparte intervenciones en los conciertos que la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas* ofrece a sus socios protectores, con otros conciertos específicos al margen de esta asociación recibiendo excelentes críticas, como las publicadas en la *Gaceta Musical de Barcelona* en junio de 1934<sup>22</sup>: *“Confesamos francamente que para nosotros fue una revelación el «Cuarteto Martí» (...), pues nunca habíamos tenido ocasión de oír un cuarteto de púa y pulso; y añadamos a renglón seguido, que dicho conjunto suena admirablemente y que nos gustaría oírle interpretar un cuarteto clásico en la seguridad de que resultaría delicioso. Sabida la valía individual de cada uno de los elementos, no es de extrañar el ajuste y bella fusión de sonidos alcanzada por dichos artistas, a quienes el público aplaudió largamente”*; en febrero de 1935<sup>23</sup>: *“Estos simpáticos artistas que cultivan un género tan poco conocido entre nosotros como el del cuarteto de instrumentos de púa y pulso, puede decirse que cada día se superan en sus audiciones, alcanzando delicados matices y sonoridades espléndidas (...)”* o la publicada en octubre de 1935<sup>24</sup>: *“Esta reputada corporación de instrumentos de púa (...) dio un extraordinario concierto en Radio Barcelona, destacando su actuación en el «scherzo» de la segunda sinfonía de Beethoven y en una brillante selección, erizada de dificultades, de la obra «Las Golondrinas» de Usandizaga; dificultades que suben de punto, si se tiene en cuenta que dicho conjunto no cuenta con el gran recurso del piano, que en muchos casos hace el papel de «tapadera» y perdónese la frase; cabe señalar en esta transcripción, obra del señor Martí, el gran partido que su autor ha sacado de tan reducido instrumental, lo cual demuestra un profundo conocimiento de la obra del malogrado Usandizaga y un completo dominio de los instrumentos de púa. Dados los reconocidos méritos que concurren en todos y cada uno de los artistas que componen el «Cuarteto Martí», no es de extrañar la afinación, ajuste y magníficas sonoridades alcanzadas durante todo el programa por lo que fueron unánimemente elogiados por los radioescuchas”*.

Estas críticas cobran aun mayor relevancia, al estar escritas en publicaciones especializadas y bajo la

22 *Gaceta Musical*. Barcelona. Publicación mensual. Junio de 1934.

23 *Gaceta Musical*. Barcelona. Publicación mensual. Febrero de 1935.

24 *Gaceta Musical*. Barcelona. Publicación mensual. Octubre de 1935.

mirada de críticos acostumbrados a escuchar a los más grandes intérpretes y concertistas de música clásica, lo que pone de manifiesto la inigualable calidad de este cuarteto y la labor que estaba haciendo, equiparando los instrumentos de púa y pulso con los instrumentos clásicos establecidos, tal y como desde sus inicios había querido su maestro Félix de Santos.

Eliseo, inmerso en la vida laboral y musical de Barcelona, vive la época de mayor revolución social y obrera, y el auge de los sindicatos de trabajadores. Así en abril de 1934 pasa a ingresar en la Junta directiva del Sindicat Musical de Catalunya con el cargo de Bibliotecario<sup>25</sup>, cargo que será renovado en años venideros hasta el estallido de la Guerra Civil. Este cargo le vendría como anillo al dedo, ya que en el transcurso de esta investigación he podido constatar una característica particular de Eliseo como persona y como músico: su orden y meticulosidad con el que anotaba y guardaba todos los hechos y acontecimientos que él consideraba importantes. Hasta hoy nos ha llegado numeroso material escrito de puño y letra de Eliseo, ordenado y preciso, que me ha permitido elaborar esta semblanza aportando muchos datos: listados con fechas de nacimiento y defunciones de sus personas más allegadas, todas las óperas y zarzuelas que interpretó a los timbales (128), sus compras y gastos importantes, sus obras que registró en la Sociedad de Autores, las tarifas que cobraba por las actuaciones de la «Banda Martí» para banquetes y bailes, listados de sus alumnos, tanto de mandolina y laúd, como de percusión y timbal, agendas de direcciones, o cómo llevaba un minucioso control de las cantidades ingresadas en caja para amortizar el gasto de uniformes de la «Banda Martí»... todo en un correcto orden y con una letra perfectamente legible.

Y cuando parece que Eliseo goza de una estable posición como músico, compositor de éxito, reconocido como intérprete solista y director de varias agrupaciones, integrante de la Orquesta Pau Casals y la Orquesta del Teatro del Liceo, llegan los más tristes acontecimientos que acabarán con toda actividad musical en la ciudad de Barcelona.

El 17 de mayo de 1936 tenemos conocimiento del último concierto de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*, que continúa contando como subdirector y mandolina solista con Eliseo Martí, casualmente el que hace el número 75 desde su creación y que es celebrado por ello como concierto extraordinario. En este concierto se ofrece la primera audición íntegra del «Concierto en Re menor» de Juan Sebastian Bach, original para dos violines solistas y orquesta de cuerda y adaptado para dos mandolinas y orquesta de púa y piano por Beatriz de Santos, hija del maestro Félix de Santos. Además se presenta con un programa de mano



**Programa de mano y crítica en prensa del programa ofrecido por el «Cuarteto Martí» y la «Asociación Filarmónica de Mandolinistas» el 17 de junio de 1934**

más extenso de lo habitual, dejando constancia de la historia de esta formación desde su creación y en el intermedio del concierto, Francisco Viladach, secretario de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*, ofrece unas palabras a los asistentes.

Un mes después, los días 7 y 14 de junio de 1936, el «Cuarteto Martí» participa en dos conciertos al margen de la Asociación Filarmónica de Mandolinistas, organizados por Antoni Laporta Astor el primero y por la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio de Ntra. Sra de Pompeia, el segundo en los que, entre adaptaciones de obras de Beethoven, Mendelssohn, Albéniz, Granados o Falla, también incluye la obra original para instrumentos de púa «La oración del Torero» que Joaquín Turina había escrito 11 años atrás para el afamado Cuarteto Aguilar.

El sábado 18 de julio de 1936, la Orquesta Pau Casals, con Eliseo entre sus componentes, interrumpe su ensayo preparatorio para el concierto inaugural de la Olimpiada Popular que iba a tener lugar al día siguiente. La inauguración queda suspendida y la tensión militar de sublevación alcanza las calles de Barcelona. Estalla la Guerra Civil.

Y después: el silencio. Cesa toda actividad musical realizada por Eliseo.

Con los luctuosos acontecimientos que sufrió la ciudad de Barcelona en 1936 y 1937 se dio fin a la época más brillante de los instrumentos de púa en la ciudad condal, al igual que en otros muchos sectores musicales en toda España. La época dorada catalana, iniciada años atrás por Baldomero Cateura, llevada al máximo apogeo por Félix de Santos y continuada por Eliseo Martí finaliza drásticamente.

No tenemos ninguna noticia de las vicisitudes vividas durante la guerra por Eliseo Martí o su profesor Félix de Santos. Continuaron en Barcelona y sobrevivieron a la guerra, que no es poco, pero según las palabras de Montserrat Martí, su hija, —*en la guerra lo pasamos muy mal*—. Sin testimonios

25 El Diluvio. Barcelona. 26 de abril de 1934.

directos de aquella época, me permito reproducir las palabras que escribió Agustí Centelles en su «Diario de un fotógrafo. Bram, 1939»: *“De febrero de 1937 al 25 de enero de 1939, Barcelona ha sido bombardeada más de 200 veces por la aviación y dos veces por barcos. Ha habido miles de víctimas y de destrozos en los edificios. Muchas veces, de día y de noche, sonaban las sirenas sin que diera tiempo a ir a los refugios. Y otras muchas veces caía la carga mortífera sin que hubiera sonado la alarma”*.

Salvo la Orquesta del Gran Teatro del Liceo, que había sido nacionalizado por la Generalitat de Catalunya tras el estallido de la Guerra Civil, pasando a denominarse Teatro Nacional de Cataluña<sup>26</sup>, no tenemos constancia de que ninguna de las otras formaciones de las que formaba parte Eliseo continuaran su actividad después de la contienda. Ni la Orquesta Pau Casals, ni la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*, ni la «Banda Martí», ni el «Cuarteto Martí» retomaron su actividad una vez finalizada la guerra. La represión de posguerra hizo mella en la actividad musical de la sociedad barcelonesa.

Una formación que sí continuó a duras penas su actividad fue la Banda Municipal, dirigida por Juan Lamote de Grignon desde 1914. En mayo de 1938, y tras el fallecimiento de su “timbalero” titular, el maestro Lamote de Grignon, que había sido director del Conservatorio del Liceo de Barcelona, solicita expresamente la incorporación de Eliseo Martí a la Banda Municipal como Profesor, pese a contar con 48 años de edad y haber superado por tanto el máximo fijado en su reglamento para el ingreso en la Banda<sup>27</sup> *“sería una gran adquisición para la misma, como músico excelente y “timbalero” admirable, así conceptualizado por los más famosos directores de orquesta que han venido actuando hace una quincena de años, al frente de la orquesta del Liceo y de la «Pablo Casals».* Este es también el criterio del abajo firmado, que ha podido valorar desde los mismos lugares, las magníficas aptitudes del mentado Profesor MARTÍ CANDELA”. Esta solicitud es aceptada y Eliseo Martí ingresa el 16 de junio de ese mismo año como Profesor eventual con cargo a la plaza vacante de “timbalero” de la Banda Municipal.

Pero muy poco tiempo después, Eliseo, seguramente con gran tristeza, tiene que presenciar cómo, tras el fin de la Guerra Civil, su amigo y valedor, el maestro Lamote de Grignon, es excluido de la vida musical catalana por parte del régimen franquista, siendo destituido de su cargo en junio de 1939, en represalia por la actividad musical que había continuado llevando a cabo al frente de la Banda Municipal durante la República. El Maestro Lamote

<sup>26</sup> Página web [www.liceubarcelona.cat/es/el-gran-teatre-del-liceu]. Última consulta 16 de febrero de 2020.

<sup>27</sup> Carta con la indicación “es copia y traducción”, mecanografiada, fechada el 7 de mayo de 1938 y firmada por J. Lamote de Grignon. Archivo personal de la familia.

de Grignon marcha exiliado a Valencia, donde fundará la Orquesta Municipal de Valencia, mientras en Barcelona, la Banda Municipal sufría los recortes y la escasez de recursos propios del franquismo, como el propio Eliseo reconoce en una carta escrita en 1955 *“17 años al servicio del Ayuntamiento, con la salvedad de que los siete primeros meses de mi actuación (periodo rojo), no percibí sueldo alguno, ignorando la causa”*.

Vamos a hacer un pequeño paréntesis en la historia de Eliseo.

Barcelona, desde principios del siglo XX era considerada la segunda ciudad de Aragón por el número de residentes aragoneses que habían emigrado allí. En ese ambiente y como una consecuencia natural, un grupo de aragoneses se reúne para fundar en 1909 el Centro Aragonés de Barcelona, que a finales de ese primer año de creación ya cuenta con 1300 socios<sup>28</sup>. Desde sus inicios este centro siempre ha tenido muy presente la jota aragonesa, celebrándose fiestas de jota y actuaciones, en las que tomaban parte las más relevantes figuras del folklore aragonés. El Centro Aragonés formó su propia rondalla, con intérpretes de bandurria, laúd y guitarra, que acompañaban las jotas de canto y baile tal como se hacía en todo Aragón. Finalizada la Guerra Civil, el Centro Aragonés poco a poco va recuperando su actividad cultural en la ciudad.

Es así como muy probablemente, con los habitantes de Barcelona tratando poco a poco de volver a retomar las actividades cotidianas, Eliseo, merced a sus conocimientos y trayectoria en cuanto a instrumentos de púa se refiere, fue propuesto para dirigir la Rondalla del Centro Aragonés de Barcelona. La primera noticia de ello es un programa de mano: *“Palacio de la Música - Festival que el Centro Aragonés de Barcelona ha organizado para el día 28 de mayo de 1942, a las diez de la noche, a beneficio de las obras del nuevo templo nacional de Nuestra Señora del Pilar de Barcelona”* festival que en su primera parte cuenta con la participación de la *“Rondalla dirigida por el Mtro. Eliseo Martí”*, interpretando «Reverie» de Schumann, «En el Oasis» del propio Eliseo Martí y «El Sitio de Zaragoza» de Oudrid.

Comienza aquí una larga relación de Eliseo con la Rondalla Moncayo del Centro Aragonés de Barcelona que le lleva a recuperar tras la guerra su actividad al frente de una formación de pulso y púa. Esta rondalla va evolucionando y mejorando su calidad bajo las directrices de su director, realizando conciertos con obras cada vez de mayor envergadura y dificultad, como «Goyescas» de Granados, o «Granada» de Albéniz, pero siempre prestando atención a las obras más folklóricas como la «Jota de la Dolores» de Bretón, «Gigantes

<sup>28</sup> Página web [centroaragonesdebarcelona.es/nosotros/historia]. Última consulta 16 de febrero de 2020.





*Velada musical con la «Rondalla Moncayo» y el Grupo de jota de la Casa de Aragón de Barcelona para la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros - Amparo de Santa Lucía. 18 de mayo de 1952*

y Cabezudos» de Caballero, la sardana «Sol Ixent» del maestro Eduard Toldrà o «El Sitio de Zaragoza» de Oudrid. También hace un hueco a sus dos obras pensadas para agrupaciones de plectro: «Juguetona (Gavotita)» y «En el Oasis (Intermedio Árabe)». Gracias a la prensa de la época y a programas de mano podemos conocer que la relación entre Eliseo y la rondalla del Centro Aragonés se extendió al menos hasta 1951 llegando a realizar importantes eventos, como el Gran Espectáculo de Arte Folklórico que tuvo lugar en el Teatro Romea de Barcelona durante las Fiestas de la Merced, en cuatro sesiones, los días 22, 23 y 24 de septiembre de 1945. En la primera parte la rondalla, compuesta por 14 profesores, y dirigida por Eliseo Martí, ofrece un concierto con las obras «Goyescas», de Granados, «Maruxa» de Vives, «Granada» de Albéniz, «Sol Ixent (Sardana)» de Toldrà, «El Sitio de Zaragoza» de Oudrid y la «Jota de La Dolores» de Bretón, y en la segunda parte acompaña a los cantadores y bailadores del cuadro de jota de la Casa de Aragón de Barcelona.

Mientras tanto, en 1941, el maestro Eduard Toldrà, al que Eliseo conoce bien desde muchos años atrás, comienza a formar la nueva Orquesta Municipal por encargo del Ayuntamiento de Barcelona. Eliseo es requerido personalmente por el maestro para el puesto de «timbalero» de esta nueva formación orquestal, de manera excepcional y por su excelente calidad artística, pese a haber superado de nuevo la edad máxima permitida. Este proceso culmina el 31 de marzo de 1944, con la creación y presentación al público de la Orquesta Municipal de Barcelona (hoy en día activa bajo el nombre de Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña), consolidando así el proyecto iniciado en 1920 por Pau Casals para una orquesta de referencia en Barcelona. Con esta recién formada orquesta y bajo la dirección de Eduard Toldrà, Eliseo obtendrá su segundo hito artístico, unos cuantos años después...

Como podemos ver, la calidad musical de Eliseo Martí queda reflejada en los grandes directores que



*Programa de mano del Festival Folklórico celebrado en el Teatro Romea de Barcelona, los días 22, 23 y 24 de septiembre de 1945 con la participación de la «Rondalla Moncayo»*

tuvo enfrente: Pau Casals, Juan Lamote de Grignon, Eduard Toldrà. Todos ellos fueron seducidos por la inmensa calidad artística de Eliseo, pero también por su gran humanidad y humildad, que le llevaron a triunfar sin destacar, siendo imprescindible para las formaciones musicales de más alto nivel que se fueron creando en Barcelona durante su existencia. Véase como ejemplo las palabras que Eduard Toldrà le dedicó con motivo de la Cena de Hermanamiento por la Audición nº 500 de la Orquesta Municipal de Barcelona, el 3 de junio de 1956: *“A l’excel·lent artista, a l’amic sempre estimat i admirat, Eliseo Martí. Amb una cordial abraçada. E. Toldrà”*.

En enero de 1945 se le otorga la Cátedra de Timbales e instrumentos rítmicos de la Escuela Municipal de Música (Conservatorio Superior de Música), vacante desde 1942 al no existir ningún profesor en la citada escuela con la preparación especializada, otorgada con los mismos deberes y retribuciones que perciben los profesores de la escuela. El maestro Martí, pese a su edad, elevada ya para optar a las plazas de profesor, va obteniendo, por sus méritos y por su innegable calidad musical adquirida en toda su carrera los nombramientos que le van a permitir llevar una tranquila vida en la ciudad de Barcelona, dedicándose a lo que ha hecho siempre: la música.

Este año 1945, el gran maestro de Eliseo, Félix de Santos, que pese a su avanzada edad (70 años) continúa como profesor titular de instrumentos de púa en el Conservatorio del Liceo, sufre una embolia que lo postra en cama hasta el año siguiente, falleciendo el 27 de febrero de 1946.

Uno de los grandes vacíos que quedan por descifrar en la Historia de los Instrumentos de Púa en España es qué sucedió con la cátedra de Instrumentos de Púa en el Conservatorio del Liceo de Barcelona tras el fallecimiento de Félix de Santos. Pues bien, gracias a todos los documentos conservados por la familia de Eliseo, hemos podido aportar una gran pista para resolverlo: entre estos documentos,

Eliseo conservó una carta sin fechar, manuscrita y firmada por el propio Eliseo donde hacía constar lo siguiente:

Sr. Presidente de la Junta de Música del Conservatorio del Liceo.

Muy Sr. mio: El abajo firmante, discípulo que fue de este Conservatorio, de la clase de Mandolina, habiendo obtenido las mas altas calificaciones en todos los cursos, solicita respetuosamente, poder ocupar dicha cátedra, ya que según palabras textuales de mi maestro Sr. Santos (q.p.d.), soy el único indicado para continuar la enseñanza de la Mandolina con la moderna escuela que con tanto acierto creó el maestro Santos.

La Mandolina Española ó Bandurria, instrumento netamente español, y que su origen data de varios siglos, es un instrumento que se ha tenido en poca estima debido á la mala calidad de ejecutantes, y como consecuencia, por la falta de profesores técnicos para la enseñanza; no obstante, he demostrado en mis conciertos que la mandolina es un instrumento de alta calidad que puede figurar entre los concertistas de instrumentos diversos. En la orquesta moderna también los compositores han introducido la Mandolina tanto en conciertos como en óperas.

En la actualidad tengo varios alumnos de Mandolina y, entre ellos, hay algunos que se hubieran matriculado el pasado curso, pero debido á que no había profesor, no lo hicieron.

Espero que la Junta de Música del Conservatorio del Liceo, resuelva lo expuesto, de la manera más digna, en beneficio del Arte y del Conservatorio.

Dios guarde a V. muchos años .

Eliseo Martí

Desconocemos la respuesta del Conservatorio, si es que la hubo, pero lo que sí hubo, como demuestra esta carta, es la intención de Eliseo de proseguir al frente de la Escuela Moderna de Mandolina Española, en el Conservatorio del Liceo. No lo consiguió.

A día de hoy, todavía no queda muy claro qué sucedió exactamente en el Liceo, tras el fallecimiento de Félix de Santos, aunque gracias a esta carta y a la recientemente publicada tesis doctoral de la actual directora de este centro, la doctora María Serrat i Martín *«Els orígens i l'evolució del Conservatori del Liceu (1837-1967)»* podemos aportar alguna hipótesis: según la tesis de la doctora Serrat i Martín, Félix de Santos Sebastián fue profesor de mandolina, laúd y bandurria de 1904 a 1946, y le sucedió el profesor de guitarra Graciano Tarragó (que también había sido alumno de Félix de Santos, y compañero de Eliseo Martí en el «Cuarteto Martí»). Graciano Tarragó había sido nombrado profesor de guitarra de este centro en 1933, por lo que en el momento del fallecimiento de Félix de Santos ya formaba parte del claustro

de profesores del centro. Según parece, en un acta del Conservatorio de fecha 30 de abril de 1946, se le otorga la cátedra de mandolina a Graciano Tarragó, vacante por el fallecimiento del Sr. Santos. Hasta aquí parece claro, pero en la misma tesis, la doctora Serrat i Martí nos indica que Eliseo Martí fue nombrado profesor de percusión y mandolina según acta de 9 de abril de 1948, continuando hasta su fallecimiento en 1960 (acta de 17 de noviembre de 1960). Y estos datos son los que nos generan dudas. Si bien es cierto que Eliseo fue nombrado profesor de timbal y percusión del Liceo, como veremos más adelante, este nombramiento se produjo el 20 de octubre de 1950, según carta, y varias noticias conservadas por el propio Eliseo, no en 1948, y en estas cartas no consta en ningún momento que fuera nombrado también profesor de mandolina. Además, el fallecimiento de Eliseo se producirá el 31 de octubre de 1963, y no en 1960 como indica la doctora Serrat i Martí en su tesis. Esto nos hace dudar de estos datos, tanto en las fechas como en los nombramientos, y nos hace pensar que Eliseo nunca llegó a ser nombrado profesor de mandolina del citado conservatorio. Quizá por su edad. También desconocemos si Graciano Tarragó ocupó realmente esta cátedra y tuvo alumnos de mandolina, laúd o bandurria, o no. Lo que sí queda claro es que tras el fallecimiento de Félix de Santos, bien por falta de profesor, o bien por falta de alumnos, se perdió la enseñanza de instrumentos de púa en el Conservatorio del Liceo de Barcelona.

Eliseo, aunque no obtuvo la cátedra de instrumentos de púa en el Liceo, continuó impartiendo clases de mandolina, laúd, bandurria y guitarra en su domicilio particular. Y allí fue donde comenzó a dar clase a las hermanas Pilar y Angela (Angelita) Font Amigó. Pilar, la hermana mayor, inició sus clases de mandolina española en septiembre de 1943 y Angelita, la menor, en agosto de 1944. Pilar y Angelita llegarán a ser las mejores alumnas de Eliseo, y se convertirán en las últimas herederas de la escuela barcelonesa iniciada años atrás por Baldomero Cateura. Colaboraron en los conciertos y actuaciones que ofrecía la «Rondalla Moncayo» de la Casa de Aragón y formaron parte fundamental de la «Orquesta Eliseo Martí» de instrumentos de pulso y púa, orquesta que Eliseo creó y dirigió a principio de los 50, seguramente animado por el buen hacer de la rondalla de la Casa de Aragón. En ella aglutinó músicos de la rondalla con sus propios alumnos, entre ellos Pilar y Angelita, llegando a estar formada por 15 músicos, intérpretes de mandolina española, mandolina italiana, bandurria, laúd y guitarra. Además, Eliseo anima y prepara a Pilar y Angelita para presentarse en concierto como dúo de mandolina española y guitarra, realizando recitales y participando como dúo en conciertos de la propia «Orquesta Eliseo Martí».

Así de nuevo, años después del cese de la actividad de la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas*, Eliseo



La «Orquesta Eliseo Martí» de pulso y púa en Radio Barcelona. 21 de agosto de 1951

vuelve a reunir una formación de instrumentos de púa, de contrastada calidad, capaz de nuevo de defender estos instrumentos como instrumentos de concierto. Seguramente, tras todo lo sufrido en los años anteriores, su pasión por los instrumentos de púa que había sentido desde bien pequeño, inculcada en un principio por su padre y más tarde elevada por su maestro Félix de Santos, se ve de nuevo ensalzada tantos años después.

De 1951 a 1955 son numerosos los conciertos que esta orquesta ofrece, de nuevo en Radio Barcelona, donde realiza una intensa actividad, pero también en escenarios como la Antigua Escuela del Mar de Barcelona. En esta época no solo se convierte en director y alma mater de la «Rondalla Moncayo» del Centro Aragonés y de la «Orquesta Eliseo Martí» de instrumentos de pulso y púa, también se convierte en su representante y gestor, como se puede ver en un pequeño folleto publicitario que edita el propio Eliseo anunciando ambas formaciones.

De nuevo son momentos álgidos en la vida musical de Eliseo, tanto con sus amados instrumentos de púa como en su faceta de percusionista. Continúa como intérprete en la Orquesta del Teatro del Liceo, en la que asciende a la categoría de Solista en la temporada 1947-48, y en la Orquesta Municipal de Barcelona, ascendiendo también a “timpani” 4ª parte por concurso-oposición en 1951<sup>29</sup>. En febrero de 1948 también es nombrado primer timpani de la Orquesta Sinfónica del «Orfeo Laudate» de Barcelona.

El 4 de diciembre de 1948 Eliseo interpreta con la mandolina la serenata de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, representada en el Teatro del Liceo. Es en esta época en la que participa en la grabación de diferentes películas, tanto al timbal como con mandolina y laúd. 19 películas, según dejó anotado en sus cuadernos, entre las que destacamos “Luna de Sangre” (mandolina), y “El Correo del Rey” y “Catalina de Inglaterra” (laúd). Quizá ésta sea la pista que próximamente nos lleve a localizar alguna grabación sonora de este magnífico intérprete, ya que por desgracia no hemos localizado, ni creemos

29 *Gaceta Municipal de Barcelona*. 9 de abril de 1951.



Folleto publicitario de las agrupaciones dirigidas por Eliseo Martí: La «Orquesta Eliseo Martí» de pulso y púa, y la «Rondalla Moncayo»

que existan, ninguna grabación de sus conciertos con la *Asociación Filarmónica de Mandolinistas* o los realizados con sus distintas agrupaciones en Radio Barcelona.

Eliseo, con una reconocida carrera como timbalero y percusionista, profesor de la Escuela Municipal (Conservatorio Superior) y miembro activo de las orquestas más importantes de la ciudad, es nombrado en 1950 profesor de Instrumentos de Percusión del Conservatorio del Liceo<sup>30</sup>, por los méritos adquiridos y no existiendo en la ciudad un mejor profesor que él, pese a estar ya en una edad próxima a la jubilación. Alcanza así, en sus años ya maduros, el reconocimiento y prestigio devenido de todos sus años de carrera musical.

En 1952 Eliseo se autoedita su obra “15 estudios para caja”, una obra académica pensada para sus alumnos de percusión. Él mismo paga de su bolsillo las 750 pesetas que le cuestan los 250 ejemplares, impresos en Litografía Mora. 10 años después, en 1962, volverá a imprimir otros 500 ejemplares.

Y finalmente el destino le ofrece una nueva oportunidad para pasar a la historia musical de nuestro país, como bien merecido tenía. En la temporada 1957-1958 la Orquesta Municipal de Barcelona, dirigida por su amigo Eduard Toldrà, incluye en su tercer concierto de otoño la obra recién creada «Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda», obra del joven y todavía poco conocido Cristóbal Halffter. Para ello, el maestro Toldrà contó con la participación y complicidad

30 Carta con membrete «Conservatorio del Liceo – Conservatorio Superior», mecanografiada, firmada y fechada el 20 de octubre de 1950. Depositada por la familia en el Archivo de la Banda Primitiva de Alcoy (C.I.M. Apolo).



**Programa de mano del tercer concierto de otoño, temporada 1957-1958, de la Orquesta Municipal de Barcelona, con Eliseo Martí como solista de timbal**

como timbal solista de Eliseo Martí. La obra, galardonada con el «Premio Internacional Unesco-Juventudes Musicales», supuso un reto para nuestro protagonista, pues en aquella época no estaba al alcance de cualquier timbalero. No se pudo estrenar en Madrid y el propio Halffter lo contaba así<sup>31</sup>: “Cuando, en 1957, el llorado Ataúlfo Argenta ensayaba mi obra «Dos movimientos para timbal y cuerda», para ofrecer su estreno en el festival de Granada, ningún timbalero madrileño quiso hacerse cargo de la difícil parte solista. Era entonces, a pesar de los muy buenos instrumentistas que teníamos, inconcebible tocar el timbal de esa manera, y además «como solista»”.

A Halffter le dijeron<sup>32</sup> —*Ves a Barcelona, que allí hay alguien que sí lo hará*—. Y así fue. Un año después del concierto con Eliseo, un joven y entonces todavía desconocido José María Martín Porras, referente a posteriori de la percusión moderna en España, también se hizo cargo de este cometido, ofreciendo su primera audición en Madrid.

Eliseo comparte cartel con nombres de la talla de Vlado Perlemuter y Teresa Berganza, y su nombre y su foto ocupan el espacio que se merece como solista en los carteles y programas. El concierto fue un éxito, pese a lo desconocido de la obra, como quedó reflejado en las críticas que publicó la prensa escrita<sup>33</sup>: “Tiene fuerza rítmica, sostenida por los timbales, que estuvieron en manos del excelente profesor Eliseo Martí, a quien el público, con todo calor, tributó abundantes palmas, como también lo hizo al maestro Toldrá, a la orquesta y, desde luego, a la obra” o “La exposición por la orquesta y el solista Eliseo Martí fue perfecta y mereció, como la obra, aplausos sostenidos”.

Al día siguiente parte de este concierto se repite en

31 Programa de mano del Ciclo «Música de Percusión» organizado en 1978 por la Fundación Juan March. Madrid. Enero de 1978.

32 Entrevista a Montserrat Martí Tomás ya citada.

33 *La Vanguardia*. Barcelona. 26 de octubre de 1957.

el 584º Concierto Popular de la Orquesta Municipal. En esta ocasión, con un público más joven y entusiasta, obtiene como resultado un éxito mucho más apoteósico.

A partir de 1956 desaparece toda noticia sobre la «Orquesta Eliseo Martí» de pulso y púa, y del dúo de Pilar y Angelita Font, y aunque continua la actividad de la «Rondalla Moncayo» del Centro Aragonés, muy probablemente ésta ya no es dirigida por Eliseo, centrado seguramente, en sus muchos quehaceres como percusionista y profesor de percusión.

Ya cumplida con creces la edad oficial de jubilación, Eliseo ha ido solicitando prórrogas que le permitan continuar dando clases y ejerciendo su profesión de músico. En 1958 es nombrado por concurso-oposición Profesor Especial (timpani) de la Orquesta Municipal.

En octubre de 1960, próximo a cumplir los 71 años, solicita la jubilación como profesor del Liceo, y en enero de 1961 de la Mutua de Músicos de Cataluña. Poco a poco su fuerza y vitalidad se va desgastando, aunque continua ejerciendo su plaza de profesor de timbal en la Orquesta Municipal hasta su fallecimiento.

El 31 de octubre de 1963 fallece en Barcelona Eliseo Martí Candela. Un gran músico al que el destino le puso en sus manos desde muy niño un tambor y una mandolina, instrumentos que le acompañaron toda su vida.

Y con el fallecimiento de Eliseo Martí finaliza el capítulo más brillante de los instrumentos de plectro en Barcelona.

Como epílogo a este artículo podemos añadir que Pilar Font, la última “heredera” de esta escuela barcelonesa (pues ella misma se consideraba nieta-alumna de Félix de Santos)<sup>34</sup>, conservó el archivo de sus maestros, cediendo alguna de estas obras para su publicación por la casa Boileau. Continuó su actividad como profesora, llegando a dar clase de guitarra a las nietas de Eliseo y ya en sus últimos años mantuvo contacto con Ricardo García Gimeno al que facilitó información de esta época y de sus maestros, pero tras su fallecimiento en diciembre de 2005, soltera y sin hijos, se perdió todo su archivo y sus recuerdos. En sus últimos años compartió piso con el marido de su ya fallecida hermana e, investigando en busca de sus posibles descendientes, un vecino nos informa de que tras su fallecimiento y el del marido de Angelita con el que vivía, las hijas de Angelita, únicas descendientes, abandonaron la vivienda familiar y marcharon, cree, a Sudamérica.

Espero que la publicación de este artículo sirva para poner en valor la olvidada figura de D. Eliseo Martí Candela que, como tantos otros en la historia de nuestros instrumentos, defendió hasta los últimos

34 Entrevista a Ricardo García Gimeno ya citada.

momentos de su vida la posibilidad de estos instrumentos como instrumentos de concierto al más alto nivel.

Este artículo es fruto de una ardua investigación a través de bibliotecas y hemerotecas digitales, páginas de internet y otros archivos digitales, visitas a la Biblioteca Nacional de Madrid y a la Biblioteca de Cataluña. Todo ello completado con la gran aportación que me ha supuesto poder consultar los documentos originales de Eliseo conservados por su hija Montserrat Martí y en parte donados al archivo de la Banda Primitiva de Alcoy (C.I.M. Apolo).

Desde estas líneas quisiera agradecer especialmente a Montserrat Martí Tomás (hija de Eliseo), Montserrat Gonzalvo Martí y sus hermanos (nietos de Eliseo), por abrirme las puertas de su casa y de sus recuerdos, permitiéndome acceder a toda la documentación y objetos personales que aún conservan. Agradecer también a Jaume Jordi Ferrando, encargado del archivo de la Banda Primitiva de Alcoy, por facilitarme el acceso a los documentos allí depositados y por ponerme sobre la pista de la familia Martí. A Ricardo García Gimeno, por ofrecerme los recuerdos de su investigación sobre Félix de Santos y su amistad con Pilar Font. Y por último a Diego Martín, por su paciencia y su confianza en mí para elaborar este artículo.

Las fuentes primordiales utilizadas en este artículo son:

Colección de partituras, programas de mano, cuadernos y diversos documentos pertenecientes a Eliseo Martí Candela y donados a la Banda Primitiva de Alcoy (C.I.M. Apolo) por sus descendientes.

Documentación personal de Eliseo Martí Candela: fotografías, cuadernos, recortes... conservados por los descendientes de Eliseo Martí Candela.

GARCÍA GIMENO, Ricardo: *Notas Autobiográficas de Félix de Santos y Sebastián*. Bilbao. 2010.

MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: *Baldomero Cateura y la Mandolina Española. Biografía, organología, influencias, propuestas técnicas de su método, repertorio, proyección y antología*. Colección Trabajos de Investigación FEGIP. Zaragoza. 2019.

VALOR CALATAYUD, Ernesto. *Diccionario alcoyano de música y músicos*. Llorens. Alcoy. 1988.

VALOR CALATAYUD, Ernesto. *De "la infantil" a la Armónica Alcoyana. 1915-1990 (setenta y cinco años de vida artística)*. Alcoy. 1990.



VALOR CALATAYUD, Ernesto. *Catálogo de músicos alcoyanos*. Ediciones del Instituto alcoyano de cultura «Andrés Sempere». Alcoy. 1962.

SERRAT I MARTÍN, María. *Els orígens i l'evolució del Conservatori del Liceu (1837-1967)*. Tesis Doctoral. Universidad Internacional de Catalunya. Barcelona. 2017.

Entrevista con D<sup>a</sup> Montserrat Martí Tomás y su nieta Montserrat Gonzalvo Martí, realizada el 15 de febrero de 2020.

Entrevista telefónica con D. Ricardo García Gimeno, realizada el 11 de febrero de 2020.

Además de ejemplares digitalizados de los periódicos: *Heraldo de Alcoy, Las Provincias – Diario de Valencia, La Vanguardia, El Diluvio, El Litoral, El Día, Gaceta Municipal de Barcelona, La Correspondencia de Valencia, La Publicidad, Gaceta de Madrid, La Veu de Catalunya, El Bien Público, Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona, El Sol, ABC, El Imparcial, Heraldo de Castellón, El Pueblo, El Eco de Badalona, Boletín Oficial del Estado, Hoja del Lunes, El Noticiero Universal y Ciudad* y las revistas *El Bufón, Ondas, Música, Il Pettro, Ritmo y Melodía*.

Maryla Díez Rodríguez

Concertista y Profesora de Instrumentos de

Púa en el Conservatorio

"Guitarrista José Tomás" de Alicante



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

### LA ORQUESTA DE PULSO Y PÚA BATISTE MUT

#### RESUMEN

*El presente artículo pretende aportar toda la documentación olvidada y dispersa acerca de la Orquesta de Pulso y Púa Batiste Mut y plasmar su trayectoria y trascendencia. La investigación sirve como medio para establecer las bases de dicha formación y su evolución. Para ello nos centraremos en el estudio de esta institución que, a priori, parece ser clave en la fundación y desarrollo de la Federación Alicantina de Plectro Mar y Montaña y cómo ha contribuido el hacer de la orquesta y de sus músicos en la implantación de esta especialidad en el Conservatorio Profesional de Música Guitarrista José Tomás de Alicante.*

#### JUAN BAUTISTA MUT RIBES (1900 - 1971)

Este «humilde músico», como se autodenomina Mut en su relato<sup>1</sup>, nació en Alicante el 13 de abril de 1900<sup>2</sup>, hijo de Luis Mut Grimalt y Josefa Ribes, siendo el segundo de cinco hermanos. La hermana mayor, Josefa, nacida el 6 de noviembre de 1895; Domingo, nacido el 8 de enero de 1906; Andrés, nacido el 25 de marzo de 1908 y Vicenta, nacida el 14 de abril de 1911. Todos naturales de Villajoyosa,

población alicantina donde permanecieron hasta la desaparición de su padre<sup>3</sup>.

Tras el fallecimiento de don Luis, que había ejercido como carabinero a lo largo de su vida, los hermanos Domingo y Andrés, de 15 y 13 años de edad, fueron acogidos en el Colegio de Carabineros Huérfanos, sito en El Escorial<sup>4</sup>. Bautista contaba entonces con 21 años y, como hermano mayor entre los chicos, permaneció residiendo en la provincia de Alicante

1 MUT RIBES, Bautista: «Prólogo», *Relato exacto y verídico de mi dilatada historia*, escrito mecanografiado del archivo privado de Conchi Mut, sito en Muchamiel (Alicante), págs. 1 y 2.

2 Partida de nacimiento de Batiste Mut, en el Registro Civil de Alicante.

3 MUT ESTEVE, Concepción Cristina: *Árbol genealógico*, del archivo privado de Conchi Mut, sito en Muchamiel (Alicante).

4 MUT SAN-ESTEBAN, Andrés: *Pequeña biografía de Bautista Mut Ribes*, escrito mecanografiado del archivo privado de Conchi Mut, sito en Muchamiel (Alicante).

para trabajar y ayudar en lo necesario a las cuatro mujeres de la casa, sus dos hermanas, madre y abuela<sup>5</sup>.

Bautista se estabilizó con la profesión de hilador, oficio que le permitió ayudar a la familia. A los 18 años alternaba su ocupación con la de músico de banda en Villajoyosa, ingresando como voluntario el 7 de febrero de 1919 en la Banda de Música del Regimiento de Infantería Princesa Nº 4 de la guarnición de Alicante, donde permaneció durante dos años. El 29 de abril de 1921 se inscribió en el Cuerpo de Carabineros, destinado a la Comandancia de Alicante en el Barranco de Aguas y, posteriormente, fue trasladado al puesto de La Isleta ubicado en El Campello, cometido que le permitió seguir brindando ayuda a su familia<sup>6</sup>.

Durante los años que estuvo en Alicante dedicó, de manera altruista, sus horas francas de servicio a enseñar solfeo, guitarra e instrumentos de púa a los hijos de sus compañeros, ganando la admiración y respeto de todos los que le conocían<sup>7</sup>.

Desgraciadamente, no conocemos la fecha de su boda. Batiste se casó en dos ocasiones; su primera esposa, Antonia Mercedes Martínez, con la que tuvo dos hijos; Juan Bautista Mut Martínez, nacido en 1927 y María Mercedes Mut Martínez, nacida en 1930. Lamentablemente, siendo éstos aún adolescentes, murió Antonia debido a una enfermedad en el año 1943. Batiste contrae segundas nupcias con Milagros Ramos. No tenemos la fecha exacta de su matrimonio, pero sí la fecha de nacimiento de su tercer hijo fruto de esta relación; José Luis Mut Ramos, nacido en el año 1949<sup>8</sup>.

Su labor educativa continuó cuando lo trasladaron a El Campello. Ésta le llevó a formar una rondalla compuesta por casi cuarenta jóvenes de ambos sexos, granjeándole el afecto de todos por su participación en los actos sociales y benéficos en los que fue requerido<sup>9</sup>. Testimonio de esa entrega es Encarnación Giner i Parodi, quien en su libro titulado *A la vora de la mar*, nos cuenta sus vivencias en la Rondalla Juventud organizada por Batiste Mut. Al principio del capítulo titulado «Mut» de dicho libro, muestra una fotografía tomada en el concierto benéfico efectuado con motivo de la inauguración del Comedor del

5 Ídem.

6 Ídem.

7 MUT RIBES, Bautista: «Prólogo», *Relato exacto y verídico de mi dilatada historia*, escrito mecanografiado del archivo privado de Conchi Mut, sito en Muchamiel (Alicante), págs. 1 y 2.

8 MUT ESTEVE, Concepción Cristina: Árbol genealógico, del archivo privado de Conchi Mut, sito en Muchamiel (Alicante).

9 MUT RIBES, Bautista: «Prólogo», *Relato exacto y verídico de mi dilatada historia*, escrito mecanografiado del archivo privado de Concha Mut, sito en Muchamiel (Alicante), págs. 1 y 2.

Niño, del año 1936, en la que aparecen todos los integrantes rodeando al maestro y posando con sus instrumentos<sup>10</sup>.

De la reseña que sobre este evento expuso el periódico mensual de Estudios Psicológicos y Ciencias afines de Alicante, órgano oficial del Centro Sociedad de Mujeres «El Progreso», extraemos:

Música de instrumentos de cuerda Rondalla Juventud del Campello constituida de niñas y niños menores de 12 años, dirigidos desinteresadamente por nuestro querido amigo don Batiste Mut Rives deleitó con su numeroso programa de Valses, Jotas, Mazurcas, Pasodobles, Tangos, Marcha Árabe, y Himno Espiritista, que emocionaron al auditorio profundamente.

Hablar de esta Rondalla Juventud es más que imposible para mí, pues solo puedo decirlo que eternamente guardaré este recuerdo gratisimo que me produjeron estos niños, sin tener palabras para premiar la labor que realiza su distinguido director señor Mut quitando de sus horas de descanso los momentos para educar estos niños, que bien son para él, las melodías del pentagrama, no solamente con las notas de la música, sino con sus miradas dulces y sonrisas amorosas que forman el Himno de los cantos que palpitan en estos corazones jóvenes y de espíritus selectos<sup>11</sup>.

El 21 de julio de 1936, a causa del alzamiento nacional, Batiste Mut fue concentrado en Alicante junto al resto de compañeros carabineros, siendo destinado el 5 de agosto a Albacete para prestar servicios de orden público en la ciudad y el día 17 de ese mismo mes, fue trasladado a Chinchilla para prestar servicios de vigilancia exterior en el Penal de esa jurisdicción —cárcel militar que en aquellos momentos recluía a más de 600 presos procedentes de la zona nacional— esquivando con esta responsabilidad la posibilidad de ser enviado al frente<sup>12</sup>.

En sus notas personales destacan unos apuntes que tituló *Relato exacto y verídico de mi dilatada historia*, donde después de un prólogo, aporta datos personales y deja constancia de su pasión por la Música y la Enseñanza. Pasando al contenido del capítulo que titula «Antecedentes y Actuación», se desvela una apasionante historia vivida durante la guerra y su sentir al ser separado del Cuerpo

10 GINER I PARODI, Encarnación: «Mut», *A la vora de la mar*, Excmo. Ayuntamiento de Campello, 1990, pág. 141. Véase: «Fotografía de la Rondalla Juventud dirigida por Batiste Mut. Año 1936».

11 TANAUSE, R: «El “Comedor del Niño”», en *Revelación* (Periódico mensual de Estudios Psicológicos y Ciencias afines, Órgano del Centro «El Progreso»), Alicante, 1 de enero de 1936, nº 25, pág. 2.

12 MUT RIBES, Bautista: «Prólogo», *Relato exacto y verídico de mi dilatada historia*, escrito mecanografiado del archivo privado de Concha Mut, sito en Muchamiel (Alicante), pág. 5.



*Rondalla Batiste Mut en la Ermita de la Virgen del Carmen. Años 60*

de Carabineros, situación que le ocasionó grandes disgustos emocionales y económicos que alcanzaron a su familia<sup>13</sup>.

El hecho tuvo lugar durante los años de guerra civil, cuando ocupaba el puesto de vigilante en el centro penitenciario de Chinchilla. En las inmediaciones de la citada localidad apareció un avión procedente de la zona nacional, que aproximándose, descargó varias bombas que destrozaron parte de las vías con el fin de impedir la circulación de los trenes; un empleado de la estación resultó muerto y un artillero herido. Cerca del lugar se encontraba un tren cargado de armamento. Soldados artilleros enrabiados por el hecho, decidieron subir al penal para dar muerte a los presos. Los guardias, entre los que se encontraba Batiste, fueron alertados por el alcalde de Chinchilla y después de la llamada del gobernador —dándole órdenes de impedir esa masacre— arriesgaron sus vidas. Batiste tuvo la idea de presentarse voluntario para intentar dialogar y hacerles desistir de tal monstruosidad. A la llegada de los soldados, con los brazos en alto, reclamó silencio y les dijo:

Os hablo en nombre de mis compañeros, encargados

<sup>13</sup> MUT RIBES, Batiste: «Antecedentes y Actuación», *Relato exacto y verídico de mi dilatada historia*, escrito mecanografiado del archivo privado de Conchi Mut, sito en Muchamiel (Alicante), págs. 2 a 9.

de la vigilancia del Penal. Sabemos a qué venís, nos lo acaba de comunicar el Sr. Gobernador de Albacete, el Alcalde de Chinchilla y vuestro comandante desde la estación.

Por el amor de vuestras madres, tener la bondad de escuchar unas palabras antes de pasar de aquí, después de haberme escuchado haréis lo que vuestra conciencia os dicte, pero ahora, por favor, escucharme.

Los presos que están aquí son en teoría enemigos nuestros pero no por su voluntad, sino por cumplir unas órdenes que recibieron de sus jefes. Están metidos, como nosotros, en una guerra entre españoles, que ni ellos ni nosotros comprendemos. Son personas de condición humilde, de escasa cultura, albañiles, pastores o trabajadores del campo, y la mayoría de ellos tienen mujer e hijos pequeños [...]

El pueblo de Chinchilla tiene 7000 habitantes y es un vivero de artillería y armamentos. Estos objetivos aún no han sido bombardeados gracias a los presos que están detenidos en este Penal, pero si vosotros los matáis en 48 horas bombardearán el pueblo y morirán muchos inocentes.

Tenemos orden del Gobernador Civil de Albacete para defender la vida de los presos y evitar que cometáis una masacre que será conocida por todo el mundo, y no podemos dejaros pasar para que cometáis esa villanía. La orden es disparar contra



vosotros si persistís en vuestras intenciones, y el resultado será que moriremos todos los guardias que somos compañeros vuestros y todos los presos que hay en el Penal, pero también moriréis muchos de vosotros.

Haced lo que vuestra conciencia os dice, pero pensar fríamente las consecuencias que puede tener vuestra decisión. Si a pesar de ello queréis hacerlo allá vosotros, pero os pido por favor, primero empezar matándome a mí<sup>14</sup>.

Los mandos allí presentes deliberaron durante un buen rato, tras el cual, el jefe superior de las tropas ordenaba la retirada de los soldados, al mismo tiempo que refiriéndose a Batiste le decía: «¡buen trabajo compañero!<sup>15</sup>».

Esta tragedia y otras injusticias marcaron una huella indeleble en su familia. Tal es así que, años más tarde —para lograr un llamamiento a las autoridades competentes con el anhelo de recuperar la pensión de la viuda de Batiste— su sobrino Andrés Mut San-Esteban escribió la historia<sup>16</sup>, en la que plasma la entrañable personalidad de Batiste Mut. Según alegaciones de Conchi Mut, su padre Juan Mut sobre los años 1980, con el fin de recuperar la pensión de Milagros Ramos, llegó a enviar cartas a la casa Real y a la Administración General del Estado, así como poner en manos de un abogado de Villajoyosa todo el trámite que finalmente fue resuelto. Lamentablemente no hemos podido contactar con el abogado debido a no encontrarse en activo dicho despacho.

No se conoce la fecha exacta de su vuelta a El Campello. Por los testimonios familiares recogidos por Conchi Mut, deducimos que puede haber sido durante el año 1940, ya terminados sus servicios para el cuerpo de carabineros y finalizada la guerra. Una vez allí, compaginaba su trabajo de hilador con clases de música que impartía en su domicilio, ubicado entonces en la calle Convento, nº 36, labrándose pronto una buena reputación entre los vecinos de la localidad campellera, por lo que al poco tiempo de su vuelta ya era conocido por todos como el «tío Batiste».

En el archivo de la Orquesta Batiste Mut se guarda una fotografía de la cual se desconoce su autoría, donde se muestra una gran cantidad de niños desfilando con guitarras e instrumentos de púa, todos vestidos de marineros acompañando la entrada a la ermita de la Virgen del Carmen. En el pie de la fotografía se puede leer «Entrada de la

14 MUT RIBES, Batiste: «Antecedentes y Actuación», *Relato exacto y verídico de mi dilatada historia*, escrito mecanografiado del archivo privado de Conchi Mut, sito en Muchamiel (Alicante), págs. 2 a 9.

15 Ídem.

16 MUT SAN-ESTEBAN, Andrés: *Pequeña biografía de Bautista Mut Ribes*, escrito mecanografiado del archivo privado de Conchi Mut, sito en Muchamiel (Alicante), págs. 1 a 7.

Virgen en la ermita. Principios de los 60. La rondalla de Batiste Mut acompaña a la Virgen», siendo un testimonio gráfico y ejemplo de su continua labor como pedagogo. Hemos podido encontrar la fuente gráfica en el libro de Fiestas de la Virgen del Carmen, editado por la comisión de fiestas el verano del 2003<sup>17</sup>.

Tal como nos cuentan tres de sus alumnos —Ramón Juan Esplá, Rafael Juan Esplá y José Soto Pérez— Batiste fue un hombre muy exigente consigo mismo y esta misma exigencia se la trasladaba a las personas más cercanas. Su personalidad, seguramente, fue la que le permitió llevar una vida activa en todo lo que estaba relacionado con la música y la literatura. Debía de admirar a no pocos; es el caso de su gran amigo y músico José Alfosea, con el que compartía largas tertulias, como muestran las partituras que guarda de su abuelo Conchi Mut, donde encontramos partichelas que pertenecían a Alfosea, arreglos para conjuntos de plectro y canciones, así como una carta de felicitación manuscrita por Batiste para su amigo Alfosea<sup>18</sup>. Otra muestra de cariño profesado por Alfosea hacia Batiste es la composición del pasodoble *Mut*<sup>19</sup>. En la primera hoja del manuscrito musical, en el extremo derecho dejó escrito: «a mi querido amigo Bautista Mut por José Alfosea».

Juan Bautista Mut Ribes falleció en El Campello el día 10 de mayo de 1971 a la edad de 71 años, en su residencia habitual<sup>20</sup>. Su altruismo y los deseos de practicar el bien, marcaron su vida. Su mejor medio de expresión, la música; y su mayor obra, la enseñanza; despertando en sus alumnos pasión por los instrumentos de pulso y púa. Esta inspiración sembrada en sus pupilos atrajo la voluntad de dar continuidad a su trabajo con la fundación de un conjunto que honrara su nombre.

## DEVENIR ARTÍSTICO DE LA AGRUPACIÓN BATISTE MUT

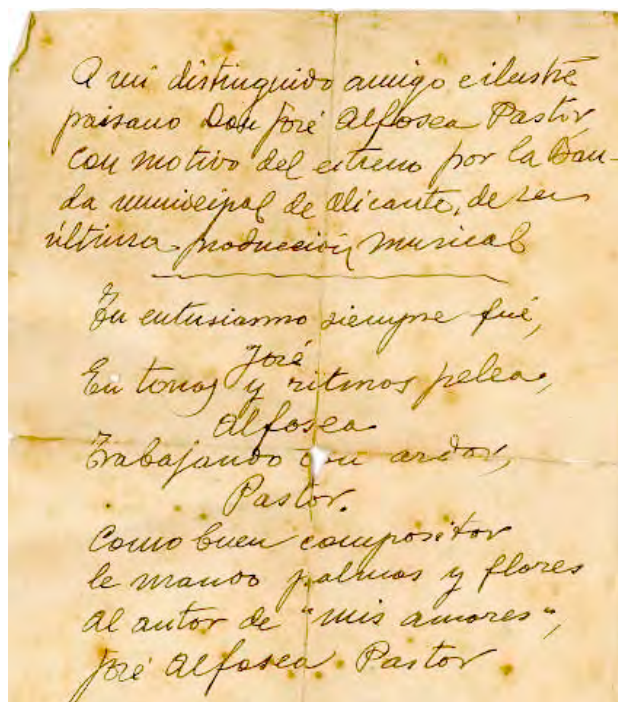
Esta orquesta de pulso y púa nació con la denominación de Rondalla Batiste Mut el 30 de noviembre de 1978, como filial de la Sociedad Recreativa y Cultural Casino de Campello —en adelante SRC Casino de Campello— financiada por el presidente del casino, Ataúlfo Valero, junto a once

17 ANÓNIMO (fotografía): «El Campello 100 años en imágenes, fotografías del Campello del ayer», Entrada de la Virgen en la Ermita. Principio de los 60. La rondalla de Batiste Mut acompaña a la Virgen, *Fiestas de la Virgen del Carmen*, Comisión de fiestas Virgen del Carmen, El Campello, del 11 al 16 de junio de 2003, pág. 64. Fotografía de la rondalla de Batiste Mut en la Ermita de la Virgen del Carmen. Años 60.

18 Carta manuscrita de Batiste Mut a José Alfosea. Archivo privado de Conchi Mut.

19 Pasodoble *Mut*. Obra compuesta por José Alfosea y dedicada a Batiste Mut, guardada en el archivo de la Orquesta Batiste Mut.

20 Partida de defunción de Batiste Mut en el Registro Civil de El Campello.



Carta manuscrita de Batiste Mut a José Alfosea. Archivo privado de Conchi Mut

músicos motivados por brindarle a su pueblo una formación de instrumentos de púa y guitarras, para continuar así el legado del ya desaparecido músico y maestro Batiste Mut.

Dirigida en sus inicios por Antonio Vicente Más, la Rondalla estuvo integrada en las bandurrias primeras por Ángel Lozano y Ángel Pérez; en las bandurrias segundas por José Soto y Antonio Martínez; en los laúdes por Juan Bautista Mut —hijo de Batiste Mut— y Ramón Juan; por último, en las guitarras por Vicente Giner, Rafael Juan, Francisco Más, José Francisco Lledó y Antonio Lledó; tal como quedara publicado, con motivo de su fundación, en un artículo del periódico Información<sup>21</sup>.

Desde mediados de 1978 la idea se venía gestando en el seno de la directiva del Casino, llegando a materializarse en el Acta del 30 de noviembre, en sesión ordinaria de la Junta, que oficializaba la creación de este grupo, en principio pensado para hacer música de carácter popular, para luego abarcar un repertorio más amplio, gracias a la motivación de su director y de los músicos que la integraron. Se fortaleció este sueño un mes después en el concierto realizado el sábado 23 de diciembre en el salón de actos del Colegio Público Rafael Altamira<sup>22</sup>.

La Rondalla brindó su segundo concierto con

21 GARCÍA, Julián P.: «La rondalla “Batiste Mut”, en marcha», en *Información*, 2 de septiembre de 1979, nº 209, pág. 26.

22 VALERO, Ataúlfo: «Rondalla “Batiste Mut”, filial de S.R.C. Casino de Campello, “Un grupo, que comenzó, caminó y llegó”, *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Fester de Moros y Cristianos del Campello, del 12 al 15 de octubre de 1982, sin paginar.

motivo de las fiestas de la Virgen del Carmen en la ermita el 16 de julio de 1979. Tres meses después, el día 14 de octubre en la Iglesia Parroquial, desarrollaban su siguiente concierto con una acogida cálida del público allí presente que demostró su emoción con efusivos aplausos<sup>23</sup>.

En el evento efectuado por el veinticinco aniversario de la SRC Casino de Campello, el 23 de diciembre de 1979, en víspera de nochebuena, se hizo la presentación oficial de la Rondalla Batiste Mut, una actuación compartida con la Banda de Música de El Campello. Las dos formaciones estuvieron bajo la dirección del maestro Antonio Vicente Más<sup>24</sup>.

Continuadora de la labor altruista de su maestro, esta formación fomentó además la formación de nuevos músicos, ofreciendo clases de solfeo, guitarra e instrumentos de púa. En los comienzos, esta escuela contó con dieciocho educandos<sup>25</sup>.

Con el lema «Año nuevo, músicos nuevos» iniciaron el año 1981. Dos años habían transcurrido desde su fundación creando cimientos sólidos, evidenciados en su escuela de educandos y el espíritu de sacrificio de sus músicos, profesores y directiva, ante las dificultades económicas que tuvieron que afrontar por falta de subvención por parte de los organismos oficiales.

La rondalla mantuvo la formación inicial con la única novedad de una guitarra baja, interpretada por Rafael Juan Esplá, y la incorporación de nuevos componentes, entre los que podemos destacar a las primeras mujeres de la formación —Dolores Pérez, María José Carratalá y Almudena Perales— y otros integrantes que hicieron su debut, como Andrés Guerrero, Juan Hernández y Tony Emilio Lledó<sup>26</sup>.

Los conciertos fueron sumándose dentro y fuera de la localidad, logrando en cada presentación más calidad interpretativa. En el año 1982 se sabe, gracias a la prensa, que a fecha de 13 de septiembre habían realizado «cerca de 12 conciertos». Ese mismo artículo nos informa sobre la escuela de la agrupación:

Aparte de la rondalla, el grupo tiene una escuela de educandos que está dirigida en la actualidad por D. Alberto Chahín quien ha sustituido al maestro

23 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro I de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 1979, pág. 61.

24 VALERO, Ataúlfo: «Rondalla “Batiste Mut”, filial de S.R.C. Casino de Campello, “Un grupo, que comenzó, caminó y llegó”, *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Fester de Moros y Cristianos del Campello, del 12 al 15 de octubre de 1982, sin paginar.

25 RONDALLA BATISTE MUT: «Batiste Mut, sigue adelante», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Fester de Moros y Cristianos del Campello, del 12 al 15 de octubre de 1980, sin paginar.

26 GARCÍA, Julián P.: «Nueva etapa de la rondalla Batiste Mut», en *Información*, 1 de marzo de 1981, nº 50, pág. 19.

Coloma, al frente de los 30 niños de todas las edades que forman la escuela. Hay que destacar la excelente labor del Sr. Coloma, durante su época de dirección<sup>27</sup>.

En los comienzos del curso escolar 1983/84, esta escuela llegó a tener un total de cincuenta alumnos, todos con la idea de aprender lenguaje musical y algún instrumento de cuerda pulsada para pasar a formar parte de la agrupación<sup>28</sup>.

Un emotivo y significativo hecho tuvo lugar el día 5 de marzo de 1983, cuando la Rondalla Batiste Mut participó en el concierto conmemorativo de los cien años de fundación de la Comparsa Maseros de Muchamiel. Antes de iniciar su actuación, los músicos guardaron un minuto de silencio en memoria del fallecimiento de su compañero, el laudista Juan Mut —fundador de la agrupación e hijo de Batiste Mut— cuyo entierro tuvo lugar esa misma tarde en El Campello<sup>29</sup>.

Orgullo para la entidad fue el lauro que alcanzó en el Certamen Nacional de Rondallas celebrado en la población murciana de San Javier, el 7 de diciembre de 1983, organizado por la Caja Rural Provincial. Fueron ocho las agrupaciones que se presentaron bajo las bases expuestas de: dos obras de libre elección y como obra obligatoria la jota La Dolores, de Bretón; un concurso en el que la Batiste Mut, obtuvo un merecido segundo premio bajo la dirección del maestro Antonio Vicente Más<sup>30</sup>.

La actividad musical de la Rondalla siempre estuvo respaldada por el apoyo de sus socios y la SRC Casino de Campello. Muestra de ello es la velada musical que programaron en el Salón de Actos de esa institución el día 17 de diciembre; unas doscientas cincuenta personas quisieron formar parte del merecido homenaje brindado a esa agrupación por el alcalde Baeza Buades, con motivo del éxito obtenido en el citado certamen de San Javier<sup>31</sup>. Para ese año, su repertorio contaba con más de cien obras de diversos estilos y compositores. Mencionamos algunas de las que figuraron en el programa de mano, como muestra de la ampliación de su repertorio: la Marcha Turca de la Sonata en La, de W. A. Mozart; el Andante Cantábile, de P. Tchaikovsky; la Suite Española, de E. Ulierte; la

Suite Española, de I. Albéniz; entre otras<sup>32</sup>.

Con la iniciativa de nuevos proyectos en colaboración con el Ayuntamiento, se lanzaron a preparar el I Festival de Rondallas, que se presentó en el Salón de Actos del colegio Rafael Altamira, el sábado 31 de marzo de 1984, con dos invitados especiales para la ocasión, el Grupo de Pulso y Púa Virgen de Loreto de Muchamiel y la Armónica Jonense de Villajoyosa; un concierto que conquistó un aforo total, pues más de quinientas personas se dieron cita para disfrutar del festival<sup>33</sup>. El presidente de la agrupación campellera Ángel Lozano, manifestó en el periódico Información los motivos de la puesta en marcha del festival.

La idea que nos ha guiado no es otra que la del acercamiento con nuestros pueblos vecinos; y qué mejor nexo que la música, para conseguir tal fin. Al mismo tiempo tratamos de dar a conocer este tipo de música y de instrumentos al gran público y de paso aportar nuestro grano de arena al ámbito cultural local<sup>34</sup>.

Con el nombre de Festival de Rondallas «Villa de El Campello» este evento llegó para quedarse. Muestra de ello son los realizados en años posteriores hasta la actualidad, donde continuaron dándose cita destacadas agrupaciones de la provincia y de otras partes del país, logrando difundir su labor musical y las posibilidades de los instrumentos que componen esas formaciones, grandes desconocidos para muchos.

Tras seis años de trabajo, el director Antonio Vicente Más, dejó la rondalla en septiembre, debido a su nuevo puesto como músico en la Banda Municipal de Alicante. Todos los integrantes, así como su junta directiva, lamentaron ese hecho; Más consiguió de esa agrupación un alto nivel técnico y artístico<sup>35</sup>.

Como nos presenta el artículo «La rondalla Batiste Mut inicia una nueva etapa», editado en el periódico Información, unas semanas más tarde, la nueva dirección de la agrupación pasó a manos de José Antonio Pastor Ruiz, manteniendo la misma estructura con los veinte intérpretes citados en la publicación.

La rondalla Batiste Mut cuyas edades oscilan entre los 58 de Antonio Martínez y los 13 de Mónica Baeza.

27 ANÓNIMO: «La “Batiste Mut”, una rondalla con prestigio», en *Información*, 13 de octubre de 1982, nº 243, pág. 25. Véase: GARCÍA, Julia P.: «Éxito en la presentación de la rondalla juvenil», en *Información*, 6 de julio de 1983, nº 135, pág. 20.

28 ANÓNIMO: «La rondalla “Batiste Mut” posee un centenar de obras en su repertorio», en *Información*, 14 de octubre 1983, nº 234, pág. 23.

29 GARCÍA, Julia P.: «Homenaje póstumo de la Rondalla a Juanito Mut», en *Información*, 8 de marzo de 1983, nº 45, pág. 18.

30 GARCÍA, Julia P.: «La rondalla «Batiste Mut» ganó el segundo premio», en *Información*, 13 de diciembre de 1983, nº 295, pág. 19.

31 SOLER, G.: «La rondalla «Batiste Mut» recibió un homenaje popular en el Casino», en *Información*, 20 de diciembre de 1983, nº 301, pág. 36.

32 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro I de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 1983, págs. 89.

33 GARCÍA, Julia P.: «El público acudió masivamente a presenciar el I Festival de Rondallas», en *Información*, 4 de abril de 1984, nº 80, pág. 19.

34 GARCÍA, Julia P.: «Hoy se celebra el primer certamen de rondallas», en *Información*, 31 de marzo de 1984, nº 76, pág. 23.

35 GARCÍA, Julia P.: «El director Antonio Mas deja la rondalla Batiste Mut», en *Información*, 22 de septiembre de 1984, nº 226, pág. 14.

Como bandurrias primeras figuran Ángel Lozano, Nicolás López, Ángel Pérez y Pepe Soto. En las bandurrias segundas están Andrés Guerrero, María Dolores Pérez, Mónica Baeza y Antonio Martínez. Los tres laúdes son Ramón Juan, María José Carratalá y Vicente Antón. La guitarra baja corre a cargo de Rafael Juan, mientras que el resto de las guitarras son Francisco Más, Vicente Giner, Juan Antón, Almudena Perales, Juan Emilio Lledó, Rosa María Cubero, Agustín Giner y Alfredo Galvay<sup>36</sup>.

José Antonio Pastor se estrenó como director de la rondalla el 22 de septiembre de 1984, en el Salón de Actos de la SRC Casino de Campello, sala que resultó pequeña para albergar a la gran cantidad de público que se dio cita para disfrutar del debut del nuevo director y la actuación de la agrupación<sup>37</sup>.

Unos meses más tarde, alcanzaron el primer premio en el Certamen Nacional de Rondallas celebrado en la población murciana de San Javier —compartido con la Rondalla La Paloma de Cocentaina— bajo la dirección de su nuevo director. También fueron finalistas del concurso organizado por Radio Benidorm, disfrutando de un fin de año por todo lo alto<sup>38</sup>.

La escuela de educandos de la entidad igualmente muestra alzas ese curso escolar, con un incremento notable de la matrícula de niños a cargo del profesor Vicente Arróniz Palomares<sup>39</sup>.

Otra gran iniciativa meditada en el seno de la entidad, y de la que daba voz su entonces presidente, Ángel Lozano, fue la de agrupar a todas las orquestas y rondallas de instrumentos de pulso y púa de la provincia de Alicante, quedando invitados todos los presidentes y directivos de las mismas, con la tarea de formar una Federación de Rondallas. Abrió el acto el alcalde y tomó luego la palabra el presidente de la Batiste Mut, quien expuso los deseos y necesidades de dicha Federación<sup>40</sup>. En esa reunión se aceptó la propuesta de creación y se nombraron como gestoras para redactar los primeros estatutos de la misma a las agrupaciones de Muchamiel, San Juan, Villajoyosa y El Campello,

36 ANÓNIMO: «La rondalla Batiste Mut inicia una nueva etapa», en *Información*, 14 de octubre de 1984, n° 247, pág. 27. Véase también RONDALLA BATISTE MUT: «Breve historia de la Rondalla», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Festera de Moros y Cristianos del Campello, del 12 al 15 octubre de 1984, sin paginar.

37 GARCÍA, J. P. i SOLER: «José Antonio Pastor debutó como director de la rondalla», en *Información*, 27 de septiembre de 1984, n° 230, pág. 14.

38 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro II de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 1984, pág. 1.

39 ANÓNIMO: «La Rondalla Batiste Mut, en plena evolución», en *Información, Especial Campello*, 11 de octubre de 1985, n° 283, pág. 20.

40 GARCÍA, Julia P.: «Reunión para la formación de una Federación de Rondallas», en *Información*, 10 de noviembre de 1984, n° 274, pág. 19.

quedando esta última como sede<sup>41</sup>.

En los comienzos la Federación Alicantina de Rondallas contó con ocho agrupaciones federadas. Su entonces presidente, Lorenzo Pérez y la junta directiva de los primeros años, presentaron a la Diputación Provincial de Alicante una petición de ayuda para la Federación, dirigida a llevar a cabo una amplia campaña de festivales musicales de pulso y púa por toda la provincia de Alicante; ayuda que resultó denegada en 1985. A pesar de tan adversa circunstancia, decidieron proseguir con lo programado, promoviendo intercambios de conciertos entre las mismas planteándose como objetivos principales ampliar el número de rondallas federadas, de lo cual se hicieron eco los periódicos locales de la provincia<sup>42</sup>.

Con esfuerzo y mucha pasión por parte de las agrupaciones y la junta directiva, la Federación Alicantina de Rondallas en colaboración con el Ayuntamiento de El Campello, lograron realizar el I Festival de Rondallas. Alrededor de setecientas personas asistieron a una inolvidable velada artística, donde el broche de oro corrió a cargo de la rondalla anfitriona Batiste Mut<sup>43</sup>.

En el mes de abril de 1985 la Batiste Mut logró llevar a cabo su II Festival de Rondallas «Villa de El Campello», gracias a la aceptación obtenida el año anterior y con el apoyo del Ayuntamiento. Un concierto que repitió sede en el Salón de Actos del Colegio Rafael Altamira debido al gran número de público que les visitó el año anterior y al no tener esa localidad un teatro más adecuado. Las orquestas invitadas en esta edición fueron la Armónica Jonense, de Villajoyosa; la Rondalla Santa Cecilia, de Monóvar y el Grupo de Pulso y Púa Virgen de Loreto, de Muchamiel<sup>44</sup>.

Ese propio año, entre los días 10 y 16 de junio, la agrupación ofreció un concierto en el sur de Francia en el marco del hermanamiento que se celebró en el III Festival de Música de la «Ville de Saint Christol

41 SOLER, G.: «Constituida la gestora de la Federación de Rondallas», en *Información*, 3 de enero de 1985, n° 2, pág. 14.

42 GARCÍA I SOLER: «Ángel Lozano, elegido presidente de la Federación de Rondallas», en *Información*, 3 de noviembre de 1985, n° 306, pág. 18.

43 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro I de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 1984, págs. 25. Véase también ORQUESTA DE PULSO Y PÚA BATISTE MUT: «Orquesta de pulso y púa Batiste Mut», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Festera de Moros y Cristianos del Campello, del 12 al 15 de octubre de 1988, págs. 55 y 56.

44 GARCÍA I SOLER: «En marcha el II Festival de Rondallas», en *Información*, 2 de abril de 1985, n° 92, pág. 16.

Lez Alès», con el Ayuntamiento de El Campello<sup>45</sup>.

En su constante crecimiento musical, la Batiste Mut había logrado para el año 1986 posicionarse con nombre propio entre las formaciones de pulso y púa más importantes de la provincia. Es por ello que con motivo del II Festival de Orquestas de Plectro Comunidad Valenciana, celebrado en Alzira, es invitada a participar por la junta directiva de esa sede, solicitud que se repitió en el III Festival de Orquestas de Plectro Comunidad Valenciana del año 1987, celebrado en Monóvar en el Teatro Principal de dicha localidad<sup>46</sup>.

En la primavera de 1987, la agrupación participó en el III Festival Ciudad de Segorbe, organizado en dicha localidad por la Asociación Cultural de Amigos de la Música junto a la Comisión de Cultura del Excmo. Ayuntamiento. Los conciertos se programaron del 30 de abril al 3 de mayo, siendo la fecha de actuación de la Batiste Mut el 2 de mayo. Otras orquestas invitadas para la ocasión fueron la Orquesta de Plectro El Micalet, de Liria y la Sección de Laúdes de la Orquesta Daniel Fortea, de Nules<sup>47</sup>.

Para despedir el año llevaron a cabo una asamblea general; la junta directiva de la Rondalla siguió presidida por Ángel Lozano; la integración de la junta quedó en el siguiente orden: como vicepresidente Ramón Juan Esplá; secretario Rafael Juan Esplá; tesorero, Vicente Giner; vocal y responsable de las partituras, José Soto Pérez. Se incorporaron a la junta directiva como vocales las jóvenes María Dolores Pérez Herrera y María José Carratalá Sala. A cargo de la escuela de educandos se encontraba Ángel Pérez García<sup>48</sup>.

Otro Festival de plectro en la Comunidad Valenciana, para el que fue requerida la agrupación, fue el que se realizó en 1988, en la población de Canals; el cuarto de ellos con una periodicidad anual<sup>49</sup>.

Afianzada cada vez más en el panorama musical, fue invitada por la asociación Amigos de las casas colgadas de Cuenca en Alicante, a participar en un concierto en colaboración con el coro del Ateneo Alicantino, lugar donde se celebró dicho espectáculo<sup>50</sup>.

El día 6 de febrero de 1988, en el Teatro Municipal

45 CALIXTO GARRIDO, Daniel: «El Campello y Saint-Christol-lez-Alès», en *Información*, 28 de junio de 1985, nº 179, págs. 4 y 107.

Véase también JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro I de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, El Campello, 1985, págs. 29 y 31.

46 *Ibidem*, 1987, págs. 51 y 110.

47 *Ibidem*, 1987, págs. 38, 111 y 112.

48 *Ibidem*, 1987, pág. 41.

49 *Ibidem*, 1988, pág. 116.

50 ARDERIUS, Pirula: «La orquesta “Batiste Mut” tocará con el coro del Ateneo alicantino», en *Información*, 19 de abril de 1988, nº 1396, pág. 7.



**Rondalla Batiste Mut en la Ermita de la Virgen del Carmen. Años 60**

de El Campello, la Federación Alicantina de Rondallas en colaboración con el Ayuntamiento, la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia y la Batiste Mut, organizaron un concierto con motivo del XIX Festival Provincial de Pulso y Púa<sup>51</sup>. Alcoy, unos meses más tarde, fue sede del mismo festival en su XXIV edición. El citado, tuvo lugar en el Teatro Calderón; contó con la participación de la Armónica Alcoyana y la Rondalla Batiste Mut. Ese año la Federación la componían once agrupaciones, que se distribuyeron por la geografía alicantina para ofrecer múltiples conciertos<sup>52</sup>.

Un logro importante conquistado por la agrupación fue el tercer premio obtenido en el III Certamen de Orquestas de Pulso y Púa, de Espinardo, que tuvo lugar el día 14 de marzo de 1987, galardón que iteraron con un segundo premio, en las IV y V ediciones de este certamen, celebradas en las datas del 12 de marzo de 1988<sup>53</sup> y del 11 de marzo de 1989,

51 SOLER, G.: «XIX Festival Provincial de pulso y púa en El Campello», en *Información*, Alicante, 6 de febrero de 1988, nº 1324, pág. 19.

52 ORQUESTA: «Actuaciones más importantes de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 1988, págs. 43 y 44.

53 GARCÍA I SOLER: «La agrupación “Batiste Mut” premiada a nivel nacional», en *Información*, 16 de marzo de 1988, nº 1363, pág. 22.

en el Salón de Actos del Colegio San José de esa localidad murciana<sup>54</sup>.

Durante el curso académico 1988/89 la agrupación celebró su décimo aniversario con más de veinte conciertos<sup>55</sup>, entre los que destacó la actuación en Muchamiel junto a la banda de música de esa localidad, en febrero; la participación y premiada actuación en el V Concurso de Pulso y Púa de Espinardo, en el mes de marzo; en el mes de mayo el Primer Festival de Música de Plectro «Villa de Aranjuez», en Madrid; en junio celebraron el VI Festival de Orquestas «Villa de El Campello»; ese mismo mes actuaron en su sede, festejando el cierre del curso escolar<sup>56</sup>.

En el marco de las celebraciones por la primera década de su fundación, el concierto efectuado el 9 de diciembre resultó un acontecimiento musical. Invitaron para la ocasión a la Orquesta de Laúdes Españoles «Roberto Grandío» de Madrid, bajo la dirección de J. Ramón Martínez Reyero. Una agrupación que desde sus inicios en 1976, obtuvo un reconocimiento nacional e internacional, contando con bandurristas españoles destacados<sup>57</sup>.

Como balance por sus diez años de vida artística, su entonces presidente Ángel Lozano en el Libro de Fiestas Mayor publicó un artículo titulado «Orquesta de pulso y púa Batiste Mut», en el que resulta interesante cómo plantea un cambio del vocablo rondalla por el término orquesta, introducción que refleja fielmente la madurez musical e interpretativa alcanzada para entonces por esa agrupación:

Lo que comenzó siendo una rondalla se ha convertido en una orquesta; lo que comenzó siendo una escuela de educandos, se ha convertido en una escuela de gran solera musical, con chicos y chicas que destacan dentro de su enseñanza como verdaderos artistas<sup>58</sup>.

La Orquesta Batiste Mut contaba en ese momento con la siguiente formación instrumental e intérpretes al frente de cada sección:

- **Bandurria 1ª:** Ángel Lozano, Mónica Baeza y

54 G. S.: «La Orquesta «Batiste Mut» premiada en el concurso de rondallas», en *Información*, 18 de marzo de 1989, nº 1692, pág. 23.

55 ANÓNIMO: «La Orquesta «Batiste Mut», prepara su décimo aniversario», en *Información*, 11 de octubre de 1988, nº 1521, pág. 22.

56 ANÓNIMO: «Diez años de éxitos», en *Información*, 12 de octubre de 1989, nº 1886, pág. 29. Véase también G. S.: «Mañana se celebrará el VI Festival de Pulso y Púa», en *Información*, 3 de junio de 1989, nº 1786, pág. 22.

57 JULIA: «La Orquesta de pulso y púa «Batiste Mut» celebra su X Aniversario», en *Información*, 8 de diciembre de 1989, nº 1944, pág. 11.

58 LOZANO, Ángel: «Orquesta de pulso y púa *Batiste Mut*», «Orquesta de pulso y púa *Batiste Mut*», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Festera de Moros y Cristianos del Campello, del 12 al 15 de octubre de 1988, págs. 55 y 56.

Ángel Pérez.

- **Bandurria 2ª:** José Soto, Antonio Martínez, María Dolores Pérez, Estefanía Baeza.
- **Laúd tenor o bandurria tenor:** María Dolores Checa, María José Carratalá, Diego Igual y Ramón Juan Esplá.
- **Laúd barítono o bandurria barítono:** Andrés Guerrero.
- **Guitarra:** Francisco Más, Almudena Perales, Inmaculada Baeza, Rosa Cubero, Belén Cerdán, María Dolores Giner.
- **Guitarra baja:** Vicente Giner.
- **Laudón bajo o bandurria baja:** Rafael Juan Esplá.
- **Percusión:** Rafael Juan Azívar<sup>59</sup>.

En la prolífera vida artística de la agrupación, durante el año 1990, destaca su participación en el VI Certamen Nacional de Plectro, celebrado en Campo de Criptana, Ciudad Real, donde obtuvieron el primer premio<sup>60</sup>. Lauro por el que fue requerida a participar en el I Festival de Plectro de «Villa Marchante» y el III Festival Internacional de «Villa Real». Importante resaltar en ese año la incorporación a la formación de un laudino o bandurria contralto ejecutado por Andrés Guerrero, consiguiendo así toda la tesitura y gama de colores que pueden ofrecer esta familia de instrumentos de plectro<sup>61</sup>.

En febrero de 1992 se celebró en la SRC Casino de Campello, una asamblea de la Federación Alicantina de Orquestas de Pulso y Púa, donde se acordó la fundación y puesta en marcha de una orquesta propia de la federación. Estuvo formada en sus comienzos por treinta y seis músicos de todas las agrupaciones asociadas y cinco maestros a cargo de su dirección, entre los que figuraba el director de la Batiste Mut, José Antonio Pastor. Ese año fueron doce las orquestas asociadas, todas con un mismo objetivo, seguir dando a conocer los instrumentos de púa dentro y fuera de la provincia. El siguiente extracto se obtiene de las palabras ofrecidas a la prensa por la junta directiva de dicha federación.

Con ello se pretende crear un conjunto de élite, que difunda este tipo de música por todos los rincones de

59 ANÓNIMO: «La Orquesta «Batiste Mut» prepara su décimo aniversario», en *Información*, 11 de octubre de 1988, nº 1521, pág. 22.

60 GARCÍA SOLER: «La orquesta Batiste Mut de El Campello, gana un certamen en Ciudad Real», 24 de enero de 1990, nº 1936, pág. 14.

61 GARCÍA SOLER, J.: «Las féminas de la orquesta Batiste Mut estrenaron nuevo traje», en *Información*, 27 de octubre de 1991, nº 2658, pág. 14.

Véase también LA DIRECTIVA: «¡Bravo por la música!, Orquesta de Pulso y Púa Batiste Mut», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Festera de Moros y Cristianos del Campello, del 11 al 15 de octubre de 1991, pág. 55.

nuestra geografía, al tiempo que sirve de incentivo a los educandos que se vienen formando en las escuelas de música de las distintas agrupaciones<sup>62</sup>.

Por el reconocimiento conseguido en los últimos años, en 1992, la Batiste Mut fue doblemente agasajada por la provincia de Castellón. La primera ocasión en un concierto ofrecido en la Semana Cultural de «Villa Real» y la segunda, como invitada de honor por el Ayuntamiento de Nules para participar en el I Memorial «Francisco Tárrega», que tuvo lugar en el mes de mayo<sup>63</sup>.

Con motivo del VIII Ciclo de Festivales organizados por la Federación Alicantina, le correspondió a la Batiste Mut ser la entidad encargada de llevar a cabo el número setenta y dos de estos festivales, celebrado en diciembre de 1993, el cual tuvo lugar en el recientemente inaugurado Auditorio Pedro Vaello de la Casa de Cultura de El Campello<sup>64</sup>.

Siendo una orquesta con la que había que contar, en ese mismo año fueron invitados a participar en la Semana Cultural de Cuenca donde ofrecieron un concierto en la Iglesia parroquial de la localidad de Las Pedroñeras y otro en el parque San Julián de Cuenca, éstos auspiciados por la Comunidad de Castilla la Mancha<sup>65</sup>.

Cita obligada, en octubre de 1993, fue el V Festival de Música de Plectro «Villa de Aranjuez», donde compartieron con orquestas como la Asociación Musical Los Amigos del Arte, la Agrupación Musical Albéniz y el Grupo Ibérico<sup>66</sup>.

Así mismo destaca la entrevista del periódico Información a Rafael Juan —secretario de la agrupación— dando respuesta acerca de la formación utilizada en ese momento:

La Orquesta no se limita a tocar con los tres instrumentos de cuerda habituales, hemos incorporado para dar más brillo y realce, instrumentos no habituales en este tipo de formaciones musicales, tales como la guitarra baja, el laudón bajo, el bandurín, el laudón granadino [bandurria barítono] y algunos instrumentos de percusión, pero sólo cuando la pieza lo requiere<sup>67</sup>.

62 JULIA: «La Federación Alicantina de Pulso y Púa crea su propia orquesta», en *Información*, 12 de febrero de 1992, nº 2735, pág. 12.

63 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro II de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 1992, pág. 5.

64 PÉREZ, J.: «El grupo Batiste Mut celebra el Festival de Orquestas de Pulso y Púa», en *Información*, 11 de diciembre de 1993, nº 3397, pág. 14.

65 J. P.: «La orquesta local Batiste Mut actuará en Cuenca», en *Información*, 4 de agosto de 1993, nº 3270, pág. 12.

66 REDACCIÓN: «La orquesta Batiste Mut triunfa en su última actuación en Aranjuez», en *Información*, 4 de noviembre de 1993, nº 3352, pág. 14.

67 PÉREZ, Joaquín: «La pasión por la música», en *Información*, 18 de agosto de 1993, nº 3284, pág. 10.

En el repaso de los años que la orquesta llevaba desempeñando su labor pedagógica, sobresalen cuatro cursos, comprendidos desde el año 1990 hasta el año 1994, en los que, con la colaboración de la sede titular de la academia —que siguió atañendo a la Batiste Mut— y la ayuda del Ayuntamiento de El Campello, lograron obtener el reconocimiento oficial de la Generalitat Valenciana para impartir las enseñanzas de música de grado elemental, según el decreto 165/1990 del Diario Oficial de la Generalitat Valenciana, de 29 de octubre de 1990, acaeciéndose como Escuela de Música de El Campello<sup>68</sup>.

Este acuerdo tuvo lugar el día 8 de mayo de 1990 a cargo del alcalde Vicente Baeza Buades y Ángel Lozano Pérez, presidente de la Orquesta Batiste Mut, dejando manifestado en el mismo:

Primero.- Que el Ayuntamiento de El Campello está interesado en estimular la cultura musical en la población.

Segundo.- Que la Orquesta “Batiste Mut” viene desarrollando tareas de tal carácter y se encuentra en condiciones de protagonizar una actuación docente en la materia.

Tercero.- Que de acuerdo ambas partes en los objetivos a alcanzar, mediante el presente convienen un marco de colaboración para la promoción de una Escuela de Música, conforme a las siguientes cláusulas [...].

Se puede leer en el documento un total de seis cláusulas que regulan el procedimiento de implantación por parte de la Orquesta Batiste Mut de una Escuela de Música, en dos fases de ejecución<sup>69</sup>.

En las memorias del año 1990 queda expuesto que la Escuela de Música de El Campello comenzó su etapa de evaluación el 7 de mayo de ese año, con un total de 245 alumnos matriculados gratuitamente para realizar la fase de prueba que se hizo durante los meses de verano.

A partir de ese año la Escuela contó con una notable inscripción de educandos, ofreciéndose asignaturas como solfeo, piano, guitarra e instrumentos de púa, viento madera, viento metal, dulzaina; siempre con el fin de formar nuevos músicos para proveer a las agrupaciones de la localidad, deviniendo así en la primera Escuela de Música de la provincia de Alicante en impartir la enseñanza de la especialidad

68 GARCÍA SOLER, J.: «La Escuela Municipal de Música echa a andar» en *Información*, 11 de mayo de 1990, nº 2043, pág. 13.

69 ORQUESTA: «Copia de la cláusula y manifiesto redactado por el Ayuntamiento de El Campello y la Orquesta Batiste Mut para la promoción de una Escuela de Música», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 8 de mayo de 1990, págs. 1 y 2.

de Instrumentos de Púa<sup>70</sup>. Tristemente, en 1993, a causa de la reforma educativa y la implantación de la Ley LOGSE, quedó anulado para el siguiente curso escolar el reconocimiento oficial otorgado<sup>71</sup>.

Sin embargo en contraposición al revés sufrido, para el curso escolar 1994 - 95, el Ayuntamiento les concedió la Casa de Cultura, con la marcada intención de que se beneficiaran de unas instalaciones más adecuadas y para que no se viera frenada su encomiable entrega a la formación de músicos. En correspondencia lograron un verdadero avance en número de educandos, especialidades impartidas y nivel ofrecido tanto instrumental como teórico. A su vez realizaron cambios en su dirección, reemplazando el puesto de director por José Vicente Arróniz, cargo ocupado a partir de ese momento por la directora Cristina Bernard, con los ánimos de seguir consolidando la línea ascendente que caracterizó a la escuela los últimos años, quien para dejar constancia de ello apuntó.

Queremos que la Escuela se convierta en una cantera de músicos para que formen parte de la gran cantidad de entidades musicales con las que cuenta El Campello<sup>72</sup>.

En el curso 1996/97, se comenzó a brindar la especialidad de violín gracias a la demanda de algunos y la intención de seguir ampliando sus enseñanzas. En las memorias de la Escuela de Música de El Campello quedaron registrados en el curso escolar 1997/98, un total de 160 alumnos matriculados. Como objetivo primario en las memorias de este curso escolar destacan «acercar la música al pueblo, especialmente a los niños, dándoles la oportunidad de conocer la mayor cantidad de instrumentos y las posibilidades de cada uno de ellos»<sup>73</sup>.

Incentivados por fomentar los instrumentos de púa y a sus intérpretes, corría el año 1994 cuando la Batiste Mut organizó junto a los directivos de la Federación un encuentro de grupos de cámara de pulso y púa, programado dentro de los actos en honor a Santa Cecilia. Entre los participantes pudo escucharse al cuarteto Monte de Sal de Pinoso, al trío de la orquesta Arsnova de Crevillente, al Cuarteto Juvenil de Elda y

70 LA JUNTA DIRECTIVA: «Orquesta "Batiste Mut"», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Festera de Moros y Cristianos del Campello, del 12 al 15 de octubre de 1990, sin paginar.

Véase también PÉREZ, Joaquín: «Celebran el X aniversario de la orquesta Batiste Mut», en *Información*, 11 de junio de 1994, n° 3576, pág. 14.

71 PÉREZ, Joaquín: «La pasión por la música», en *Información*, 18 de agosto de 1993, n° 3284, pág. 10.

72 VILANOVA, L.: «La Escuela de Música comienza el curso con cambios en la dirección y en la sede», en *Información*, 8 de octubre de 1994, n° 3695, pág. 17.

73 ESCUELA DE MÚSICA DE EL CAMPELLO: «Memorias», archivo privado de la agrupación, El Campello, curso escolar 1997 - 98, págs. 1 a 6.

al trío de la Orquesta Batiste Mut<sup>74</sup>.

En los comienzos del año 1995 Ángel Lozano abandonaba la presidencia de la Orquesta Batiste Mut después de quince años a su cargo por discrepancias con el ayuntamiento. El nuevo presidente electo fue Ramón Juan Esplá, miembro de la agrupación desde su fundación<sup>75</sup>.

Un año más, con motivo de su XII Festival de Orquestas «Villa de El Campello» celebrado en 1996, se disfrutó del concierto en el auditorio de la Casa de Cultura con la participación de las orquestas Armónica Alcoyana, Ciudad de Villa Real y la anfitriona de este evento musical la Batiste Mut, junto al recién estrenado Coro de la SRC Casino de Campello, todos con un exquisito nivel de ejecución e interpretación<sup>76</sup>.

En la actividad concertística del año 1996 destaca su participación en la II Jornada Internacional de Música de Plectro, organizado en el mes de noviembre por la OPP Ciudad de Villa Real en el Auditorio Municipal; evento que tuvo como protagonistas a la Orquesta Doremifasol de Viena, bajo la dirección de Herta Habersam y la Orquesta Batiste Mut, con su director José Antonio Pastor. Un encuentro ampliamente disfrutado por los músicos y el público allí presente<sup>77</sup>.

En ese año puntuaron también el II Festival «Villa de Chiva» organizado por la orquesta de plectro de esa población valenciana, el Festival «Villa de San Juan» y el I Festival Monforte del Cid<sup>78</sup>.

El 22 de diciembre con la colaboración de la Concejalía de Cultura, fue organizado el tradicional concierto de Navidad. Invitaron a la soprano Mercedes Lúñez y al tenor Antonio Gil, quienes interpretaron varias piezas de zarzuelas y villancicos acompañados por la Batiste Mut. El programa del concierto contaba además con la presentación del profesor de la Escuela de Música, Miguel Ángel Rodríguez Méndez quien interpretó algunas obras, así como del trío de laúdes españoles Madrigal. La Orquesta Batiste Mut cerró la gala con conocidos

74 VILANOVA, Laura: «La orquesta Batiste Mut ha organizado un concierto de pulso y púa para el domingo», en *Información*, 10 de diciembre de 1994, n° 3758, pág. 16.

75 VILANOVA, L.: «Ángel Lozano abandona la presidencia de la "Batiste Mut"», en *Información*, 25 de febrero de 1995, n° 3835, pág. 16.

76 ORQUESTA DE PULSO Y PÚA BATISTE MUT: «Orquesta Pols i Pua "Batiste Mut"», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Festera de Moros y Cristianos del Campello, El Campello, del 12 al 15 de octubre de 1996, pág. 85.

77 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro II de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 1996, pág. 15.

78 ORQUESTA DE PULSO Y PÚA BATISTE MUT: «L'Orquesta Batiste Mut i les Festes Majors del Campello», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Festera de Moros y Cristianos del Campello, El Campello, del 12 al 15 de octubre de 1997, pág. 76.



GUITARRAS  
Jose Antonio Lagunar



Luthier



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

temas de la época, entre ellos *La Bruja*, de Chapí; *La Alegría de la huerta*, de Chueca y *Agua, azucarillos y aguardiente* del mismo autor<sup>79</sup>.

Otro hecho significativo vivido por los veinticinco integrantes de esta agrupación y su director, fue la grabación, en el año 1998, de su ansiado primer Disco Compacto, titulado Música Española. Editado en 1999 bajo el patrocinio de la Diputación

<sup>79</sup> J. H.: «El concierto de hoy de Navidad de la Batiste Mut contará con un tenor y una soprano», en *Información*, 22 de diciembre de 1996, nº 4492, pág. 20.

Provincial de Alicante, el Ayuntamiento de El Campello, la Caja Murcia y la SRC Casino de Campello, fueron escogidas para la ocasión obras españolas entre las que destacan: *Suite Española*, de Ulierte; *Granada* y *Torre Bermeja*, de Albéniz; *Alborada Gallega*, de Veiga; *Oriental* y *Andaluza*, de Granados y *Fantasia Morisca*, de Chapí<sup>80</sup>.

En el periódico Información leemos un reportaje en el que José Antonio Pastor, director y arreglista de la mayoría de las adaptaciones, dejó constancia del motivo de ese repertorio:

El encanto de este repertorio es apreciar cómo una orquesta de plectro es capaz de conseguir los efectos de obras pensadas para sinfónicas que precisan una gran amplitud de expresión musical<sup>81</sup>.

Los músicos que hicieron posible el sueño tan añorado durante años y la formación instrumental utilizada fue:

- **Bandurrias 1ª:** Ángel Lozano, Loli Pérez, Loli Llorca, Manuel Hernández, Javier Hernández.
- **Bandurrias 2ª:** José Soto, Antonio Martínez, Esperanza Calvo, Miguel Jaén.
- **Bandurria contralto y laúd barítono:** Andrés Guerrero.
- **Laúdes 1º:** María José Carratalá, Ramón Juan Esplá, José Luis Castejón, Juan Sánchez.
- **Laúdes 2º:** Pedro García, Enrique Igual, Rafael Jover.
- **Guitarras:** Vicente Giner, Vicente Ferrándiz, Luciano Trujillo, Luis García, David Amorós, Raquel Pérez, Inmaculada Baeza, Noelia Moll, Almudena Perales, Loli Fernández, Raquel Solves, Alicia Martín.
- **Guitarra Baja:** Rafael Juan Esplá.
- **Percusión:** Luis Seguí, Rafael Vicente, Juan Abad.

En la portada del disco se pueden leer a modo de reseña para dar a conocer la agrupación, unas palabras escritas por sus integrantes, donde resaltan sus intenciones:

Nació para impulsar y demostrar sus grandes posibilidades, no sólo para rondallas, con sus

<sup>80</sup> PARDO, E. LL.: «La Batiste Mut grabará este fin de semana su primer compacto», en *Información*, 27 de febrero de 1998, nº 4560, pág. 3.

Véase también LIMINANA, María: «Enamorados de las cuerdas», en *Información*, 6 de abril de 1998, nº 4598, pág. 14.

<sup>81</sup> PARDO, E. LL.: «La orquesta de pulso y púa "Batiste Mut" editará 1.000 copias de su primer CD», en *Información*, 1 de marzo de 1998, nº 4921, pág. 3.

Véase también ORQUESTRA POLS I PUA BATISTE MUT: «L'enregistrament del disc compacte "música española", un èxit més», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Festera de Moros y Cristianos del Campello El Campello, del 12 al 15 de octubre de 1998, pág. 76.

preciosas serenatas tradicionales, o tunas, generalmente de estudiantes, sino también para interpretar música clásica de grandes autores, zarzuelas, etc. Y cómo no, española, que es el propósito de esta grabación<sup>82</sup>.

Mención especial merece su participación en la primera edición del Certamen «Villa de Baza», celebrado a finales de abril de 1998, en la localidad granadina. Actuación que compartieron con la reputada orquesta madrileña Roberto Grandío; una perfecta ocasión para la celebración de su vigésimo aniversario<sup>83</sup>.

Se puso en marcha un ciclo de ocho conciertos que dio inicio el día 2 de mayo y finalizó el 27 de junio, con el nombre Rondallas Alicantinas y Música Española, a cargo del área de cultura de la Diputación Provincial, con el apoyo de la Asociación Cultural Pro Música Española, presidida por Guillermo López y la colaboración de Ángel Lozano, presidente de la Federación de Orquestas de Pulso y Púa de Alicante.

En el marco de esa celebración, la Concatedral de San Nicolás de Alicante acogió a las cuatro orquestas de pulso y púa más destacadas de la provincia. Entre las escogidas figuraron la Batiste Mut, que ofreció su recital el día 9; la Armónica Alcoyana, que se presentó el día 2 y tuvo a su cargo la apertura de dicho ciclo; La Paloma de Cocentaina, con actuación programada para el día 16 y el día 23, la Orquesta Arsnova, de Crevillente<sup>84</sup>.

La prensa dejó constancia de la finalidad del evento en un artículo titulado «Festival de Rondallas en la Concatedral de San Nicolás» publicado por el periódico Información:

Se ha querido unir la música culta a las populares rondallas. La armonía y tañido de los instrumentos de cuerda que se popularizaron sobre todo por sus “despertás” y serenatas vinculan aquí su excelente cultura artística y formación musical a las obras de grandes compositores españoles<sup>85</sup>.

A causa de la trayectoria musical para entonces alcanzada por la Batiste Mut, tuvo lugar su

82 ALBÉNIZ, Isaac; BRETÓN, Tomás; CHAPÍ, Ruperto; GIMÉNEZ, Gerónimo; GRANADOS, Enrique; MORERA, Enric; PENELLA, Manuel; SOLER, Antonio; TÁRREGA, Francisco; VEGA, Pascual (autores); [Orquesta de Pulso y Púa] Batiste Mut; PASTOR RUIZ, José A. (director): *Música Española*, El Campello, 14 Principal, 1999, CD 0020.

83 LIMINANA, María: «La orquesta de pulso y púa “Batiste Mut” participará en el certamen “Villa de Baza”», en *Información*, 22 de marzo de 1998, nº 4942, pág. 1.

84 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro II de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 1998, pág. 27.

85 ALICANTE, C.M.: «Festival de Rondallas en la Concatedral de San Nicolás», en *Información*, 1 de mayo de 1998, nº 4981, pág. 2.

Véase también ANÓNIMO: «Batiste Mut», en *Información*, 9 de mayo de 1998, nº 4989, pág. 1.

participación en la clausura de dicho ciclo de conciertos. La presentación se realizó en la Casa de Cultura de Crevillente el 27 de junio. Destacamos la reseña realizada por Lectores, publicada por Guillermo López Pérez-Marín.

Magníficos conciertos. Asistencia masiva. Destello brillante de nuestra música española, gozo del alma popular. Demostración práctica de que nuestra música y sus intérpretes son inigualables. «Música y flores llaman amores». Más de tres mil personas asistieron a ellos<sup>86</sup>.

Con motivo de la celebración de su vigésimo aniversario se programó un concierto extraordinario que tuvo lugar en la Casa de Cultura de la localidad campellera, coincidiendo con la festividad de Santa Cecilia. Jesús Sastre, director de la Escuela de Teatro y maestro de ceremonia del acto, puso en su voz las palabras de la entidad para brindar un sentido homenaje al primer director de la orquesta, Antonio Vicente Más, quien dirigió aquella noche obras adaptadas por él en sus años de director pensadas para la agrupación. El toque más animado de la velada fue la actuación de la orquesta juvenil bajo la dirección de Andrés Guerrero, con temas de las bandas sonoras de películas como *La Misión* y *El Golpe*.

A cargo del alcalde Juan Ramón Varó, sobrevino el momento más emotivo de la noche con la entrega de una placa dedicada al desaparecido Juan Mut, hijo de Batiste Mut y fundador de la agrupación. El colofón de la gala por el XX Aniversario fue la interpretación del pasodoble *Mut* del compositor alicantino José Alfosea, dedicado a su amigo Batiste Mut, interpretación que ejecutaron con la intención de rendir homenaje a quien fuera sin duda el mentor de esta formación<sup>87</sup>.

Para la despedida del año, la Casa de Cultura acogió el 12 de diciembre un concierto que se enmarcó dentro del Festival Provincial de Orquestas de Pulso y Púa, organizado por la Diputación de Alicante. Este organismo recogió una de las inquietudes culturales expresadas por la localidad de El Campello y, dando muestra de ello, la hizo sede de uno de los encuentros del certamen. En el concierto se dieron cita tres agrupaciones, la Sociedad Músico Cultural la Villajoyosa, la Orquesta Bernia, de Altea y la Orquesta Batiste Mut<sup>88</sup>.

En el mes abril de 1999 se celebró el XV Festival de Orquestas «Villa de El Campello», donde participaron la OPP San Juan y la Orquesta de

86 LÓPEZ PÉREZ - MARÍN, Guillermo: «Rondallas alicantinas y música española», en *Lectores*, 23 de julio de 1998, nº 5000, pág. 2.

87 PARDO, E. LL.: «La Batiste Mut celebra su veinte aniversario con un concierto», en *Información*, 27 de noviembre de 1998, nº 5189, pág. 3.

88 ANÓNIMO: «Festival de orquestas de pulso y púa», en *Información*, 11 de diciembre de 1998, nº 5203, pág. 2.

Plectro El Micalet de Liria, con el cierre por parte de la anfitriona<sup>89</sup>.

Con motivo de su concierto navideño el 22 de diciembre de 2001, prepararon una actuación especial que contó con la colaboración del barítono Javier Rubio y el tenor Francisco Florido. La Orquesta deleitó además a los asistentes con la **Polca Pizzicato**, de Strauss y el vals **Barcarola**, de Offenbach. El concierto estuvo precedido por la actuación de los educandos, que dirigidos por Noelia Moll Juan, interpretaron Villancicos junto a la Orquesta del Colegio Público Nuevo San Blas de Alicante<sup>90</sup>.

En el año 2002 la Batiste Mut fue presidida por Raquel Pérez Herrera, con el apoyo de Ramón Juan —uno de los integrantes de siempre—, continuando con el objetivo de crear cantera para seguir nutriendo la agrupación. En un artículo publicado por el diario Información, titulado «Orquesta Batiste Mut: 24 años amando la música de cuerda», la junta directiva insiste en que la formación musical es imprescindible para los jóvenes que quieran incorporarse a la Orquesta, con ese fin, anuncian la creación de un conjunto juvenil de pulso y púa para motivar y trabajar música de cámara entre los alumnos de estas especialidades<sup>91</sup>.

Durante la primavera del 2002 se celebró el XVIII Festival de Orquestas «Villa de El Campello», al cual fue invitada la OPP Ciudad de Granada que compartió escenario con la Batiste Mut<sup>92</sup>.

Para el verano del 2003, en los primeros días de junio, se efectuó en El Campello el VI Festival Provincial de Orquestas de Pulso y Púa de la Excelentísima Diputación de Alicante. El acto fue organizado por la Batiste Mut y la Federación Alicantina, contando con el apoyo de la SRC Casino de Campello y el Ayuntamiento local. Esa edición contó con la participación de la OPP San Miguel, de Redován, dirigida por Rosa Alberó y la Orquesta anfitriona<sup>93</sup>.

En la semana de la celebración de Santa Cecilia, comenzaron las presentaciones con motivo de los veinticinco años de historia de la agrupación. Entre ellas destaca un extraordinario concierto que

89 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro II de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, El Campello, 1999, pág. 15.

90 LA ILLETA: «Extraordinario concierto navideño de la Orquesta Batiste Mut», en *La Illetea*, diciembre de 2001, n° 4, pág. 15.

91 ANÓNIMO: «Orquesta *Batiste Mut*: 24 años amando la música de cuerda», en *Información*, 10 de septiembre del 2002, n° 6550, pág. 13.

92 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro II de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, El Campello, 2002, pág. 36.

93 LA ILLETA: «Se celebra en El Campello el VI Festival Provincial de Orquestas de Pulso y Púa», en *La Illeta*, junio de 2003, n° 21, pág. 6.

comenzó con la actuación del conjunto juvenil, formada por doce intérpretes:

- **Bandurrias:** Marina Velayos, Fran Oncina y Álvaro Domenech.
- **Laúdes:** Nacho Domenech, Gaia Schiller, Ricardo Meneses.
- **Guitarras:** Adriá Segura, Mar Acosta, Pablo Pérez, Kevin Alavés, Joel Sánchez y Jorge Escudero.

Bajo la dirección de su directora Noelia Moll, interpretaron las adaptaciones de *Dulce niño*, de Brahms; *Let it be*, de los Beatles y *Primavera*, de Vivaldi.

Dos singulares momentos vividos en ese concierto fueron, la entrega de placas conmemorativas a los antiguos presidentes de la Orquesta por su labor y dedicación, Ángel Lozano, Ramón Juan Esplá y Raquel Pérez; el más emotivo, cuando antiguos miembros de la agrupación subieron al escenario para interpretar con los actuales componentes algunas obras musicales<sup>94</sup>.

Un artículo del periódico Información, firmado por José Luis Castejón, y publicado en razón del XXV Aniversario de la orquesta, nos describe algunos de los pilares humanos de esta agrupación.

Ángel Lozano: un buen músico de la provincia de Granada, que lleva en el alma el arte de Andalucía y es un instrumentista estupendo, en un instrumento tan bonito, pero tan difícil, como es la bandurria. Este hombre ha hecho mucho por la música de púa en Campello y en la región Valenciana.

Ramón Juan Esplá: un artista y buen ejecutante que cuando está inspirado, borda su papel y desde luego siempre cumple como los buenos. Además ha dedicado muchas horas y muchos esfuerzos para llevar adelante la orquesta y ha ejercido como sufridor, soportando al músico ciego que escribe este artículo. [...]

El actual presidente, Rafael Juan Esplá, hermano del segundo, multi-instrumentista que toca la guitarra, pero que por necesidades de programación hace años que toca el laúd bajo, que junto con la guitarra baja, marcan el compás unidos fielmente a la batuta del director.

He de evocar un sentido recuerdo y homenaje, al desaparecido músico campellero Antonio Vicente Más Varó, que fue el primer director de la orquesta y que en su día también dirigió la buena banda de Campello. Este ilustre profesor de conservatorio le dio empaque y solera a nuestra agrupación. [...]

El actual director además de dirigir, está realizando una fecunda labor como arreglista,

94 LA ILLETA: «25 Años de Historia de la Orquesta Batiste Mut» en *La Illeta*, marzo de 2004, n° 30, pág. 14.

y son ya muchos los arreglos que José Antonio Pastor Ruíz lleva puestos en los atriles de esta orquesta [...]»<sup>95</sup>.

Organizado por el Ayuntamiento de Alicante en el verano del 2004, se celebraron diferentes actividades culturales bajo el título Las Noches del Castillo, entre ellas se podía disfrutar de cenas, veladas románticas, teatro para todos los públicos y conciertos musicales entre los que destacó en el mes de julio agrupaciones como Albaladre, Diapasón y la Orquesta Batiste Mut<sup>96</sup>.

En la presentación del XXI Festival de Orquestas de Pulso y Púa «Villa de El Campello», la Casa de Cultura sobrepasó su aforo con más de quinientos participantes. El certamen tuvo lugar el 23 de abril de 2005. En él participaron, además de la agrupación de la sede, la OPP del Centro Excursionista Eldense y la Rondalla la Muntanya de Beniardá. La prensa destacó la calidad de las participantes y la consolidación de un Festival con más de 20 años de vida, así como la labor desempeñada por la Batiste Mut en beneficio de la cultura y la música<sup>97</sup>.

Hemos de resaltar la apuesta que realizó la agrupación durante los años 2004 y 2005, subvencionando la participación de dos de sus integrantes más jóvenes en la prestigiosa European Guitar and Mandolin Youth Orchestra (EGMYO), en diferentes actuaciones por países europeos, nutriéndose de la enseñanza de los grandes pedagogos e intérpretes que hacían posible el proyecto<sup>98</sup>.

Con motivo del VIII Festival Provincial de Orquestas de Pulso y Púa, se reunieron en El Campello, el día 1 de julio de 2006, la OPP del Centro Excursionista Eldense junto a la agrupación anfitriona, dando paso a uno de los treinta y dos conciertos realizados ese año por localidades como: Benissa, Villajoyosa, San Juan, Xaló, Redován, Alicante, Sella, Callosa d'en Sarrià, Altea, Calpe, Beniardá, Cocentaina, Elda, Benidorm y Alcoy<sup>99</sup>.

95 CASTEJÓN, José Luis: «XXV aniversario de la creación de la orquesta Batiste Mut», en *Información*, 22 de diciembre de 2003, nº 7026, pág. 17.

96 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro III de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, El Campello, 2004, págs. 11 y 12.

97 ANÓNIMO: «La Casa de Cultura se llena por completo para presenciar el XXI Festival de Pulso y Púa Villa de El Campello», en *Información*, 29 de abril de 2005, nº 7519, pág. 16.

98 ORQUESTA DE PULSO Y PÚA BATISTE MUT: «Orquesta Batiste Mut, El Campello en Fiestas», *Llibre de Festes Majors «Festes de Moros i Cristians»*, Junta Festera de Moros y Cristianos del Campello, El Campello, del 12 al 15 de octubre de 2001, págs. 108 y 109.

99 LA ILLETA: «El próximo sábado se celebrará en El Campello dos conciertos de VIII Festival Provincial de Orquestas de Pulso y Púa», en *La Illeta*, junio de 2006, 2ª Quincena, nº 76, pág. 22.

En el siguiente año el IX Festival Provincial de Orquestas de Pulso y Púa tuvo lugar en El Campello, el sábado 30 de junio. Para el concierto se contó con la participación de la Rondalla de Sella, bajo la dirección de Andrés G. Sirvent y la Orquesta Batiste Mut, con una asistencia masiva de público<sup>100</sup>.

El XXIV Festival de Orquestas «Villa de El Campello», tuvo lugar el 26 de abril de 2008. Contando con la participación de la OP La Orden de la Terraza, bajo la dirección de Carlos Blanco Ruiz, agrupación procedente de Nájera, población riojana; miembro fundador de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Púa<sup>101</sup>.

El siguiente año celebraron el XXV Festival la primera semana de mayo. Más de trescientas personas acudieron al Auditorio Pedro Vaello, para presenciar la cita anual, donde participó la Orquesta Los Quijotes de Socuéllamos de Ciudad Real bajo la dirección de Francisco Javier Gómez<sup>102</sup>.

Con motivo de la festividad de Santa Cecilia, la iglesia Santa Teresa acogió el primer concierto, ofrecido el día 12 de noviembre de 2011, por la Orquesta Batiste Mut; acto que resultó muy emotivo para la agrupación porque llevaba veinte años sin actuar en esa parroquia<sup>103</sup>.

En su perpetuo anhelo de incentivar el conocimiento de la técnica en los instrumentos de púa, la entidad organiza y promociona un Curso de Instrumentos de Púa, se impartió la semana del 10 al 15 de septiembre del 2012 en la Escuela de Música, por el bandurrista Jaime Alvado Juan<sup>104</sup>, siendo todo un éxito durante los cuatro años que se llevaron a cabo.

En su fértil carrera musical la Batiste Mut y la agrupación Musical «Isaac Albéniz» de Torreperogil, compartieron escenario en el marco de un encuentro de agrupaciones de plectro que tuvo lugar el 17 de noviembre, organizado por la Asociación Musical Isaac Albéniz con el patrocinio del Ayuntamiento de Torreperogil. El concierto tuvo lugar en el Centro Cultural Alfonso Fernández Torres de esa localidad jienense.

Estimulados por el buen sabor que les dejó la

100 LA ILLETA: «El IX Festival Provincial de Orquestas de Pulso y Púa reunió a dos grandes Orquestas», en *La Illeta*, julio 2007, 2ª Quincena, nº 99, pág. 20.

101 LA ILLETA: «La Orquesta Batiste Mut celebró el XXIV Festival de Pulso y Púa con la participación de un grupo de laúdes de La Rioja», en *La Illeta*, mayo de 2008, 1ª Quincena, nº 116, pág. 3.

102 LA ILLETA: «“Los Quijotes” de Socuéllamos participa en el XXV Festival de Pulso y Púa organizado por la “Batiste Mut”», en *La Illeta*, mayo de 2009, 1ª Quincena, nº 138, pág. 16.

103 LA ILLETA: «La Orquesta Batiste Mut volvió a ofrecer el concierto homenaje a Santa Cecilia en la Iglesia de santa Teresa», en *La Illeta*, noviembre de 2011, nº 217, pág. 15.

104 Orquesta Batiste Mut, <https://es-es.facebook.com/orquestabatistemut>, en Facebook, última consulta el 5 de marzo de 2018.

**Paco Castillo**  
CONSTRUCTOR DE GUITARRAS  
SPAIN

[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)

colaboración anterior, fue la agrupación campellera la que esta vez extendió la invitación a la Asociación Musical Isaac Albéniz de Torreperogil de Jaén. El evento escogido para su reaparición conjunta no fue otro que el XXIX Festival de Orquestas «Villa de El Campello», que tuvo lugar el 20 de abril de 2013<sup>105</sup>.

Ese mismo año, a fecha 16 de noviembre, la Orquesta Batiste Mut festejó a Santa Cecilia con Un Concierto de Cine, título escogido para dar nombre a la presentación por las obras de su repertorio<sup>106</sup>.

Maestra en el arte de reinventarse, la Orquesta Batiste Mut se propuso para los años 2014 y 2015 un proyecto ambicioso de grabación, donde fueron interpretados algunos manuscritos de arreglos encontrados de la antigua agrupación de pulso y púa La Wagneriana. El hallazgo proviene de investigaciones realizadas por Jaume Gosálbez — músico de la Orquesta Batiste Mut—, iniciando así una labor de documentación y estudio, que fue el pilar básico del proyecto<sup>107</sup>.

105 LA ILLETA: «El Campello acogió el Festival de Orquestas “Vila del Campello”», en *La Illeta*, mayo de 2013, nº 235, pág. 14.

106 Orquesta Batiste Mut, <https://es-es.facebook.com/orquestabatistemut>, en Facebook, última consulta el 5 de marzo de 2018.

107 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro III de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, El Campello, 2004, pág. 41.

Con el objetivo de divulgar la trayectoria musical de La Wagneriana, la grabación que realizaron pretendió poner al alcance de todos la calidad, tanto en repertorio como en interpretación, adjuntando dos de las grabaciones originales de una orquesta pionera y referente en su época.

Con la marcada intención de extender un claro mensaje, en la portada del disco se hace alusión al repertorio escogido:

La selección de piezas que componen este disco pretende poner en relevancia la diversidad de estilos musicales, así como la presencia musical de todos los arreglistas que contribuyeron a desarrollar el repertorio de “La Wagneriana”. Todas las partituras son originales de la orquesta y se han interpretado siguiendo expresamente las indicaciones originales.

Las grabaciones que se adjuntan al final del disco, han sido digitalizadas de antiguos discos de pizarra pertenecientes a familiares y coleccionistas<sup>108</sup>.

Igual de importante se hace resaltar los músicos de la agrupación Batiste Mut que la hicieron posible, junto a la formación instrumental utilizada para ese repertorio. Especialmente llamativa resulta la utilización de la familia de bandurrias al completo

108 HÄNDEL, Georg F.; BACH, Johann S.; KORSAKOV, R.; RAVEL, M.; FRANCO, J.; CHAPÍ, R.; SPITERI, V. (autores); Orquesta [de Pulso y Púa] Batiste Mut; PASTOR RUÍZ, José Antonio (director); BARBIERI, F. A.; BRETÓN, T. (autores); Orquesta «La Wagneriana»; TORREGROSA, José (director): *La Wagneriana*, El Campello, El Castellet, 2015, CD sin numerar.

en sus arreglos, fiel reproducción de la propuesta de los arreglistas de La Wagneriana en los manuscritos musicales encontrados. Estos fueron:

- **Bandurria principal (papel del bandurrín):** Manuel Hernández, Miguel Ángel Gosálbez.
- **Bandurrias 1ª:** Juan Antonio Mira, Roxane Capiau, Jaime Alvaro.
- **Bandurrias 2ª:** Mavi Barceló, José Soto, José Gilabert, Francisco Morelo.
- **Contralto:** Jaume Gosálbez
- **Tenores 1º:** María José Carratalá, Ramón Juan, Andrés Sirvent, José Luis Castejón.
- **Tenores 2º:** Fernando Fernández, Pedro García, Juan Juan, Monse Aracil.
- **Barítono:** Juan Luis Ivorra
- **Guitarras 1ª:** Patricia Guillén, Noelia Moll,
- **Guitarras 2ª:** Loli Fernández, David Amorós, Vicente Ferrándiz, Manuel Esteve.
- **Bajos:** Rafael Juan, Javier Llorens, Miguel Ángel Serna.

El Disco Compacto, grabado en los estudios El Castellet los días 20 y 21 de febrero del 2015 y editado a la semana de la grabación, significó la culminación de un programa de actividades concebidas en torno al legado y trayectoria musical alcanzada por La Wagneriana en sus años de existencia, entre las que destacaron: la digitalización y recuperación de materiales, publicaciones en web, exposiciones temáticas, conciertos, charlas, talleres educativos y la presentación del libro Orquesta "La Wagneriana" de Alicante, con autoría de Jaume Gosálbez i Lloret, editado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Alicante<sup>109</sup>.

El 15 de septiembre de 2014, en Las Cigarreras de Alicante, la Orquesta ofreció una exposición de La Wagneriana, que estuvo abierta hasta el día 5 de octubre, con todas las fuentes encontradas por Jaume Gosálbez. En ese mismo sitio, el día 20 de septiembre, tuvo lugar el primer concierto ofrecido por la Batiste Mut con las partituras originales de La Wagneriana, arreglos y transcripciones realizadas en su día por los maestros que la integraron<sup>110</sup>.

Los posteriores conciertos fueron desarrollados el día 9 de noviembre, en la Casa de Cultura de El Campello y el 14 de ese mismo mes, en el Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA), en la sala

de cámara<sup>111</sup>. En el programa de esos conciertos se pudieron escuchar:

- W. A. Mozart, *Minuetto de la cassation*, Arreglo de José Torregosa
- J. S. Bach, *Aria* de la Suite en Re, Arreglo de Ernesto Villar
- G. Handel, *Largo* de Handel, Arreglo de Salvador Lidón
- E. Grieg, *La Mañana*, Arreglo de Chápuli
- R. Korsakov, *Scherezade* (fragmento), Arreglo de Vicente Poveda
- M. Ravel, *Habanera Rapsodia Española*, Arreglo de Rafael Campos de Loma
- J. Franco, *Camino de Rosas*, Arreglo de Miguel Carrillo
- R. Chapí, *Dúo de Revoltosa*, Arreglo de Juan Francisco Carratalá<sup>112</sup>

La última exposición temática referente a La Wagneriana, con instrumentos y materiales de la antigua orquesta, fue efectuada el día 7 de marzo de 2015. Ese mismo mes tuvo lugar el concierto de la presentación del disco, a cargo de la Orquesta Batiste Mut, en la casa de Cultura de El Campello el día 28<sup>113</sup>.

El 30 de mayo de 2015, en el auditorio Pedro Vaello, fue celebrado un significativo concierto con motivo de la conmemoración del cincuenta aniversario de la Banda de Música local. En el homenaje participaron en colaboración la Asociación Musical l'Avanç y la Orquesta Batiste Mut.

La Orquesta, dando muestra de su alto compromiso social, participó en el mes de noviembre del Encuentro Nacional de Escritores y Poetas, organizado por la Asociación de Nuevos Escritores de El Campello (ANUESCA); gala benéfica oficiada en favor de la investigación del cáncer y de la fibromialgia que se celebró en la Casa de Cultura<sup>114</sup>.

Por su calidad interpretativa destaca, entre las presentaciones del año 2015, el magnífico concierto de zarzuela a cargo de la Batiste Mut y la Coral

111 PEINADO, África: «La Wagneriana vuelve a sonar», en *Información*, 16 de septiembre de 2014, pág. 46.

112 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro III de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 2013, pág. 40.

113 LA ILLETA: «La Orquesta Batiste Mut recupera las partituras y la historia de la Orquesta la Wagneriana a través de exposiciones y conciertos», en *La Illeta*, septiembre de 2014, nº 251 pág. 14.

114 Orquesta Batiste Mut, <https://es-es.facebook.com/orquestabatistemut>, en Facebook, última consulta el 5 de marzo de 2018.

109 GOSÁLBEZ I LLORET, Jaume: Orquesta "La Wagneriana" de Alicante, Alicante, Excmo. Ayuntamiento de Alicante, Concejalía de Cultura, 2014.

110 «Homenaje a la sociedad de conciertos alicantina «La Wagneriana»», en *ABC*, <http://www.abc.es/local-alicante/20140915/abc-orquesta-homenaje-wagneriana-201409151734.html>, última consulta el 1 de febrero de 2018.

Tabaquera de Alicante, con la participación de las sopranos Ascensión Perona y María Carras, el tenor Antonio Linares y el barítono Javier Rubio Liarte, efectuado el 14 de noviembre. La notable aceptación por parte del público presente, conllevó a repetir esta colaboración el 13 de febrero de 2016<sup>115</sup>.

Durante el mes de mayo la Batiste Mut llevó a cabo dos importantes presentaciones en las que interpretaron obras de autores alicantinos. El día 7, en el XXXII Festival de Orquestas «Villa de El Campello», en programa se escuchó la **Fantasia Cortejo Árabe**, del maestro Luis Torregrosa, el pasodoble **Fineza** del compositor Antonio Carrillos Colomina, con arreglo de Jaume Gosálbez —integrante y arreglista de la orquesta— y el preludio **Curro Vargas** de Ruperto Chapí, con arreglo de Juan Latorre para La Wagneriana. Este festival tuvo como invitada a cargo de una primera parte del programa a la Orquesta Francisco Tárrega de Villa Real, bajo la dirección de María Isabel Casalta.

El segundo concierto tuvo lugar en el Auditorio de la Diputación de Alicante, donde participaron conjuntamente con la Coral Tabaquera en beneficio de la Asociación de Daño Cerebral Adquirido (ADACEA).

El domingo 5 de marzo de 2017 tuvo lugar un encuentro de hermanamiento entre las agrupaciones Batiste Mut y el Ateneo Musical de Villajoyosa dirigida por Fernando Fernández. Ambas formaciones compartieron escenario en dos ocasiones durante esa jornada. El primero de los conciertos tuvo lugar a las 12:30 horas en el auditorio del Centro Social Lugar del Pensionista, en Villa Joyosa y el siguiente a las 19:00 horas en la iglesia de Santa Teresa de El Campello<sup>116</sup>.

La Orquesta Batiste Mut tuvo el placer de participar en el concierto de clausura de la cuarta edición del festival titulado Plectro a la Fresca, organizado por la OPP Francisco Tárrega de Villa Real, en el Teatro Els XIII. El programa escogido para esa ocasión no dejó indiferente a los allí presentes, obras en su mayoría de autores valencianos como Salvador Giner, Salvador Lidón, Luis Torregrosa, Miguel Asins Arbó, Antonio Carrillo y Manuel Esteve. El Festival, ofrecido durante un fin de semana del mes de julio, contó además con la participación de la Orquesta anfitriona y con la OPP Maestro Bernardo Martínez de Madrid<sup>117</sup>.

115 Orquesta Batiste Mut, <https://es-es.facebook.com/orquestabatistemut>, en Facebook, última consulta el 5 de marzo de 2018.

116 JUAN ESPLÁ, Ramón (recopilador): «Libro III de recortes de prensa y programas de mano de la Orquesta Batiste Mut», archivo privado de la agrupación, en El Campello, 2017, pág. 3.

117 *Ibidem*, pág. 4.

Durante todo el primer fin de semana del mes de noviembre, tuvieron lugar los actos culturales en el marco de la campaña de recogida de alimentos, organizados por el Ayuntamiento de Campello y la asociación KARAM —Colectivo de Apoyo a las Personas Refugiadas en Alicante y el Mediterráneo—. La Orquesta Batiste Mut brindó su apoyo ofreciendo un concierto el domingo 5 de noviembre<sup>118</sup>.

La actividad musical de la agrupación sigue en marcha este año 2018 con el estímulo de su Cuarenta Aniversario, una programación dotada de conciertos, intercambios y festivales con el fin de celebrar su trayectoria y labor artística, marcada por un objetivo principal, dar a conocer el repertorio y los instrumentos que integran estas formaciones. Otro trabajo a desarrollar durante el año serán las actividades pedagógicas, labor presente durante estas cuatro décadas que han conseguido con éxito.

## 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 las conclusiones obtenidas, que van más allá de la mera descripción documental y erudita del devenir musical de una agrupación local, para incidir en el ámbito profundo de las vivencias y del sentir étnico-musical de la sociedad alicantina y, por ende, de la Comunidad Valenciana.

Como respuesta a establecer una perspectiva cronológica e histórica de la actividad artística y cultural que realizó la Orquesta Batiste Mut, hemos profundizado en su conocimiento mediante la elaboración de una perspectiva histórica de las actividades artísticas y culturales de esta agrupación en sus cuarenta años de existencia, dejando constancia de los conciertos, certámenes, festivales, viajes y actividades en los que fueron partícipes. La labor se ha realizado por medio de entrevistas, visitas a archivos y abundantes consultas hemerográficas.

Lo que comenzó como una orquesta juvenil a cargo de Batiste Mut, con la única intención de motivar a los educandos que le visitaban para aprender a tocar un instrumento de pulso y púa, sirvió de germen para apasionarlos por éstos. Siete años más tarde de la desaparición del maestro, algunos alumnos en colaboración con la SRC Casino de Campello, dieron paso a la iniciativa de la fundación de una Rondalla que llevaría su nombre para enaltecer su figura y como reconocimiento a su incansable labor pedagógica.

Una fuente de información determinante para reconocer la figura de Batiste Mut, como un

118 Orquesta Batiste Mut, <https://es-es.facebook.com/orquestabatistemut>, en Facebook, última consulta el 5 de marzo de 2018.

elemento clave en la gestación de la Orquesta, fueron las entrevistas a diferentes personas que, de una u otra manera, tuvieron relaciones con el personaje, siendo fundamental los testimonios de sus alumnos.

Hay que tener en cuenta que la Orquesta se fundó en un momento en el que El Campello solo tenía una banda de música, por lo que la Batiste Mut pasó a ser uno de los referentes musicales de la localidad. La auto exigencia marcó una progresión en la ampliación de repertorios y estilos musicales, así como un aumento en el número de componentes, instrumentos y secciones que la han ido conformando.

Se ha logrado una perspectiva cronológica e histórica de la actividad artística y cultural que realizó la Orquesta Batiste Mut, referente a la Escuela de Música de El Campello que fue gestionada desde sus comienzos por la Batiste Mut. Desde el año 1990 la Escuela es financiada por el Ayuntamiento para dar servicios al municipio, y ofrece clases, tanto de Solfeo, como de Guitarra e Instrumentos de Púa, formando una cantera que ha servido de base a la plantilla orquestal. Además, hay que destacar la relevancia que ha alcanzado en el ámbito nacional la iniciativa del Festival de Rondallas —hoy consolidado como el Festival de Orquestas de Pulso y Púa «Villa de El Campello»— que ha logrado dar cita anual desde su fundación en el año 1984 a las agrupaciones más destacadas de plectro.

Observamos que las aportaciones brindadas por esta formación para con los instrumentistas de púa y las formaciones de plectro en la provincia de Alicante son fruto de iniciativas que se alcanzaron tras un camino de trabajo, disciplina y mucha pasión. Muestra de ello es su protagonismo en la fundación de la Federación Alicantina de Plectro Mar y Montaña, en la Orquesta de dicha Federación y en la implantación de esta especialidad en el Conservatorio Profesional de Música Guitarrista José Tomás de Alicante.

Uno de los puntos a comentar, es el intento por parte de la Batiste Mut de cambiar a partir del año 1988 el vocablo rondalla por el de orquesta; esta iniciativa se ha tomado en muchas agrupaciones de pulso y púa españolas, con la marcada intención de diferenciarse de otros conjuntos con un repertorio y formación más populares.

Este trabajo, nacido en principio como el relato de la obra cultural y artística de una formación de pulso y púa de El Campello, ha conseguido traspasar esta misma materia. Momentos concretos de la Orquesta Batiste Mut se muestran como radiografías de algunos instantes culturales, sociales e históricos de una sociedad. Los conciertos benéficos en los que se ha dado cita la agrupación, dan cuenta a una parte de la población más desfavorecida, galas como la organizada por la Asociación de

Nuevos Escritores de El Campello (ANUESCA), oficiada en favor de la investigación del cáncer y la fibromialgia; el concierto conjunto con la Coral Tabaquera en beneficio de la Asociación de Daño Cerebral Adquirido (ADACEA), así como su participación activa en la campaña de recogida de alimentos, organizada por el Ayuntamiento de Campello y la asociación Colectivo de Apoyo a las Personas Refugiadas en Alicante y el Mediterráneo (KARAM). Por otra parte, la Orquesta ha sido testigo de momentos históricos locales, como el hermanamiento con la población francesa de Ville de Saint Christol Lez Alès, y ha sido la promotora y titular de la Escuela de Música de El Campello.

No consideramos este trabajo como el término de un viaje cultural en el que los temas abordados quedan definitivamente resueltos, sino como el punto de partida de una nueva singladura hacia el mejor conocimiento de una serie de conjuntos instrumentales olvidados —si no despreciados— por la historiografía musical contemporánea española. Por lo tanto, entendemos que nuestras conclusiones deben servir como nuevo origen de otros estudios que completen los hallazgos obtenidos y argumenten futuras pesquisas sobre unos instrumentos que tienen el aval histórico de tratados como la **Declaración de instrumentos musicales** de fray Juan Bermudo, publicado en Osuna en el año 1555 y que, sin embargo, han quedado prácticamente al margen de investigaciones y de las enseñanzas oficiales de Música.



Paul Rupp  
Historiador de la música  
especializado en las orquestas  
americanas de mandolinas  
Reside en Milwaukee (Wisconsin)  
paulruppa@gmail.com



Félix O. Martín Sárraga  
Investigador de la historia de  
Estudiantinas y Tunas, centrado  
en La Fígaro desde 2013  
Reside en Murcia (España)  
f.martin.sarraga@gmail.com



## ¿ESTUVO LA ESTUDIANTINA FÍGARO CONFORMADA POR MÚSICOS PROFESIONALES?

### PREÁMBULO

Desde finales del siglo XX se habla de la *Estudiantina Española Fígaro*, difundiéndose una y otra vez que se creó recurriendo a músicos profesionales sin contrastarlo, seguramente por parecer lógico debido el enorme éxito obtenido por doquiera que actuó.

En esta investigación ofrecemos la evidencia documental referente, directa o indirectamente, a la formación musical de sus integrantes y la enfrentaremos a los datos publicados por la prensa de la época.

En 1995 el investigador chileno Andreu Ricart escribió que *La Fígaro* “había sido fundada en Madrid, aproximadamente en 1878, por iniciativa del destacado músico hispano Dionisio Granados”<sup>1</sup>. Este incuestionable dato ha sido recogido en publicaciones posteriores<sup>2,3</sup> y confirmado en numerosas fuentes del siglo XIX<sup>4</sup>.

Añade un componente de confusión sobre el fundador de La Fígaro la existencia de variaciones de su nombre<sup>5</sup> ya que su fundador también fue conocido fuera de España como Denis<sup>6,7</sup> Granado (imagen: composición propia del grabado



Dionisio Granados

publicado en Austria<sup>8</sup> y su firma<sup>9</sup>), así como, en una breve biografía del guitarrista de la *Estudiantina Española Fígaro* José Sancho, el musicólogo inglés Philip J. Bone sugirió que el nombre del líder era Domingo Granados.

No mucho después de tener lugar el éxito de otra agrupación (la *Estudiantina Española*) en el Carnaval de París de 1878 fue que Granados constituyó formalmente su *Estudiantina Española Fígaro* que, frecuentemente se presentó simplemente como “*Estudiantina Española*” u otras variaciones de nombre al traducirse a otros idiomas<sup>10,11,12,13</sup> en un claro intento de Granados para capitalizar la fama de *La Española* que presidiera Zabaleta<sup>14</sup>.

La prensa histórica publicó que dicha agrupación 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>15,16</sup>. Esta expresión de “profesores, músicos” permitió que se entendiera que todos sus componentes eran profesionales de la música, hasta en el extranjero<sup>17,18</sup>.



*Estudiantina Española Fígaro*<sup>19</sup>

## LOS DATOS HALLADOS

Tras más de un siglo de su desaparición es fácil deducir que la verificación de la posible formación musical de todos sus integrantes es tarea imposible, pasando a presentar los datos hallados hasta el presente.

RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID ARCHIVO HISTÓRICO-ADMINISTRATIVO DEL RCSMM

ALUMNO	AÑO LECTIVO	ASIGNATURA	CURSO	CALIFICACIÓN	TIPO DE ENSEÑANZA	PROFESOR
Dionisio Granados Vega nº 3918	1866-1867	CLARINETE	1º	APLAZADO POR ENFERMEDAD	OFICIAL	Sr. Antonio Romero
	1867-1868	CLARINETE	1º	BUENO	OFICIAL	Sr. Antonio Romero
		CLARINETE	2º	BUENO	OFICIAL	Sr. Antonio Romero
		CLARINETE	3º	BUENO	OFICIAL	Sr. Antonio Romero
	1868-1869	CLARINETE	4º	APROBADO	OFICIAL	Sr. Teodora Rodríguez
	1869-1870	CLARINETE	5º	NO SE PRESENTÓ POR ENFERMEDAD	OFICIAL	Sr. Teodora Rodríguez
	1872-1873	CLARINETE	5º	NO SE PRESENTÓ	OFICIAL	Sr. Teodora Rodríguez

### Ficha escolar de Dionisio Granados Vega

Desde 2017 sabemos que Dionisio Granados nunca finalizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de Madrid, actualmente llamado Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La prueba contundente de tal afirmación la hallamos en su ficha escolar, que consultamos en el archivo de dicha institución. La misma, además de aportar su segundo apellido (Vega), demuestra que nunca finalizó sus estudios de clarinete. Esto es importante porque los únicos datos biográficos hallados decían que “aprendió canto y clarinete” y que “más tarde estudió armonía y bajo continuo”<sup>20</sup>, nada de lo cual se ha podido contrastar.

De entre todos los integrantes de La Fígaro en 1879 sólo encontramos constancia en el Conservatorio de Música de Madrid de Juan Ripoll y Guasp (ficha de estudiante nº 3580), madrileño, que en 1864 se matriculó en primero de solfeo, cursando baja en 1867 y volviéndose a matricular en 1872, ahora para piano y 1º y 3º de solfeo<sup>21</sup>. Dado que Granados y Ripoll cursaron estudios en el mismo centro durante 1866-1867, vemos muy probable que se conocieran allí y, por ello, accediera a formar parte de La Fígaro.

Fuera de una enseñanza reglada ajena al conservatorio o bandas militares de música, sabemos que Carlos García Tolsa “recibió las primeras lecciones de música a los 13 años, impartidas por su tío que era conocido localmente como *El ciego de Hellín*, por haber perdido el sentido de la vista”, y que “en 1872 se trasladó a Madrid para ser discípulo de Julián Arcas, amigo de su tío, convirtiéndose en su alumno preferido”<sup>22</sup> y llegándose a decir que fue “el alumno más conocido de Julián Arcas”<sup>23</sup> (fotografía en la página siguiente)<sup>24</sup>.

Por otra parte, ya desvelamos en 2017 que, tras abandonar Granados el Conservatorio, fundó la Orquesta de Trovadores Españoles en 1874, “compuesta casi en su totalidad de personas de las que él mismo se hizo cargo de su educación musical”<sup>25</sup>. Ello explicaría la presteza con la que, en la misma primavera de 1878, creara La Fígaro –muy posiblemente por un simple cambio



de nombre– y que sus integrantes estuvieran perfectamente coordinados.

Desde 2018 sabemos, por sus giras por Norteamérica<sup>26</sup>, que “sus integrantes no sabían música y se aprendían las piezas de memoria”. Por tanto, con los datos hallados hasta el presente, podemos afirmar que Dionisio Granados, Juan Ripoll y Carlos García Tolsa tuvieron alguna formación musical, así como Vincenzo Dragone (cosa que inferimos porque fue director del *Italian Opera House* de París).

Para completar esta afirmación tenemos especialmente en cuenta los testimonios publicados durante los años en que *La Fígaro* estuvo presentándose en los EE.UU. e inmediatamente posteriores, de los que el dato más antiguo hallado hasta el presente aparece en la prensa norteamericana de 1883<sup>27</sup>:

En las últimas dos semanas **he visto a dieciséis hombres** (la *Spanish Students concert troupe*)<sup>[1]</sup> **tocar cerca de dieciséis piezas de música complicada sin una anotación musical delante de ellos** y todo [ilegible] perfecto. Tienes memoria [pero] **no intentes comparar la memoria de cualquier otro con la de ellos**. Y lo que aún es de lamentar más es que esos jóvenes compañeros han ofrecido el más refinado espectáculo (quizás a excepción del *Mendelsohn Quintette Club de Boston*) que jamás ha sido ofrecido en Portland.

Sabemos<sup>9</sup> que Melquiades Hernández, uno de los integrantes de *La Fígaro* que decidió establecerse en los EE.UU., impartió clases de bandurria en dicho país tras el regreso a España de la

1 A *La Fígaro* se la conoció en los EE.UU. como los *Spanish Students*, expresión que pasó luego a ser tomada como sinónimo de *estudiantina* y se empleó también para sus imitadores.

estudiantina. George H. Picard<sup>28,29,30,31,32,33</sup>, uno de sus alumnos, publicó en 1891 un artículo titulado *Sugerencias para la enseñanza de la mandolina* en el que se presentaba como “director de la *Picard’s Bandurria Orchestra*”, compartiendo importante información sobre su aprendizaje al lado de su maestro<sup>34</sup>:

Habiendo estudiado la bandurria durante siete años con el señor Melquiades Hernández, director de los *Spanish Students* [<sup>a</sup>], y habiendo tocado durante dos temporadas en el *Sexteto Hernández, de Boston*, estoy plenamente familiarizado con los métodos utilizados por esta compañía de fama mundial. Los estudiantes fueron 22 hombres y, de ellos, **sólo dos podían leer música...** Cuando actuaban ante el público no tenían un director que les marcara el tiempo, crescendos, retardos, etc. Todos estos detalles eran minuciosamente memorizados; cada músico sabía cuándo y dónde usar las degradaciones y cada nota era pulsada uniformemente, lo cual, además de la hermosa suavidad así impartida por los estudiantes, sea placentero a la vista, con todos los movimientos al unísono... todos tocan igual produciendo el trémolo completamente desde la muñeca y no desde el codo... El repertorio de los *Students* consistió de ciento cincuenta selecciones, incluyendo muchas danzas españolas y polacas famosas, sonatas de Mozart y Beethoven y las principales oberturas, todo lo cual fue minuciosamente memorizado y ejecutado sin el uso de partituras. Su éxito se debió completamente a este método de entrenamiento de la mano derecha, memorizándolo todo y al extremo respeto que mantenían sus miembros a su maestro y director».

Cabe pensar que la referencia a “22 hombres y, de ellos, sólo dos podían leer música” corresponde al periodo en el que *La Fígaro* no tenía ya en sus filas a Vincenzo Dragone (que sólo la dirigió desde “poco antes del verano de 1880 hasta el fin de la primera gira americana”, con un último concierto detectado el 30 de noviembre de 1880) y, probablemente, con refuerzos locales<sup>35</sup>:

Los estudiantes eran 22 hombres y, de ellos, solo dos podían leer música... Cuando actuaron ante el público no tenían director.

En su presentación del *Park Theatre* su disposición, según *The Boston Daily Globe*, era<sup>37</sup>

Se sentaron en tres filas sobre una tarima, asomando uno sobre los otros, con las piernas cruzadas, las mandolinas al frente y las guitarras detrás. El director se mantuvo al frente, hacia la derecha, violín en mano sólo distinguiéndose de los demás en su vestimenta por la ausencia de sombrero y la presencia de un rosetón [escarapela] roja y amarilla en su hombro derecho con cintas colgando.

Poco después, en 1895, de Olavarría y Ferrari publicó<sup>38</sup>:

Vestidos a la usanza de los antiguos estudiantes (con el amplio manto de terciopelo, la media negra,

el zapato bajo y el sombrero tradicional en donde descuellan una cuchara) aparecen al levantarse el telón sentados sobre una gradería roja. Ni un papel, ni más atril que el del director [dato que confirma que tocaban de memoria, sin partitura]. A una señal de la batuta la orquesta principia como movida por un resorte; el violín lleva algunas veces la voz cantante pero las más cantan las bandurrias en sus cuerdas de hierro, con una dulzura sin igual.

Sparks<sup>39</sup> puntualizó en 1995, refiriéndose a las actuaciones de *La Fígaro* en Norteamérica, lo siguiente:

[...] Las bandurrias estaban encordadas con tripa y, aunque **sólo dos hombres de toda la agrupación pueden leer música**, todas las fuentes testimonian que su conjunción al tocar y degradar los tonos era bastante excelente.

En este sentido Kreitzer publicó en 2001<sup>40</sup>:

[...] Los altamente entretenidos Spanish Students que usaban ropas exóticas y tocaban de memoria con técnica impecable, viajaron por Norte y Suramérica, causando sensación por doquiera iban.

## CONCLUSIONES

Todo hace pensar que la gran mayoría de integrantes de *La Fígaro* no tenían formación musical oficial, aprendiendo las piezas de memoria.

Que la mayoría de integrantes no tenían formación musical no era algo descabellado si se tiene presente que en las Estudiantinas académicas decimonónicas españolas no la tenían y, salvo en la *Estudiantina Española* que viajó al carnaval de París de 1878<sup>41</sup>, no hay datos que demuestren tal formación entre sus componentes. Esta posibilidad se ve potenciada por sus sucesoras, las Tunas Universitarias españolas actuales, en las que una importante proporción de sus miembros “tocan de oído” y recurren al llamado “método cifrado” para tocar sus instrumentos, siendo incapaces de leer una partitura.

## NOTA

Todas las traducciones de las fuentes publicadas en inglés y catalán al español fueron realizadas por Félix O. Martín Sárraga.

Todas las traducciones de las fuentes publicadas en alemán fueron traducidas por Paul Ruppá.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1 Andreu Ricart, R. *Diario de vida de la Estudiantina Fígaro en Chile. 1884-1886*. En: Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955). FONDART. Ministerio de Educación de Chile. 1995. Capítulo I. Pags. 17-56.
- 2 Sinagawa Montoya, H. *Música de viento*. Primera edición. Creativos 7 editorial. Sinaloa, México. 2004.
- 3 Rivera Lozano, O. *De capas y panderetas*, nº 1. 2006. Pag. 6.
- 4 Olavarria y Ferrari, E. *Reseña histórica del teatro en México*. Tomo III. Segunda edición. Imprenta, encuadernación y papelería ‘La Europea’. México, 1895.
- 5 Martín Sárraga, F. O. *Dionisio Granados, pinceladas biográficas*. TVNAE MVNDI. 07-06-2017. En: <http://tunaemundi.com/>
- 6 *Deutsche Kunst & Musik-Zeitung*. (Viena Austria). 07-02-1879.
- 7 *Époché*. Viena (Austria). 11-05-1879. Pag. 6.
- 8 *Deutsche Kunst & Musik-Zeitung*. (Viena Austria). 07-02-1879.
- 9 Dionisio Granado. Solicitud manuscrita de ingreso. 06-09-1866. Real Conservatorio de Música de Madrid.
- 10 Bone, P. J. *The Guitar and Mandolin: Biographies of Celebrated Players and Composers for These Instruments*. (Londres, Inglaterra) 1914, 1954. Pag. 308.
- 11 *La Stampa*. (Turin, Italia). 13-03-1879. Pag. 3, “Estudiantina spagnuolo”.
- 12 *Leydse Courant*. (Leiden, Países Bajos). 14-11-1879. Pag. 6. “Spaansche studenten”.
- 13 *The Observer* (Londres, Inglaterra). 20-07-1879. Pag. “Spanish Students” y “Estudiantina Espanola”.
- 14 Martín Sárraga, F. O. *Crónica del viaje de la Estudiantina Española al Carnaval de París de 1878*. 03-01-2013 en: <https://tunaemundi.com/publicaciones/articulos/siglo-xix/166-cronica-del-viaje-de-la-estudiantina-espanola-al-carnaval-de-paris-de-1878-segun-la-prensa-de-la-epoca>
- 15 *El Eco de la Provincia*, diario conservador-liberal. España. 20-01-1882.
- 16 *Boletín de Loterías*. (Madrid, España). 24-11-1879. Pag. 4.
- 17 *The freeman’s journal*. (Cooperstown, New York). 08-12-1883. Pag. 3.
- 18 Ramés, V. *Bocanadas de estudiantina y circo. Dos espectáculos internacionales se disputan en Córdoba* [Argentina] *el público a principios de 1885*. Publicado el 29-07-2018 en: Córdobaers. Visto el 26-08-2018 en: <http://cordobers.blogspot.com/2016/07/bocanadas-de-estudiantina-y-circo.html?m=1>
- 19 *La Llumanera de Nova York*, nº. 54. Octubre, 1879.
- 20 *Deutsche Musik Zeitung*. Viena (Austria). 1879. Pag. 19. En: Martín Sárraga, F. O. *Dionisio Granados, pinceladas biográficas*. 1ª edición: 16-10-2017, 4ª edición: 11-02-2018. Pag. 1.
- 21 Juan Ripoll y Guasp. Ficha académica. Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid.
- 22 EcuRed: Enciclopedia Cubana. Carlos García Tolsa. Visto el 30-10-2019 en: [https://www.ecured.cu/Carlos\\_Garc%C3%ADa\\_Tolsa](https://www.ecured.cu/Carlos_Garc%C3%ADa_Tolsa)
- 23 Ramos Altamira, I. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Editorial Club Universitario. San Vicente, Alicante. 2005. Pag. 103.
- 24 Igor Varfolomeev. Classical guitar page. Carlos

- García Tolsa (1858-1905). Visto el 02-01-2017 en [http://www.lute.ru/guitar/garcia\\_eng.htm](http://www.lute.ru/guitar/garcia_eng.htm)
- 25 *Deutsche Musik Zeitung*. Viena (Austria). 07-02-1879. Pag. 19. En: Martín Sárraga, F. O. La *Fígaro* pudo surgir a partir de la Orquesta de Trovadores Españoles. TVNAE MVNDI. 15-06-2017. En: <http://tunaemundi.com/>
- 26 Martín Sárraga, F. O. 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. En: <http://tunaemundi.com/> Noviembre, 2018.
- 27 *Oregonian*. (Portland, Oregon). 16-09-1883. Pag. 1. En: Martín Sárraga, F. O. 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. En: <http://tunaemundi.com/> Noviembre, 2018.
- 28 *1900 United States Federal Census*, Year: 1900; Census Place: Hartford, Hartford, Connecticut; Pags.: 4 y 10; Enumeration District: 0153; FHL microfilm: 1240137, Ancestry.com Operations Inc. (2004), 1900 Census with parents.
- 29 *1910 United States Federal Census*, Year: 1910; Census Place: Rocky Hill, Hartford, Connecticut; Roll: T624\_131; Page: 10B; Enumeration District: 0236; FHL microfilm: 1374144, Ancestry.com Operations Inc. (2006), 1910 Census.
- 30 *1920 United States Federal Census*, Year: 1920; Census Place: Rocky Hill, Hartford, Connecticut; Roll: T625\_184; Page: 8B; Enumeration District: 181, Ancestry.com Operations Inc. (2010), 1920 Census.
- 31 *1930 United States Federal Census*, Year: 1930; Census Place: Rocky Hill, Hartford, Connecticut; Page: 6A; Enumeration District: 0207; FHL microfilm: 2340003, Ancestry.com Operations Inc. (2002), 1930 Census.
- 32 *1940 United States Federal Census*, Year: 1940; Census Place: Rocky Hill, Hartford, Connecticut; Roll: m-t0627-00506; Page: 7A; Enumeration District: 2-198, Ancestry.com Operations Inc. 2012), 1940 Census.
- 33 *Connecticut Death Index, 1949-2012*, Ancestry.com Operations Inc. (2003), Connecticut Death Index.
- 34 *The Cadenza magazine*. Boston (EE.UU.). Septiembre. 1901. Pag. 15. En: Martín Sárraga, F. O. 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. En: <http://tunaemundi.com/> Noviembre, 2018.
- 35 *The Cadenza magazine*. (Boston, EE.UU.). Septiembre. 1901. Pag. 15.
- 36 Ruppá, P. Investigación personal en: *The Cadenza magazine*. Boston (EE.UU.). Septiembre. 1901. Pag. 15.
- 37 Ruppá, P. Investigación personal en: *Boston globe*. (Boston, MA). 03-01-1880. Pag. 2.
- 38 de Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica del teatro en Mexico*. Tomo 3. Imprenta 'La Europea', México. 1895. Págs. 352-369. En: Martín Sárraga, F. O. 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. En: <http://tunaemundi.com/> Noviembre, 2018.
- 39 Sparks, P. *The classical mandolin*. Clarendon Press. Oxford. 1995. Pags. 22 y ss. En: Martín Sárraga, F. O. 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. En: <http://tunaemundi.com/> Noviembre, 2018.
- 40 Kreitzer, A. *Sweet harmonies from little. Mandolin playing in Minneapolis and St. Paul*. En: Minnesota History. Primavera, 2001. Pag. 221. En: Martín Sárraga, F. O. 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. En: <http://tunaemundi.com/> Noviembre, 2018.
- 41 Martín Sárraga, F. O. *Crónica del viaje de la Estudiantina Española al Carnaval de París de 1878 según la prensa de la época*. TVNAE MVNDI. 03-01-2013. En: <http://tunaemundi.com/>

Diego Martín Sánchez

Titulado superior en Instrumentos de Púa y Guitarra

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música

Diplomado en Educación Musical



## LA MÚSICA DE CÁMARA CON BANDURRIA (PARTE III)

### DE BALDOMERO CATEURA A LOS MAESTROS GRANDÍO

#### RESUMEN

*Este tercer y último capítulo se centra en una época que va desde inicios de s. XX a 1979, año en que fallecen los maestros Grandío. Analiza las transformaciones que sufrieron las bandurrias y describe las diferentes propuestas de la familia instrumental. Explica la problemática con la nomenclatura, realiza un recorrido por las agrupaciones de cámara más destacadas y enumera las ediciones de música de cámara con bandurria publicadas en este periodo.*

#### 1. LA CONSTRUCCIÓN DE LA BANDURRIA, SU FAMILIA INSTRUMENTAL Y LA EVOLUCIÓN HACIA MODELOS DE CONCIERTO

La construcción de bandurrias, a comienzos de s. XX, se caracteriza por un proceso experimental en el que conviven dos mundos. Por un lado, perviven las producciones de poca o escasa calidad, ligadas al mundo de la música tradicional y en el que “todo vale”. Y por otro, surge una nueva élite musical que anhela instrumentos, de calidad, con proyección sonora y comodidad de pulsación –comienza la búsqueda de un modelo de concierto–. Conviven creaciones enfocadas a dos mercados diferentes, uno busca la subsistencia económica en el mundo amateur y el otro lo busca en el profesional.

Los luteriers de comienzos de siglo, influenciados por los músicos, se enfrentaron a varios dilemas en la construcción de sus bandurrias. Las diferentes decisiones tomadas para solucionar estos dilemas originaron diversidad de modelos de bandurria. Las distintas opciones a las que se enfrentaron los luteriers de aquella época fueron:

- Elección entre fondo plano o fondo abombado (utilizado por la mandolina española, aunque no siempre).
- Encordar el instrumento con cuerdas metálicas o bien con cuerdas de tripa o seda. Asumir un tipo u otro de cuerda implicó realizar o no modificaciones estructurales serias, como la adición de cordal y empleo de clavijeros mecánicos –mucho más precisos–.

- Crear bandurrias de órdenes dobles o sencillos.
- Construir bandurrias en Sol o en La. La afinación de la bandurria en La no era estable, su elevada tensión rompía muchas cuerdas. Por un tiempo convivieron bandurrias afinadas en Sol –de menor tensión– con bandurrias afinadas en La<sup>1</sup> –de mayor sonoridad–.

Al mismo tiempo que se trataba de dar solución a estos dilemas, los luthieres experimentaron con los siguientes elementos:

- La plantilla. Llegándose a crear formas “idealizadas” que estéticamente chocan con la funcionalidad, por ejemplo la bandurria lira.
- La colocación de los trastes. La tendencia fue ampliar el diapasón en el registro agudo y mejorar la afinación<sup>2</sup>.
- Se busca una pulsación cómoda y de fácil acceso al registro sobreagudo.

Esta experimentación dio origen a los siguientes modelos de bandurria: bandurria-lira, mandolina española, sonora, octavilla, cítara, laudín... Y las siguientes variantes familiares: bandurrín, laúd - lira, archilaúd, laudete, laúd, laudón, laúd contrabajo, etc.

### 1.1. LAS BANDURRIAS DE PRINCIPIOS DE SIGLO. GALERÍA DE IMÁGENES

Para hacernos una idea visual de los cambios que sufre la bandurria a principios de siglo, expongo una galería de imágenes extraída principalmente de catálogos de diferentes guitarreros. De esta manera el lector podrá hacerse una idea generalizada de la variedad a la que me estoy refiriendo.



*Mandolina española. Imagen extraída de la patente de invención realizada por B. Cateura<sup>3</sup>*

1 Cfr. Plantilla orquestal de Baldomero Cateura. Punto 1.3.- de este artículo.

2 Es en esta época cuando empieza a utilizarse el traste de apoyo.

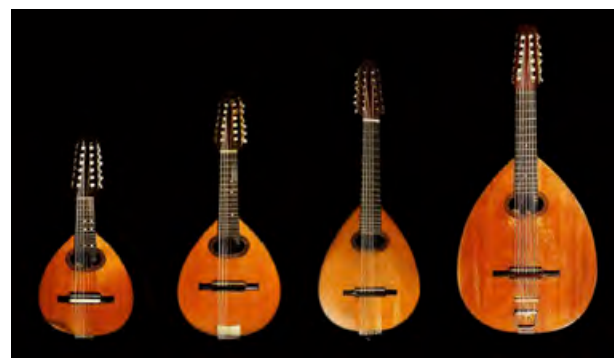
3 Patente n.º 21989. Barcelona, 31 de diciembre de 1897. B. Cateura.

### Catálogo de Salvio Morbey y Curmaches 1910 (Barcelona)



*Bandurria / Cítara N.º 658 / N.º 662.- Laúd de caoba, tapa pulimentada, clase corriente/ N.º 666.- Octavilla de nogal, boca flor.*

### Bandurrias de Domingo Estes. Madrid<sup>4</sup>



*1.- Laudín de 1922 construido para Ezequiel González-Aguilar. 2.- Laudete de 1929 construido para José González-Aguilar. 3.- Laúd de 1941. 4.- “Juan Sebastián”. Laudón construido para Paco González-Aguilar. 1928*

### Catálogo Juan Struch. Barcelona. 1931



*N.º 48.- Bandurria de chacaranda (sic) con tres muestras de nácar en la boca, filetes y muestras de nácar por el borde de la tapa, filetes anchos por los aros, puente adornado, mango de cedro y clavijas finas. N.º 55.- Bandurria de chacaranda (sic) tapa ovalada, boca con finos filetes, filetes por la orilla de la tapa, filetes anchos por los aros, mando de cedro, diapasón y clavijas de ébano. N.º 60.- Laúd de nogal o caoba con filete por el borde de la tapa y clavijas de marfil. N.º 94.- Mandolina italiana de palo santo, boca de nácar, con nácar y una muestra de nácar, diapasón de ébano y clavijero mecánico*

4 Fuente: <https://www.cuartetoaguilar.com/quartet> (última consulta: 9 de enero 2020).

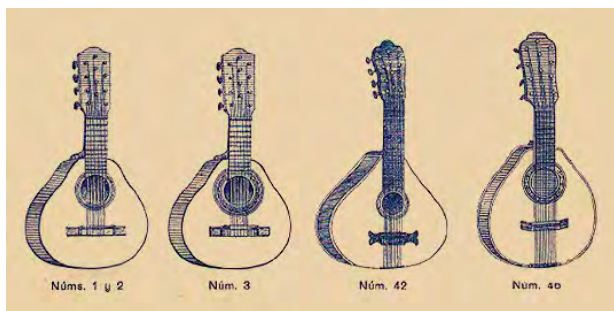
# LA MÚSICA DE CÁMARA CON BANDURRIA

## Catálogo de Ricardo Sanchís 1932 (Valencia)

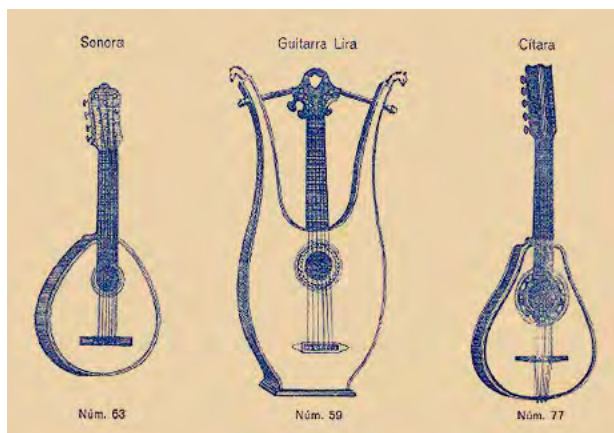


N.º 2.- Bandurria de caoba o nogal, tapa pulimentada, filete negro orilla. N.º 4.- Laúd de palosanto (sic), tapa con eses (sic), masilla borde tapa, filetes anchos, aros y mástil de cedro. N.º 9.- Laúd requinto especial R(icardo) S(anchís). Palosanto (sic), tapa con eses (sic), especial para concierto, con cordal de metal. N.º 26.- Bandurria especial R(icardo) S(anchís) forma de pera, de caoba o nogal, boca marquetería, masilla por el borde de la tapa y mástil natural. N.º 32.- Bandurria especial R(icardo) S(anchís) forma de pera, Palosanto (sic), clase especial superior

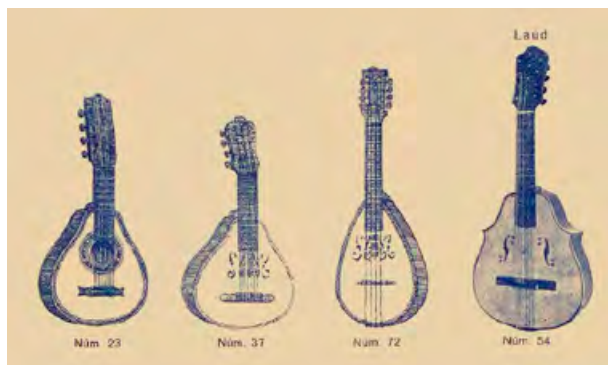
## Instrumentos de Telesforo Julve. Catálogos 1910 y 1922 (Valencia)



N.º 1.- Bandurria de color caoba. N.º 2.- Bandurria de color caoba y tapa pulimentada. N.º 3.- Bandurria de color caoba y tapa con boca en marquetería. N.º 42.- Bandurria de concierto palosanto, forma de pera, boca de masillas, filetes anchos por los aros y cordal de madera. 46.- Bandurria de palosanto lisa, forma arias, construcción superior



N.º 63.- Sonora de Palo santo, tapa pulimento blanco, masilla de filetes por el borde de la tapa, filetes anchos por los aros, mástil cedro, diapasón y puente palo santos y clavijas de ébano. N.º 59.- Guitarra Lira, nogal boca redonda. N.º 77.- Cítara de palo santo, boca de nácar, filetes por el contorno de la tapa, frisos anchos por los aros, mástil cedro y clavijas incrustadas de nácar



N.º 23.- Bandurria de palo santo, boca nácar, filetes por el borde de la tapa, filetes anchos por los aros, mástil cedro, entrastadura media caña plaqué y clavijas finas incrustadas de nácar. N.º 37.- Bandurria boca trepada, de nogal, tapa pulimento blanco, filetes por el borde de la tapa y filetes ancho por los aros. N.º 72.- Mandolina española<sup>5</sup> forma plana, boca ovalada o trepada, masilla de filetes por el borde de la tapa, filetes anchos por los aros. N.º 54.- Laúd de palo santo, tapa pulimento blanco, con eses, filetes anchos por los aros, masilla de filetes por el borde de la tapa, entrastadura media caña plaqué, mástil cedro y clavijas finas



Laúd. Sólo en el catálogo de 1910

Esta experimentación parece terminar con el modelo "Calvete" de la madrileña guitarrería Ramírez. Modelo preferido por concertistas y guitarreros; y del que hoy en día se realizan fabulosos instrumentos de concierto.

## 1.2. LA BANDURRIA "MODELO CALVETE" DE GUITARRAS RAMÍREZ

Hace ya tiempo, a mediados de 2016, y dado mi desconocimiento sobre este asunto decidí preguntar directamente al taller de la famosa guitarrería madrileña. Cristina Ramírez, que me atendió estupendamente, me respondió lo siguiente:

Hola Diego:

En el taller de Ramírez, como bien dices, se empezó a hacer el "modelo calvete", pero no fuimos los creadores de esa plantilla. Hablando hace unos días con Miguel Martínez, antiguo encargado de la tienda, hijo de encargado y músico (bandurria y laúd), nos contó que este instrumento viene de un músico que se apellidaba Calvete o Calvet. Este personaje llevaba una bandurria de origen francés (no sabemos el constructor) y, ante la petición de nuestros clientes, copiamos ese instrumento poniendo en las soleras "modelo calvete". Era diferente a las que por aquel entonces se realizaban en Ramírez, en donde los aros se juntaban con el zoque en forma de hombros. Los músicos vieron que este instrumento de origen francés era mucho más cómodo, más grande, tenía más sonoridad, volumen

5 No es el mismo modelo que patentó Baldomero Ca-teura. Se trata de una mandolina italiana con fondo plano.



y no tenía esos incómodos hombros.

Espero haberte ayudado con el asunto.

Un saludo.

Cristina Ramírez

Al poco tiempo, 31 de agosto de 2016, el blog *tiendaramirez* publicó el siguiente post<sup>6</sup>.

Bandurria Calvete



*Trío Español: Babil Calvete, Luis López y Jesús Martínez. Marzo de 1914*

Miguel Martínez, anterior responsable de la tienda Ramírez, nos ha enviado este tesoro. El Trío Español lo formaron: su padre Jesús Martínez (también trabajador de Ramírez), Luis López y Babil Calvete. Ante las peticiones de los músicos, el taller Ramírez empezó a hacer bandurrias con la plantilla de la que pertenecía a Calvete, en lugar de las que realizaba hasta ese momento con hombros más altos y mucho más incómoda (bandurria de origen francés. Miguel Martínez no recuerda el nombre del constructor). En las soleras del taller se podía leer “modelo calvete”.

<sup>6</sup> <http://tiendaramirez.blogspot.com/2016/08/bandurria-calvete.html>

## Algunos datos sobre Babil Calvete

Babil Calvete Canaluche<sup>7</sup>, nació en 1879 en Lumbier (Navarra) fallecido en 1943 a los 64 años. Hijo de músico militar. Bandurrista, compositor y director de orquesta de baile.

Junto a sus hermanos Demetrio, Fermín e Isidoro, formó en el cuarteto Calvete. Los cuatro hermanos tocaban la guitarra; pero Babil prefería la bandurria. Juntos dieron conciertos en San Sebastián (1906).

También hay noticias de un gran concierto de música española celebrado el sábado 2 de abril de 1910 en la famosa sala de conciertos de París: *la Salle de Agriculteurs de France*. A dúo de Bandurria y Guitarra con uno de sus hermanos (... los Sres. Calvete tocaron un Gran Popurrí de Zarzuelas Españolas).

El sábado 12 de enero de 1918, Babil dirigió una orquesta de baile en el teatro de la Comedia (Madrid)<sup>8, 9</sup>. Y repitió este baile el sábado 16 de febrero<sup>10</sup>.

La Biblioteca Nacional de España conserva tres rollos de pianola con obras compuestas por Babil. Están digitalizados y pueden escucharse online. Estos son:

- Chiringa: Cavaquinho
- A la salud de nuestra amistad: One step.
- A orillas del Manzanares: Schottisch

He podido localizar gran parte de la producción musical de Calvete en la Biblioteca Nacional Francesa, donde actualmente se guardan 53 de sus obras publicadas entre los años 1912 y 1935, de lo que se presupone que Babil pasó una prolongada etapa de su vida en Francia. Intuyo que en esa época realizó frecuentes viajes a Pamplona por San Fermín, ya que mantuvo vinculación con la cuadrilla sanferminera “Los de siempre”<sup>11</sup>, en la que junto a sus hermanos ejercía de instrumentista. Esta peña hizo popular la canción navarra *Ay Gabino*, de la que Babil es autor<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> [http://speedydeletion.wikia.com/wiki/Calvete\\_\(Hermanos\)\\_ \(deleted\\_28\\_Jun\\_2008\\_at\\_23:09\)](http://speedydeletion.wikia.com/wiki/Calvete_(Hermanos)_ (deleted_28_Jun_2008_at_23:09)).

<sup>8</sup> *ABC*. Jueves 10 de enero de 1918.

<sup>9</sup> *Diario Universal*. Lunes 7 de enero de 1918.

<sup>10</sup> *Diario Universal*. Jueves 14 de febrero de 1918.

<sup>11</sup> <http://laperlasanfermines.blogspot.com/2011/05/fiestas-1950.html> (última consulta 10 de enero de 2020).

<sup>12</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Los\\_de\\_Siempre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Los_de_Siempre.jpg) (última consulta 10 de enero de 2020).



1928. Cuadrilla "Los de Siempre" en Pamplona durante los sanfermines de 1928. Los hermanos Calvete portan sus instrumentos (de izquierda a derecha, Isidoro, Demetrio y Babil)

### 1.3. LA POLÉMICA DE LOS NOMBRES

Ya en la nota 11 del capítulo anterior mencioné que, en la segunda mitad del s XIX, a la bandurria de tesitura grave se le atribuye el nombre de "Laúd". Las primeras referencias escritas de este desliz organológico se encuentran en los métodos de Tomás Damas (1873 y 1875)<sup>13</sup>, Manuel Pera Nevot (1880)<sup>14</sup>, C. Astromj Posayoc (1890?), anagrama de José Campo y Castro<sup>15</sup>, Fausto Martínez (1898)<sup>16</sup> y Honoré Saurat (1900)<sup>17</sup>; un error que perdura hoy en día. Para que se entienda la gravedad del asunto pondré un ejemplo. Imagínese que Adolphe Sax, cuando inventó el saxofón, hubiese bautizado con la palabra "Oboe" al saxo soprano. ¡Inconcebible! ¿Verdad?

Veamos por orden cronológico las diferentes propuestas familiares que de la bandurria se han realizado en la historia y una serie encadenada de errores en lo que a nomenclatura se refiere.

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

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

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

14 PERA NEVOT, Manuel. *Método de Laúd y bandurria.* Madrid. Ed. Zozaya. 1880. Reedición de 1916 por UME.

15 ASTROMJ POSAYOC, C.: *Breve método para tocar por música bandurria, laúd, octavilla, guitarra de doce cuerdas y cítara de seis órdenes.* Madrid. Ed. J. Campo y Castro. (s.a.)1890?

16 MARTÍNEZ, Fausto. *Nuevo método de bandurria y laúd con texto español y francés. Nouvelle methode de mandoline et luth espagnol.* Paris. Ed. De la Rivierre. 1898.

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

La primera información de una familia instrumental la proporciona Baldomero Cateura (1856-1929), en su Método: *Escuela de Mandolina española.* Juan Ayné. Barcelona. 1898.

La plantilla instrumental<sup>18</sup> que propone para pequeños ensembles y/u orquesta<sup>19</sup> es: Mandolina (española) en La, Mandolina (española) en Sol, Lautino u Octavilla en Mi, Laúd en La, Laúd en Sol y Archi-laúd o Bajo en La.

Estos instrumentos se pueden escuchar en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=t07wtXV4QZg>

MODELO DE LOS SEIS INSTRUMENTOS.



*Orquesta de Instrumentos de Púa de cuerda sencilla propuesta por Baldomero Cateura en su método: Escuela de Mandolina Española. Barcelona. Juan Ayné. 1898. Pág. 192*

El cuarteto de los hermanos González-Aguilar (1923-1939) llamó a la familia de la bandurria "cuarteto de laúdes", diferenciando entre laudín, laudete, laúd y laudón. Su pretensión era vincular

18 Es posible que esta propuesta de familia instrumental estuviese influenciada por Manuel Más Candela. Ya que Cateura realizó un viaje ex profeso a Madrid para conocer la organización de la famosa orquesta del maestro. En MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: *Baldomero Cateura y la mandolina española. Biografía, organología, influencias, propuestas técnicas de su método, repertorio, proyección y antología.* Colección Trabajos de Investigación FEGIP. Zaragoza. 2019. Pág. 20.

19 Esta plantilla tendrá su desarrollo en las orquestas: Sociedad "Lira Orfeo" (1898-1907), en la que también intervendrá la guitarra; y en la "Asociación Filarmónica de Mandolinistas" (1916-1936) en la que también se emplea el piano.

la imagen de los instrumentos de púa con la del laúd (údí en árabe). Este hecho hizo saltar chispas entre los musicólogos. Esta crispación puede verse reflejada por ejemplo en el artículo escrito por Adolfo Salazar<sup>20</sup> con motivo de una gira por Europa de los hermanos Aguilar. En dicho artículo, Salazar opina que cuando los Aguilar salgan al extranjero llamándose “cuarteto de laúdes”, van a ser escuchados por eruditos en la materia y muestra su preocupación por la confusión creada con la nomenclatura de sus instrumentos. Plantea que el laudín, laúd y el laudón están lejos de pertenecer a esa familia y es posible que dichos eruditos digan a los artistas que los instrumentos que cultivan no son laúd.

El testigo de la familia instrumental lo recogió Germán Lago (1883-1967), quien organizó su famosa *Orquesta Ibérica de Madrid* (de 1928 a 1936 y de 1940 a 1957)<sup>21</sup> con los siguientes instrumentos: bandurrín, bandurria, laúd, laudón y guitarra.

D. Manuel Grandío Arcis (1920-1979) y su hijo Roberto Grandío Rojo (1951-1979), o lo que es lo mismo: los maestros Grandío; continuaron en la línea de los laúdes. Don Manuel, en sus arreglos orquestales organizó la familia de la siguiente manera<sup>22</sup>: bandurrias 1ª y 2ª, laúd tenor (bandurria contralto), laúd barítono A y B (bandurrias tenores), bajos (bandurria bajo) y guitarras 1ª y 2ª. Roberto Grandío organizaba sus orquestas algo diferente: bandurria o laúd tiple (a veces 1ª y 2ª), laúd contralto, laúd tenor, archilaúd y laúd contrabajo (sin guitarras).

D. Manuel creó en 1962 la Asociación Española de Pulso y Púa (AEPP) y entre otras agrupaciones<sup>23</sup>, dirigió:

- 1.- *Orquesta del Instituto Nacional de industria.*
- 2.- La *Orquesta Gaspar Sanz* (1961-1979) y que en sus inicios se llamaba *Orquesta de la Asociación Española de Pulso y Púa.*

Roberto, que formó parte de la primera promoción de directores de orquesta titulados en el Conservatorio de Madrid, también dedicó gran parte de sus esfuerzos en crear y dirigir las siguientes agrupaciones:

- 1.- *Orquesta de laúdes* (1968/69), sin guitarras y que también se nutría de componentes de la *Orquesta Gaspar Sanz*<sup>24</sup>.

20 *El Sol*. Jueves 5 de abril de 1928

21 *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. Madrid, 2009, v. XXII, 4, n. 80, diciembre; p. 92-102.

22 VELASCO MARTÍN, José Manuel: “Manuel Grandío (1920-1979) visto por sus discípulos” en *Alzapúa* n.º 16 (2010). Págs. 13-17.

23 Se puede completar esta información en VELASCO MARTÍN, José Manuel, *op. cit.* Págs. 13 y 14.

24 Fotografía: Archivo Pedro Chamorro.



En torno a esta época la A.E.P.P.<sup>25</sup> cambia de nombre y pasa a llamarse A.L.E. (Asociación Laudística Española)

2.- Y en 1976 creó la que llamó *Orquesta de laúdes de la A.L.E.* Una orquesta con fines profesionales que se nutría de una selección de los alumnos de D. Manuel y Roberto. Su concertino era el propio D. Manuel Grandío. Cuando fallece Roberto, los componentes de la orquesta decidieron cambiar el nombre de la orquesta por el de *Orquesta de laúdes Roberto Grandío*. Posteriormente su actual director, Pedro Chamorro, cambió el nombre por el de *Orquesta Roberto Grandío*<sup>26</sup>.



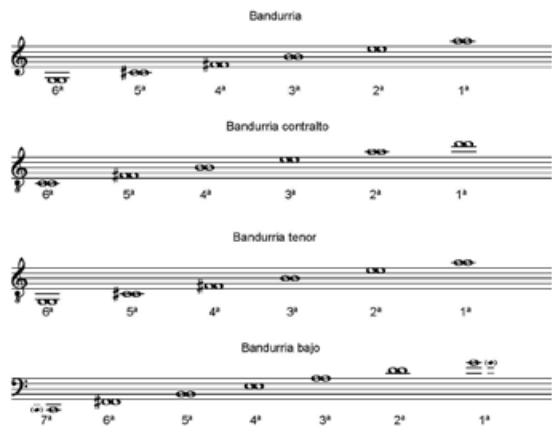
*Orquesta de laúdes de la A.L.E.*

25 Asociación Española de Pulso y Púa.

26 Fotografía: Archivo Pedro Chamorro.

## 1.4. ESTANDARIZACIÓN DE LA FAMILIA DE LA BANDURRIA

Se debe al lutier Domingo Esteso (San Clemente, Cuenca 1882- Madrid 1937) en colaboración con el afamado cuarteto de los hermanos González-Aguilar la estandarización de la tescitura de la familia bandurrística, quedando distribuida de la siguiente manera<sup>27</sup>:



En 1976, los maestros Grandío, dan un paso más al incrementar la familia con la creación del “laúd contrabajo”. Fue un invento de D. Manuel y Roberto, y su realización fue ejecutada por el lutier Andrés Martín. Este instrumento adquirió la siguiente afinación:



Actualmente, el uso de este instrumento es anecdótico. Creo que la *Orquesta Velasco Villegas de Baza* (Granada) es la única de España que actualmente lo mantiene en uso.

Las principales diferencias organológicas entre los “laúdes” de los Aguilar y los “laúdes” de los Grandío reside en que los Aguilar usaron una plantilla periforme y cuerdas de tripa. Los instrumentos de los Grandío asumen la plantilla “Calvete” y emplean cuerdas metálicas. Así sigue siendo en nuestros días, por lo que podemos decir que la familia actual es:



De izquierda a derecha: bandurria bajo, bandurria tenor, bandurria contralto y bandurria (soprano)

## 2. AGRUPACIONES CAMERÍSTICAS CON BANDURRIA MÁS DESTACADAS

### 2.1. DÚOS

**Antonio Sáenz Ferrer (1906 - ¿?)<sup>28</sup>**

Todos sus conciertos y recitales fueron a dúo, con acompañamiento de guitarra o piano. Algunos de sus acompañantes fueron<sup>29</sup>: los guitarristas Juan Belmar (1926) y José Navas García (1927), el pianista Manuel Pitto Santaolalla (1928)<sup>30</sup>. A partir de este momento se hará acompañar de los pianistas más notables de las ciudades donde ofrece sus conciertos. Joaquín Fuster, Enrique Casal Chapí, Martín Imaz<sup>31</sup>, Elena Romero, Ataúlfo Argenta<sup>32</sup>... son sólo algunos de sus pianistas y compañeros de dúo<sup>33</sup>.

28 *Ilustración Ibero - americana*. Año II, n.º 9. Págs. 140-141.

29 GARCÍA HERRERO, José Ramón: “Aportaciones a la biografía de Antonio Sáenz Ferrer bandurrista (1925-1934)” en *Alzapúa* n.º 22 (2016). Págs. 49-58.

30 *ABC*. 11 de mayo de 1929.

31 *Heraldo de Madrid*. 22 de noviembre de 1933.

32 *Revista Biblioteca Fortea*, n.º 2. 1935. Pág. 7.

33 *La esfera*. 8 junio de 1929.

27 Instrumentos que los hermanos González-Aguilar llamaron Laudín (bandurria), laudete (bandurria contralto), laúd (bandurria tenor), laudón (bandurria bajo) –al que Paco Aguilar pidió añadir un orden más para tocar mejor en los registros agudos–.



Antonio Sáenz Ferrer ofreció exitosos conciertos en España, Francia y Suiza. Críticos españoles y extranjeros elogiaron sus conciertos<sup>34</sup>: Adolfo Salazar, Luis Gabaldón, José Forns, Juan José Mantecón (bajo el seudónimo Juan del Brezo), C. Jaquottot, Ramón de Castro, Turina, Subirá, Bacarisse... todos ellos coinciden en que la bandurria, en manos de Saézn Ferrer, es un instrumento de concierto.

El repertorio de Sáenz Ferrer estaba formado principalmente por transcripciones que realizaba él mismo de las obras de los grandes autores clásicos: Couperin, Brahms, Beethoven, Bach, Grieg, Debussy, Granados, Albéniz, Turina y Falla entre otros.

Fue dedicatario de las siguientes obras para bandurria<sup>35</sup>:

- *Estampa andaluza*, de José Cabas Quiles.
- *Tonada y Danza*, de Carlos Pedrell.
- *Danza de las castañuelas*, de Carlos Pedrell.
- *Fandanguillo del Perchel*, de José Cabas Quiles.
- *Paisaje Andaluz*, de José Navas.
- *Albaicín*, de Lehmborg.
- *Fiesta*, de Lehmborg.
- *Canción andaluza*, de Pantión.
- *Canción vasca*, de Figueirido.
- *Serenata romántica*, de Palacios.
- *Balada andaluza*, de Rivera Ponso.
- *Fandanguillo*, de Belmar.

Desconozco el nombre de las obras, pero por una crítica de la revista de la Biblioteca Fortea<sup>36</sup> se sabe que también escribieron música para su bandurria: Arias, Maceín, Santander y Ferríz.

Radia en la L.-L. eclécticos programas<sup>37</sup>; desde Rameau a los clásicos vieneses y de Schumann a los contemporáneos.

Obtuvo un contrato por tres años para grabar discos<sup>38</sup> con la casa Columbia. Grabaciones en las que Joaquín Fuster le acompañaba al piano. Uno de estos discos puede escucharse en los siguientes enlaces:



*Fandanguillo del Perchel* de J. Cabas (Quiles)

<http://frontera.library.ucla.edu/recordings/fandanguillo-del-perchel>

*Jota*, de Manuel de Falla

<http://frontera.library.ucla.edu/recordings/jota-1>

34 *Ilustración Ibero-americana* Año II n.º 9. Págs. 140-141.

35 GARCÍA HERRERO, José Ramón: *op. cit.*

36 *Revista Biblioteca Fortea*, n.º 2. 1935. Pág. 7

37 *Ilustración Ibero - americana* Año II n.º 9. *op. cit.*

38 *Ilustración Ibero - americana* Año II n.º 9. *op. cit.*

# LA MÚSICA DE CÁMARA CON BANDURRIA

## Santiago Nebot (bandurria) Bandurria y Augusto Hita (guitarra)

Tanto Santiago como su cuñado Augusto fueron componentes de la *Orquesta Ibérica de Madrid*. Juntos realizaron multitud de conciertos y plasmaron su música en el disco *Aires españoles*, en el año 1958. Un vinilo que la casa RCA catalogó en su colección “Grandes Solistas” y a la que pertenecían las grabaciones de A. Rubinstein, J. Heifetz, V. Horowitz, Regino Sainz de la Maza, D. Oistrak, entre otros.



Fotografía: archivo Pedro Chamorro

## Otros dúos<sup>39,40</sup>



Dúo formado por las hermanas España (mandolina española) y América (guitarra) Martínez ca. 1940.

Las obras incluidas en esta grabación fueron:

- *Danza del molinero* del ballet “El sombrero de tres picos” de Manuel de Falla.
- *Cádiz* de Isaac Albéniz.
- *Zapateado* de Pablo Sarasate.
- *Cuba* de Isaac Albéniz.
- *La petenera* de Ángel Barrios.
- *Capricho árabe* de Francisco Tárrega.
- *Sevilla* de Isaac Albéniz.
- *Danza de la pastora* de Ernesto Halffter.
- *Tango* de Isaac Albéniz.
- *Angelita* de Ángel Barrios.
- *Asturias* de Isaac Albéniz.
- *Zapateque* de Ángel Barrios

Santiago Nebot Boigues (1909-1998) fue Concertino de la *Orquesta Ibérica de Madrid* y alcanzó gran fama como bandurrista. Su producción como compositor es casi desconocida, aunque se le atribuyen las siguientes obras:

- *Capricho*. Mazurca de concierto para bandurria y guitarra.
- *El turuta seductor* (marcha militar). Santiago Nebot, música, Antonio Villena Sánchez, letra.

En la segunda fotografía: América y España con los instrumentos cambiados. Las dos fueron alumnas de Daniel Fortea.



Dúo Grandío integrado por Manuel (bandurria) y Roberto Grandío (guitarra)

39 Fuente: <https://www.gentedelpuerto.com/2010/10/08/796-america-martinez-primera-catedratica-de-guitarra-clasica-de-andalucia/> (última consulta: 11 de enero de 2020).

40 Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=hdE\\_9Pyi Tao](https://www.youtube.com/watch?v=hdE_9Pyi Tao) (última consulta: 11 de enero de 2020).

## 2.2. TRÍOS

### *Trío Iberia (1907 - 1913)*



*Ricardo Devalque Barea (bandurria), Cándido Bezunartea Senosiain (bandurria tenor) y Ángel Barrios Fernández (guitarra)*

Trío fundado por el guitarrista y compositor Ángel Barrios. Comenzaron tocando con gran éxito las propias composiciones de Barrios y transcripciones de Albéniz, Bretón, Francisco Alonso, Chueca, Chapí, Caballero y Bizet.

En 1907 el trío se estableció temporalmente en París, donde hallaron la protección de Albéniz y del maestro Fernández Arbós. Albéniz no sólo ejerció de protector. El trío realizó varias giras (España, París, Londres y Roma) hasta su disolución en 1913.

### *Trío Félix de Santos*



*1923. Félix de Santos Sebastián, Beatriz de Santos Ferrán y Félix de Santos Ferrán (piano)*

### *El trío infantil Albéniz (1909 - 1913)*<sup>41,42</sup>



*Trío granadino formado por José Recuerda Rubio (bandurria), Eduardo Mañas (bandurria tenor) y Luis Sánchez Granada (guitarra). Discípulos de Guillermo Prieto*

### *Trío Albéniz (1919 - 1951)*<sup>43</sup>



En esta etapa, a José Recuerda (bandurria) y Luis Sánchez (guitarra), se unió José Molina Zúñiga (bandurria tenor). En 1925 el trío se volvió a renovar y pasó a estar formado por: José Recuerda (bandurria), Agustín Aguilar (bandurria tenor) y

<sup>41</sup> <http://trioalbeniz.es/historia.html> (última consulta 10 de enero de 2020).

<sup>42</sup> 1910. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Tr%C3%ADo\\_Infantil\\_Albeniz.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Tr%C3%ADo_Infantil_Albeniz.jpg) (última consulta 10 de enero de 2020).

<sup>43</sup> 1919. *Revista Alhóndiga*. Granada. 13 marzo de 2019.

# LA MÚSICA DE CÁMARA CON BANDURRIA

José Gallardo (guitarra).

El repertorio está formado por obras de Ángel Barrios y adaptaciones de música clásica española: Falla, Granados, Albéniz... y europea: Debussy. Algunas de las obras compuestas para el Trío Albéniz son:

- *Cantos de mi Tierra* de Ángel Barrios.
- *Petenera*, de Ángel Barrios.
- *Angelita*, de Ángel Barrios.
- Transcripciones propias de Manuel de Falla<sup>44</sup>.



Actualmente el trío Albéniz sigue en activo. Sus componentes son José Luis Recuerda (bandurria), Ismael Ramos (bandurria tenor) y José Armillas (guitarra).

## 2.3. CUARTETOS

### *Cuarteto Aguilar* (1923 - 1939)

El repertorio de los Aguilar, Ezequiel (bandurria), José (bandurria contralto), Elisa (bandurria tenor) y Paco Aguilar (bandurria bajo) estaba formado tanto por arreglos de música clásica como por obras originales para ellos escritas, y nada menos que obras de compositores como Turina, Stravinsky, Joaquín Nin, Ernesto Halffter y otros como Heitor Villa-lobos o Paco Aguilar. Los hermanos comenzaron sus estudios de instrumentos de púa con Pantaleón Minguella y los perfeccionaron con Germán Lago. Realizaron giras por Europa, América y Sudamérica, alcanzando el mayor de los éxitos jamás conseguido con estos instrumentos, tanto es así que en 1936 protagonizaron la película *Tararira*, del director Benjamin Fondane. Este filme está "perdido", pero en YouTube puede visionarse un interesantísimo documental de investigación realizado por Olivier Salazar Ferré con un epílogo de Gonzalo Aguilar. Recomiendo su visionado ya que los datos, las imágenes y la música de fondo son una delicia.

44 Trío Albéniz en su 3ª etapa (1952-1971): José Recuerda Rubio (bandurria), José Recuerda Herrero (guitarra e hijo del primero) y regresa José Molina Zúñiga (bandurria tenor). Fuente: <http://trioalbeniz.es/historia.html>

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=9oFyggw52DY><sup>45</sup>



De izquierda a derecha: Pepe y Paco Aguilar, Miguel Manchinandiarena (productor), Elisa y Ezequiel Aguilar y, sentado en el centro, Benjamin Fondane (director)

### Listado de obras compuestas para el *Cuarteto Aguilar*<sup>46</sup>

- *A Granados* de E. Schelling.
- *Aire Indio* de Eduardo Caba.
- *Cantiga / Danza Galaica / Cantiga* de Luis Taibo.
- *Chacarera* de Pascual de Rogatis.
- *Danza Árabe* de Luís Mondino.
- *Danza burgalesa III* de Antonio José.
- *Danza de las tres Princesas Cautivas: Zoraida / Doña Mencía / Betsabé* de Carlos Pedrell.
- *De Andalucía* de Joaquín Nin.
- *Dos Impromptus* de Adolfo Salazar.
- *El Sacromonte* de A. Sánchez Canela.
- *Escarapela de colores: Verde / azul / amarillo / morado / rojo*, de Paco Aguilar.
- *Evocación Quichua* de Gilardo Gilardi.
- *Fiesta Vasca: Kale/ Jira (marcha) / Sarera / Chistularis / Ezpatadantzaris* de Luís Mondino.
- *Fuga* de Juan Bautista Plaza.
- *Gavota* de María Rodrigo.
- *Improvisaciones españolas: Preludio / La Nana / Serrana / Jotica* de G. Álvarez Beigberder.
- *Intermezzo* de Herbert Bedford.
- *La copla intrusa* de María Rodrigo.
- *La firmeza* de Gilardo Gilardi.
- *La Oración del Torero* de Joaquín Turina (escrita y dedicada al cuarteto).
- *Las Doce Horas Op. 2* de Paco Aguilar.
- *Mar* de Luís Mondino.
- *Marcha Natal* (Para laúd y laudón) de Paco Aguilar.
- *Montañesa* de Joaquín Nin.

45 Documental-investigación de Olivier Salazar Ferré sobre *Tararira* (1936) el filme perdido de Benjamin Fondane protagonizado por el cuarteto Aguilar con un epílogo de Gonzalo Aguilar. <https://www.youtube.com/watch?v=9oFyggw52DY>.

46 Relación de obras cedida por Pedro Chamorro.



- *Muñeira* de Paco Aguilar.
- *Negrasca* de Federico Elizalde.
- *Pasapié* de Luís Mondino.
- *Pastoril* de Humberto Allende.
- *Plegaria* de Antonio Gomezganda.
- *Preudio* de Luís Mondino.
- *Responso de un Fantasma* de Ezequiel Aguilar.
- *Romance infantil* de Antonio José.
- *Romancillo* de Adolfo Salazar.
- *Serranilla* de Humberto Allende.
- *Sueño Infantil* de Luis Mondino.
- *Suite Gallega: Rondino / Alborada / Muñeira / Alalá / Final* de Paco Aguilar.
- *Tocatina en SI Mayor* de Paco Aguilar.
- *Tonadas capricho* de Humberto Allende.
- *Un hombre y su vida - Rondino* de Paco Aguilar.
- *Zarabanda para cuarteto de laúdes* de Luis Mondino.

Su repertorio también estaba formado por versiones exclusivas de los siguientes compositores: Julián Aguirre, Manuel de Falla, Ernesto Halffter, Joaquín Nin, Joaquín Turina, Heitor Villa-lobos e Igor Stravinsky.

Este es el gran legado que nos ha dejado el cuarteto de los hermanos Aguilar. Actualmente estas obras descansan en un archivo privado. De todas ellas sólo se han publicado *La Oración del torero* y *Fiesta mora en Tanger*, ambas de Joaquín Turina y editadas magníficamente por MundoPlectro. Es una lástima que el resto de las obras permanezcan en este fondo sin ser publicadas.

#### **Cuarteto Iberia (1931 - 1945)<sup>47</sup>**



*Componentes que iniciaron el cuarteto: Ángel Barrios (Guitarra), José Recuerda (bandurria), Agustín Aguilar (bandurria tenor) y Francisco Ruiz (guitarra)*

Realizaron programas íntegros de música española: Barrios, Granados, Esplá, Albéniz, Falla, Conrado del Campo, Ernesto Halffter, etc. También hicieron un espectáculo con la bailarina Nati Morales.

<sup>47</sup> Tesis Doctoral de Ismael Ramos Jiménez. *Ángel Barrios: El compositor en su época*. Universidad de Granada. Granada. 2015. Pág. 180.

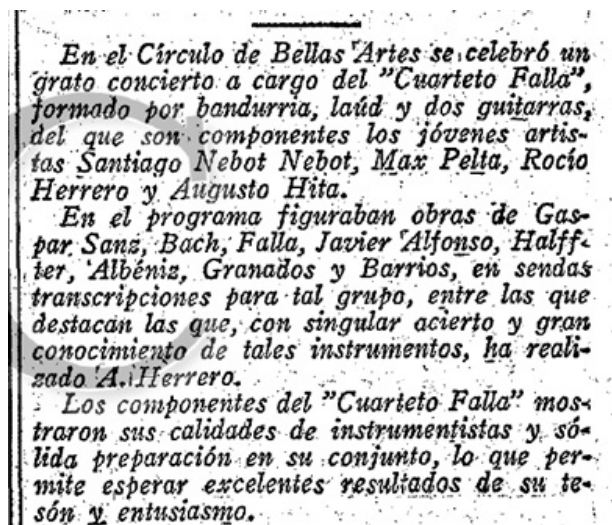
#### **Cuarteto Martí (1940)<sup>48</sup>**



*Eliseo Martí (mandolina), Graciano Tarragó (guitarra), Pilar de Broto (mandolina) y Beatriz de Santos (bandurria tenor)*

#### **Cuarteto Falla (1950)**

Santiago Nebot (bandurria), Max Pelta (laúd), Rocío Herrero (guitarra) y Augusto Hita (guitarra). Su repertorio estaba basado en adaptaciones de J. S. Bach, Gaspar Sanz, Falla, Javier Alfonso, Halffter, Albéniz, Granados y Ángel Barrios<sup>49</sup>.



<sup>48</sup> Imagen cedida por Ricardo García Gimeno.

<sup>49</sup> ABC Madrid. 21 de junio de 1950

# LA MÚSICA DE CÁMARA CON BANDURRIA

## *Cuarteto Ibérico (1978)*<sup>50</sup>



*Manuel Grandío (bandurria), Pedro Chamorro (bandurria), Caridad Simón (bandurria tenor) y Roberto Grandío (bandurria bajo). Fotografía realizada en el XII Festival Internacional de Música de Plectro de La Rioja*

## 2.4. QUINTETOS

### *Quinteto El Turia*



Dejó explicada esta formación en la parte II de este artículo. Vuelvo a mencionarla aquí porque esta agrupación mantuvo actividad hasta

1907, cuando Estanislao Marco se retiró del mundo concertístico para dedicarse a la composición y a la docencia.

### *Quinteto Albéniz*<sup>51</sup> (1907)



*Formado por Juan Fernández (bandurria), Guillermo Prieto (bandurria), Julio Vidal (bandurria tenor), Emilio Quesada (guitarra) y Andrés Segovia (guitarra)*

<sup>50</sup> Fotografía: Archivo Pedro Chamorro.

<sup>51</sup> Tesis Doctoral de RAMOS JIMÉNEZ, Ismael: *Op. Cit.*

## *Quinteto Grandío Alameda (ca. 1920)*<sup>52</sup>



*Quinteto formado por dos bandurrias, una bandurria tenor y dos guitarras. Sus componentes fueron los padres y tíos de D. Manuel Grandío*

### *Quinteto / Cuarteto Nebot*<sup>53</sup>



*Santiago junto a sus hermanas y el pianista de la agrupación. En alguno de sus conciertos utilizaron bandurria-lira y laúd-lira*

### *Quinteto Tárrega*<sup>54</sup>

No se puede hablar de quintetos sin hacerlo de la SAR (Sociedad Artística Riojana) y de su Festival de Música de Plectro<sup>55</sup>. El festival de Plectro surgió en 1967 como concurso de quintetos, luego dio paso al “Concurso nacional de Bandurria” y poco a poco fue creciendo hasta hacerse internacional. Este festival continúa en activo hoy en día, pero organizado por ConTrastes-Rioja<sup>56</sup>.

Don Manuel Grandío acudió a todos los festivales de la Rioja, de 1967 a 1979 (año que fallece). Y participó en él con las siguientes agrupaciones:

<sup>52</sup> Fotografía: Archivo Pedro Chamorro.

<sup>53</sup> Fotografía: Archivo Pedro Chamorro.

<sup>54</sup> Fotografía realizada en 1976, procedente del archivo de Pedro Chamorro.

<sup>55</sup> BLANCO RUIZ, Carlos: *Historia del Festival de Plectro de la Rioja. Una referencia Internacional*. IER. Logroño. 2011.

<sup>56</sup> <http://www.plectrorioja.com/>



*Manuel Grandío (bandurria 1ª), Pedro Chamorro (bandurria 2ª), Caridad Simón (bandurria tenor), Carlos Jiménez (guitarra 2ª), Roberto Grandío (guitarra 1ª)*

*Dúo Grandío, Trío Bético, Cuarteto Ibérico, Quinteto Tárrega y la Orquesta Gaspar Sanz. Gracias a las intervenciones de Don Manuel se mantenía vivo el espíritu de defensa de la bandurria y la demostración de sus posibilidades<sup>57</sup>.*



Entre los proyectos de D. Manuel estaban los concursos de bandurria, los concursos de composición y la profesionalización del plectro –hemos de ser conscientes de que en esta época no existían conservatorios donde titularse en la especialidad de Instrumentos de Púa-. Todas estas preocupaciones eran motivo de largas conversaciones con Pedro Santolaya, José Luis Rouret (creadores del festival) y otros. Conversaciones donde nacieron ideas como la de crear una Federación Nacional que atendiese estas demandas.

Tras la muerte de los maestros Grandío el panorama musical del plectro español quedó

<sup>57</sup> Fotografía : Archivo Pedro Chamorro. Un recuerdo de 1976, D. Manuel Grandío ofrece una conferencia en la sede de la SAR (Logroño) durante el Festival Internacional de Plectro en La Rioja. El bandurrista es su alumno Pedro Chamorro, que servía para realizar los ejemplos técnicos que el maestro iba exponiendo.

yermo. Por lo que quiero hacer aquí mi pequeño homenaje a Pedro Chamorro y Caridad Simón, mis maestros. No sólo por todos sus éxitos artísticos y profesionales –que son muchos y muy loables-. Quiero hacerlo también porque tras quedarse sin sus queridos maestros, tuvieron el coraje y tesón para seguir adelante y terminar dando un vuelco a la situación. Daré unos datos:

De los 15 conservatorios españoles –13 profesionales y 2 superiores– salen cada día más y mejores profesionales. Se escriben y publican constantes obras para instrumentos de púa – algunas de ellas por compositores de renombre internacional–, se ha creado una Federación Nacional que entre otras funciones tiene la de publicar anualmente esta revista y se han realizado otros muchos logros de los que estoy seguro, los maestros Grandío estarían muy orgullosos. En todo esto Pedro y Caridad han tenido muuuuuuucho que ver. ¡Infinitas gracias maestros!



*Concierto del Dúo Chamorro-Simón en el Conservatorio de Música de Murcia, “Homenaje a los Maestros Grandío: In memoriam, 40 años de evocación”. 14 de noviembre de 2019.*

### 3. EDICIONES DE MÚSICA DE CÁMARA

He de decir que fueron muy escasas y se basaron principalmente en versiones y arreglos de compositores clásicos. Aun así, destacaron las siguientes.

#### 3.1. Baldomero Cateura

Salvo su método de mandolina española, los doctrinales y todas las colecciones de música impulsadas y creadas por Baldomero Cateura, están escritas para dúo de mandolina española (bandurria) y piano pedalier. Algunas obras son originales. Gran parte de la obra de Baldomero Cateura se puede consultar en MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: *Baldomero Cateura y la mandolina española. Biografía, organología, influencias, propuestas técnicas de su método, repertorio, proyección y antología*. Colección Trabajos de Investigación FEGIP. Zaragoza. 2019.

## 3.2. Félix de Santos y Ricardo García Gimeno

Félix de Santos se dedicó a continuar y mejorar la obra de Baldomero Cateura. Aparte de su obra pedagógica para mandolina española y mandolina (italiana), en su catálogo hay 18 piezas para mandolina española y piano. Y una para tres mandolinas. Creo necesario también agradecer a Ricardo García Gimeno el estudio y la edición de toda la obra de Félix de Santos. Un trabajo indispensable para los instrumentos de púa.

## 3.3. Daniel Fortea (1878 - 1953)

Mostró siempre muchísimo interés por los instrumentos de plectro. Editó multitud de arreglos de música clásica. Entre las obras de cámara destacan sus publicaciones para mandolina española y piano; Tríos para mandolina española, laúd y guitarra; y más de 100 cuartetos para bandurria 1ª, bandurria 2ª, laúd y guitarra<sup>58</sup>.

## 3.4.- Editorial de música moderna



Han perdurado hasta nuestros días los trabajos de adaptación que realizó Germán Lago. Durante los periodos de escasa actividad de la Orquesta Ibérica de Madrid, Lago realizó un trabajo para la Editorial Música Moderna consistente en arreglos para rondalla (bandurria 1ª, bandurria 2ª, laúd y guitarra). Una colección de más de 250

obras que tuvo muchísimo éxito en su momento.

Gracias a los procesos de digitalización muchas de estas obras se pueden encontrar en internet.

## CONCLUSIONES

A pesar de ser un periodo de muchísima actividad, las publicaciones de música de cámara con bandurria son escasas.

Quiero poner en valor el uso de arreglos, su utilización fue una forma rápida de crear repertorio y de condicionar el uso de una familia instrumental. No obstante, y tal como ha pasado con otras agrupaciones (bandas, conjuntos de metales, ensembles de percusión, etc.); para seguir progresando, es necesario incorporar repertorios originales en nuestras agrupaciones.

La música de cámara con bandurria de este tiempo cayó en la endogamia, un hecho que fue denunciado por varios críticos. Opino que no les faltaba razón, por lo que invito a no descuidar los repertorios con instrumentos de otras familias.



Por último, no podía despedir el artículo sin hacer mención a las dos obras culmen de la época estudiada. *La Oración del Torero* de Joaquín Turina e *Invitación a un viaje sonoro* –un espectáculo creado por Rafael Alberti y Paco Aguilar–. La primera de estas ha sido magníficamente editada por la editorial Mundoplectro y de ella, José Manuel Velasco realizó una reseña a su edición en el número 19 de esta revista<sup>59</sup>. Y la segunda obra, *Invitación a un viaje sonoro*, fue grabada en 1989 en el sello Diapasón por la *Orquesta de laúdes Roberto Grandío* junto a la voz del poeta Rafael Alberti, una auténtica maravilla que no me canso de escuchar. Actualmente *Invitación a un viaje sonoro* está siendo representada por la *Orquesta Ciudad de la Mancha* en colaboración con Pedro Chamorro.

Mi agradecimiento a los profesores José Manuel Velasco, Pedro Chamorro y Ricardo García Gimeno por el material compartido aquí expuesto.

## REFERENCIAS DE LAS PARTES I, II Y III

### BIBLIOGRAFÍA

AVISON Charles: *Twelve Concerto's in seven Parts for violins, one alto viola, a violoncello, & a Thorough Bass, done from two Books of Lessons for the Harpsicord. Composed by Sigr. Domenico Scarlatti with additional Slow movements from Manuscrip Solo pieces, by the same autor.* Ed. Joseph Barber. Newcastle 1744.

BERLIOZ, Hector: *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.

58 LÓPEZ OSA, José M.ª y Fernando: "Daniel Fortea Guimerá. Biografía" en *Alzapúa* número 22. (2016). Págs. 37-42.

59 VELASCO MARTÍN, José Manuel: "La Oración del Torero de Joaquín Turina: reseña a su edición para cuarteto de bandurrias" en *Alzapúa* número 19 (2013). Págs. 19-24.



**Manuscrito no autógrafo de la 1ª página de la Oración del Torero de Joaquín Turina.**

**Legado Joaquín Turina. Fundación Juan March**

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

BLANCO RUIZ, Carlos: *Historia del Festival de Plectro de la Rioja. Una referencia Internacional*. IER. Logroño. 2011.

ESQUIVEL NAVARRO, Juan: *Discursos del arte del Danzado*. Sevilla. 1642.

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.

FLORENCIO, Francisco Agustín: *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*. Imprenta Real. Madrid. 1792.

GONSALVEZ LARA, José Carlos: *La Danza Cortesana en la Biblioteca Nacional*. Ed. BN. Madrid 1987.

GUERAU, Francisco: *Poema Harmónico*. Madrid. 1694.

MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: *Baldomero Cateura y la mandolina española. Biografía, organología, influencias, propuestas técnicas de su método, repertorio, proyección y antología*. Colección Trabajos de Investigación FEGIP. Zaragoza. 2019.

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla : con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés para que cualquier aficionado la pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro: con una breve explicacion de como le autor lo aprendió, que esta al bolver de esta hoja*. Ed. Joaquín Ibarra. Madrid. 1754.

MUÑOZ, Ignacio: *Observationes diversarum artium*. Biblioteca Nacional: Ms 7.III (1662-77).

MURCIA, Santiago de: *Cifras selectas para guitarra* (1722).

MURCIA, Santiago de: *Códice Saldívar n.º4* (1732).

MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714).

NUÑEZ-ROBRES, Lázaro: *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano*. Echeverría. Madrid. 1883. Pieza n.º 15.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical: para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de órgano y breve explicación del Arte con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica y práctica*. Ed. Melchor Álvarez. Madrid. 1677.

SANZ, Gaspar: *Instruccion de musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y dances de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglés. Con un breve Tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la Guitarra, Arpa, y Organó, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de contrapunto, y comosicion*. Zaragoza. 1674.

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.

## CATÁLOGOS

Catálogo de Ricardo Sanchís 1932 (Valencia).

Catálogo de Salvio Morbey y Gurmach 1910 (Barcelona).

Catálogo Juan Struch 1931 (Barcelona).

Telesforo Julve. Catálogos 1910 y 1922 (Valencia)

# LA MÚSICA DE CÁMARA CON BANDURRIA

## CÓDICICES Y MANUSCRITOS

Códice J.b.2. conservado en la Biblioteca de El Escorial.

Ms. 6785 de la Biblioteca de Arsenal en París (folios 198v y 199).

## DICCIONARIOS

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

## MÉTODOS

ASTROMJ POSAYOC, C.: *Breve método para tocar por música bandurria, laúd, octavilla, guitarra de doce cuerdas y cítara de seis órdenes*. Madrid. Ed. J. Campo y Castro. (s.a.)1890?

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

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

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

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?

MARTÍNEZ, Fausto: *Nuevo método de bandurria y laúd con texto español y francés. Nouvelle methode de mandoline et luth espagnol*. Paris. Ed. De la Rivierre. 1898.

PERA NEVOT, Manuel: *Método de laúd y bandurria*. Madrid. Ed. Zozaya. 1880. Reedición de 1916 por UME.

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

## FOTOGRAFÍA

Fotografía: Laurent J. (1816-1886). Título: F. Díaz Carreño, majos et majas scène andalouse. Fecha: ca. 1875. Fondos de la BNE, sede Recoletos.

## HEMEROTECA

ABC. 11 de mayo de 1929.

ABC. 10 de enero de 1918.

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

*Diario de Madrid*. 30 de junio de 1793.

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

*Diario Universal*. 14 de febrero de 1918.

*Diario Universal*. 7 de enero de 1918.

*El Áncora*. 10 de noviembre de 1853.

*El Áncora*. 11 de noviembre de 1853.

*El Áncora*. 12 de julio de 1853.

*El Áncora*. 12 de noviembre de 1853.

*El Áncora*. 13 de junio de 1853.

*El Áncora*. 16 de noviembre de 1853.

*El Áncora*. 20 de mayo de 1853.

*El Áncora*. 4 de diciembre de 1853.

*El Áncora*. 7 de junio de 1853.

*El Clamor Público*. 19 de mayo de 1855.

*El Clamor Público*. 31 de marzo de 1849.

*El Sol*. 5 de abril de 1928.

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

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

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

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

*Gazeta de Barcelona* n.º 95. 26 noviembre de 1782.

*Gazeta de Madrid*. 8 de mayo de 1781.

*Heraldo de Madrid*. 22 de noviembre de 1933.

*Ilustración Ibero - americana* Año II n.º 9.

*La Dinastía*. 12 de diciembre de 1894.

*La Discusión*. 3 de enero de 1885.

*La Esfera*. 8 junio de 1929.

*La España*. 11 de marzo de 1849.

*La España*. 14 de Julio de 1849.

*La España*. 5 de Julio de 1849.

*La Iberia*. 1 de junio de 1855.

*Revista musical*. Biblioteca Fortea, n.º 2. 1935.

## INTERNET

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

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4289734>

<http://frontera.library.ucla.edu/recordings/fandanguillo-del-perchel>

<http://frontera.library.ucla.edu/recordings/jota-1>  
[http://imslp.org/wiki/Keyboard\\_Sonata\\_in\\_G\\_minor,\\_K.88\\_\(Scarlatti,\\_Domenico\)](http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_G_minor,_K.88_(Scarlatti,_Domenico))<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baile-a-orillas-del-manzanares/9a7fd0ca-37d4-40d5-8b1c-8d86394dd729>  
<http://laperlasanfermines.blogspot.com/2011/05/fiestas-1950.html>  
[http://speedydeletion.wikia.com/wiki/Calvete\\_\(Hermanos\)\\_ \(deleted\\_28\\_Jun\\_2008\\_at\\_23:09\)](http://speedydeletion.wikia.com/wiki/Calvete_(Hermanos)_ (deleted_28_Jun_2008_at_23:09))  
<http://tiendaramirez.blogspot.com/2016/08/bandurria-calvete.html>  
<http://trioalbeniz.es/historia.html>  
<http://www.aportes.catalunyatango.com/mas.html>  
<http://www.bip-rioja.com/wp/>  
<http://www.melomanos.com/el-descubrimiento-de-estanislaio-marco-valls-1873-1954/>  
<http://www.tallerempleocrevillent.es/semblanzas/manuelmascandela.html>  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Los\\_de\\_Siempre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Los_de_Siempre.jpg)  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Tr%C3%ADO\\_Infantil\\_Alb%C3%A9niz.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Tr%C3%ADO_Infantil_Alb%C3%A9niz.jpg)  
<https://funjdiaz.net/museo/ficha.php?id=12>  
<https://www.alcalasubastas.es/es/subastas/22-10242/escuela-espaola-siglo-xix-majas-y-majos-bailando>  
<https://www.cuartetoaguilar.com/quartet>  
<https://www.gentedelpuerto.com/2010/10/08/796-america-martinez-primera-catedratica-de-guitarra-clasica-de-andalucia/>  
<https://www.lasprovincias.es/culturas/musica/estanislaio-marco-artista-20180619190641-nt.html>  
<https://www.youtube.com/watch?v=9oFyggw52DY>  
[https://www.youtube.com/watch?v=hdE\\_9PyiTao](https://www.youtube.com/watch?v=hdE_9PyiTao)  
<https://www.youtube.com/watch?v=t07wtXV4QZg>

## PINTURA

Fernández: *Majas y majos bailando*. S. XIX.  
Francisco de Goya y Lucientes: *El baile de San Antonio de la Florida (1776-1777)*.  
Horacio Lengo y Martínez de Baños. (Torremolinos, Málaga, 1834 –1890) *Joven con guitarra*, 1876.  
José Camarón Bonanat: *Una romería (El bolero)*.  
Sebastiano Lazzari. Siglo XVIII.

## REVISTAS

CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro: “El Barroco en la Bandurria y el Mandolino” en *Alzapúa* número 14 (2008). Págs. 15-25.  
GARCÍA HERRERO, José Ramón: “Aportaciones a la biografía de Antonio Sáenz Ferrer bandurrista (1925-1934)” en *Alzapúa* número 22 (2016). Págs. 49-58.  
LÓPEZ OSA, José M.<sup>a</sup> y Fernando: “Daniel Fortea Guimerá. Biografía” en *Alzapúa* número 22. (2016). Págs. 37-42.  
MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: “Métodos de Bandurria. Estudio de 26 publicaciones impresas entre 1860 y 1904” en *Alzapúa* número 23 (2017). Páginas 23-38.  
*Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. Madrid, 2009, v. XXII, 4, n. 80, diciembre; p. 92-102.  
OROZCO, Jorge: “Estanislaio Marco y el cuarteto *El Turia*” en *Alzapúa* número 15 (2009). Pág. 7-11.  
*Revista Alhóndiga*. Granada. 13 marzo de 2019.  
*Revista Biblioteca Fortea*, n.º 2. 1935.  
VELASCO MARTÍN, José Manuel: “Manuel Grandío (1920-1979) vistos por sus discípulos” en *Alzapúa* número 16 (2010). Págs. 13-17.  
VELASCO MARTÍN, José Manuel: “La Oración del Torero de Joaquín Turina: recensión a su edición para cuarteto de bandurrias” en *Alzapúa* número 19 (2013). Págs. 19-24.

## TESIS DOCTORALES

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael: *Ángel Barrios: El compositor en su época*. Universidad de Granada. Granada. 2015.  
YAÑEZ NAVARRO, Celestino: *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de música de las catedrales de Zaragoza*. Universidad de Barcelona. 2015.



## ANÁLISIS SOBRE LA REPERCUSIÓN DEL GRAN HALLAZGO: LA CONSECUCCIÓN DEL TÍTULO OFICIAL DE PROFESOR DE INSTRUMENTOS DE PÚA

### RESUMEN

*Han pasado ya 38 años de este hallazgo y, con la madurez que da el tiempo, he considerado oportuno realizar este artículo. En los inicios del año 1982 descubrí que en el Conservatorio del Liceo de Barcelona existía la posibilidad de conseguir el título oficial de instrumentos de púa. Gracias a este hallazgo –que hice público y compartí con todo aquel que me lo pidió– pudo titularse la primera generación de profesores y ejercer como músicos profesionales en la especialidad Instrumentos de Púa. Un hecho que abrió las puertas profesionales a todos los titulados de instrumentos de púa y que ahora, una vez conseguida la ansiada titulación, no se le da –creo yo– el valor suficiente.*

### LA SITUACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE PÚA PREVIA A LA TITULACIÓN OFICIAL

Para los jóvenes estudiantes de hoy, que pueden formarse en cualquiera de los 15 conservatorios que actualmente imparten la especialidad “Instrumentos de Púa” en diferentes provincias de la geografía española –13 conservatorios profesionales y 2 conservatorios superiores– la situación, aunque mejorable, es muy diferente a la de aquellos años en los que siendo nosotros

también jóvenes, carecíamos de posibilidad alguna de ser profesionales de la bandurria y mandolina.

Con el fin de explicar el estado de la cuestión de entonces, documentaré este artículo con una serie de citas extraídas de esta revista *Alzapúa* y del libro de nuestro compañero Carlos Blanco Ruiz sobre la historia del Festival de Plectro de La Rioja.



## AÑO 1969<sup>1</sup>

Entrevista de la prensa local (Logroño) a Manuel Grandío.

(...) P-¿Cómo ve el momento actual de estos instrumentos?

M.G.- Francamente, mal. Excepto la guitarra, el resto de ellos prácticamente hundidos. Están abandonados, sin apoyo alguno. Al no haber enseñanza oficial en los conservatorios... usted me dirá.

P- ¿Podrían salvarse?

M.G.- Por supuesto. Para ello debería crearse la matrícula en los conservatorios, (...). Es una lástima que siendo unos instrumentos tan nacionales estén, como he dicho antes, en el olvido.

## AÑO 1970<sup>2</sup>

Extracto de carta remitida por Manuel Grandío a La Gaceta del Norte y publicada por este periódico.

*Certamen Pro-Cátedras.*

(...) Sin una enseñanza oficial no puede aflorar un alumnado que desemboque, con posesión de una técnica y un arte, en unos concertistas que asombren al mundo con su saber. (...) Así que este año el lema podría ser certamen nacional pro-cátedras.

(...). Y cuando se plasme, recordemos todos qué parte puso en el esfuerzo para su logro, su conquista, Logroño y su esforzada S.A.R. Para ambas, nuestro aplauso y nuestro agradecimiento.

Fdo.: Manuel Grandío. Presidente de la Asociación Española de Pulso y Púa de Madrid.

## AÑO 1973<sup>3</sup>

La tan traída y llevada reivindicación de la denominada 'Cátedra' de instrumentos de púa comienza a moverse de una manera más pragmática. (...) Se escribe la siguiente carta, fechada el 23 de julio de 1973 y dirigida al Ministro de Educación y Ciencia:

José Luis Rouret Tejada, presidente de la Sociedad Artística Riojana (...) a V./ con el debido respeto tiene a bien exponer: (...) que a pesar de estar aprobada la Enseñanza de estos instrumentos oficialmente, no existen cátedras, catedráticos, profesores ni Programa Oficial de Enseñanza, es decir, nada relacionado con estos instrumentos tan españoles.

Creyendo firmemente en el éxito artístico de esas

1 BLANCO RUIZ, Carlos: *Historia del Festival de Plectro de la Rioja. Una referencia Internacional*. IER. Logroño. 2011. Pág. 74.

2 BLANCO RUIZ, Carlos: *Op. cit.* Pág. 91

3 *Ibidem*. Pág. 129

Cátedras (...) SUPLICA a V./ haga cuanto sea preciso para que, a la mayor brevedad posible, sean una realidad esas Cátedras que cree son absolutamente necesarias."

## EL PROYECTO DE PROFESIONALIZACIÓN DEL PLECTRO<sup>4</sup>

La mejor explicación del resultado evolutivo de esas ideas la encontramos en palabras de Pedro Chamorro quien explica que:

Cuando comencé a estudiar bandurria y asistí con D. Manuel Grandío al Festival de Plectro de La Rioja (Certamen Nacional, en esos años) recuerdo las largas conversaciones que el maestro mantenía con D. Pedro Santolaya y D. José Luis Rouret (...) sobre las distintas cuestiones y problemas que tenía la bandurria en esa época.

(...) Los debates se centraban en la nefasta, descorazonadora e irremediable situación en la que estaba la bandurria. Conviene recordar que, en esos tiempos, nadie tenía título de profesor de Instrumentos de Púa, no se estudiaba la bandurria en ningún conservatorio ni nada por el estilo y, lo peor: no teníamos esperanzas de que lo hubiera. Sólo eran sueños."

Todos los años (anteriores a 1982) celebrábamos alguna concentración en el transcurso del Festival. En ella podíamos intervenir todos los asistentes, pero mayormente lo hacía José Luis Rouret como presidente y Manuel Grandío como técnico musical. Se hablaba de muchos temas, pero el que no faltaba jamás era el de "la bandurria en los conservatorios".

## AÑO 2019<sup>5</sup>

(...) Teníamos un sueño inalcanzable, de momento: obtener un título profesional. Esto se conseguiría años más tarde en la década de los ochenta.

(...) Manuel Grandío defendía que los profesionales tenían que salir antes de los conservatorios para después nutrir la agrupación.

(Pedro Chamorro y Caridad Simón)

## EL DESCUBRIMIENTO Y SU DIFUSIÓN

Fue en el otoño de 1981 cuando me puse a investigar la figura de Félix de Santos. Descubrí que había sido catedrático de mandolina española (bandurria) y mandolina italiana en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Descubrí también que los planes de estudios –realizados por su hijo Ferrán– seguían vigentes y que gracias a la ley que regía en los conservatorios

4 *Ibidem*. Pág. 45.

5 CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro y SIMÓN UCEN-DO, Caridad: "40 años de evocación y tributo del dúo Chamorro-Simón a los maestros Grandío" en *Alzapúa* número 25 (2019). Págs.70-74.



*Momento de la entrega de un óleo de la figura de Félix de Santos a su hija Dña. Beatriz, en el homenaje de Logroño de 1983*

(el conocido plan del 66)<sup>6</sup> nos podíamos examinar por libre y conseguir el título oficial. También hallé las obras que se pedían en los exámenes<sup>7</sup>.

Fue septiembre del año 1982 cuando, al comienzo del Festival, hice partícipe a su director, José Luis Rouret, de todos estos hallazgos: conservatorio examinador, programas de estudio, material para estudiar, etc.

Además, a través del Sr. Rouret, ofrecí a todos los interesados (que no fueron pocos) fotocopias de los libros de estudio de Félix de Santos, los cuales eran absolutamente imposible de adquirir en las casas de música, partituras de otros autores necesarias para acudir a los exámenes y el propio Programa de Estudios de los diferentes cursos.

Hay que decir que la labor no fue pequeña. Entre otras cosas, hubo que consultar la posibilidad de examinarse, uno a uno, en todos los conservatorios de España. Efectuar varios viajes a Barcelona –con su correspondiente gasto económico en transportes, hoteles, restaurantes, etc.– para visitar a las familias de Baldomero Cateura, Félix de Santos, al Conservatorio del Liceo, etc. y enviar por correo (no existía internet) el material en fotocopias a todos los peticionarios. En resumen, fue un arduo trabajo.

En mi libro *Notas Autobiográficas de Félix de Santos*, pág. 15, relato cómo se acogió la noticia, hecho que, sin embargo y no sé por qué, en los archivos del Festival de dicho año ni se menciona<sup>8</sup>.

En el Festival del año siguiente (1983) rendimos homenaje al maestro **De Santos** en la persona de su hija Dña. Beatriz de Santos, que asistió acompañada de varios familiares, y lo único que le dedican en los citados archivos del Festival



*Félix de Santos (nieta) con su esposa Conxita y un servidor en el mismo evento*

(según el mismo libro, pág. 27) es la siguiente frase: “es también reseñable el homenaje al bandurrista Félix de Santos”. Y nada más. ¡Increíble!

En los Festivales siguientes, según mis noticias, no se dedica al gran descubrimiento ni una sola mención. No obstante, y como agradecimiento por su trabajo, se me ocurre pensar que, dado el tiempo transcurrido, el mejor homenaje que hoy se podría brindar a la Sociedad Artística Riojana sería que, cuando se mencionen los estudios oficiales, se añada la coletilla: **“Conseguido gracias a la magnífica labor de difusión ejercida por el Festival de Plectro de La Rioja”**.

No puedo dejar de decir que el gran nivel artístico adquirido en los últimos años por los ejecutantes del plectro se debe, estoy seguro, a la alta calidad de los numerosos Titulados Oficiales en Instrumentos de Púa que hay hoy en día.

Una vez dicho lo anterior, también quiero dejar constancia de que, además de la citada titulación, hicimos otro grandísimo descubrimiento. Nada más y nada menos que la figura del gran maestro de la música (en todas sus vertientes) FÉLIX DE SANTOS Y SEBASTIÁN. Aunque parezca mentira, en los Festivales nadie lo conocíamos a pesar de tratarse, como ya es sabido, del MÚSICO más importante de la historia del plectro en España.

Barakaldo, 7 de julio de 2019.

6 Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música.

7 Se puede ampliar esta información en el libro GARCÍA GIMENO, Ricardo: *Notas autobiográficas de Félix de Santos y Sebastián*. RBS Fotomecánica. Bilbao. 2010 .

8 BLANCO RUIZ, Carlos: *op. cit.* Pág. 219.



## AUGE Y ESTANCAMIENTO DE LA MANDOLINA EN LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA

El artículo tiene como objeto de atención la mandolina napolitana en la República Democrática Alemana (DDR en alemán), que surgió como nuevo estado en 1948 y que desapareció cuarenta años más tarde, en 1989, al reintegrarse de nuevo en la República Federal de Alemania (BRD en alemán).

Hoy, pasados treinta años de la desaparición de la República Democrática Alemana (RDA), parece momento para una revisión de la importancia y logros de este instrumento fundamentalmente popular y de aficionados, pues no es un período menor, como para que pase a los anales sin pena ni gloria. La mandolina ha tenido una historia especial, particular, esto es, un tanto atípica, pero con realizaciones más que dignas de estimación. La nueva política cultural del estado de la RDA fue la que produjo un cambio drástico y dio un impulso inicial decisivo que significó un auge inesperado de la mandolina y otros instrumentos populares del mundo aficionado. El arte

popular tradicional se avenía perfectamente a la concepción política de una nueva cultura que el nuevo estado puso todo su empeño en desarrollar y fomentar. La mandolina tendrá su anclaje en el sistema educativo, incluso en el universitario. Surgirán varios métodos de aprendizaje, se crearán numerosas orquestas de mandolina (*Mandolinenorchester*, posteriormente llamadas *Zupforchester*) y habrá interés para componer repertorios para este instrumento. La medida del auge de la mandolina en la RDA se podría estimar mejor mediante una comparación con lo que sucede en la otra Alemania en esa misma época.

Todo empezó en 1949 cuando, pasados cuatro años de la rendición incondicional de la Alemania Nacionalsocialista, se proclama el 23 de mayo de ese año la República Federal de Alemania (RFA), que se constituye de la unión de las tres zonas de ocupación occidentales y, muy pocos meses después, como si fuera una réplica a lo



anterior, el 7 de octubre, se funda la República Democrática Alemana (RDA), que se corresponde territorialmente con la zona de ocupación soviética.

La mandolina será objeto de promoción intensa de la política cultural de la RDA. Su historia, de cuarenta años, no ha dejado demasiado rastro, y ha pasado bastante desapercibida. El presente artículo, por consiguiente, quiere evitar que su memoria desaparezca pues sucedieron cosas de interés. ¿Qué se sabe de su auge, de las instituciones de enseñanza de la mandolina, de los métodos de enseñanza, de las orquestas, de sus repertorios?

En el muy citado libro de Paul Sparks, *The classical Mandolin* que, ciertamente por su extensión no puede ser exhaustivo, da algunos datos de Alemania y de Austria, pero ninguna mención de la RDA, solo que “...but until recently little information was available in the West”<sup>1</sup>.

Rüdiger Grambow escribe una crónica sobre la música de plectro de la RFA entre 1945 y 1990.<sup>2</sup> Es una crónica que trata sobre todo de aspectos institucionales: reuniones, acuerdos, etc. que nos informan de los problemas y objetivos que se plantean. En esta crónica no hay ninguna referencia a la música de plectro en la RDA, cuyo nombre ni aparece explícitamente. Curiosamente empieza a ser citado el nombre de este estado alemán a partir de 1989, que es cuando deja de existir.

Como fuentes del trabajo está el libro de Kurt Schwaen, *Über Volksmusik und Laienmusik* (Acerca

de la música popular y música de aficionados)<sup>3</sup> que aunque no es exclusiva sobre la mandolina o las orquestas de plectro, tiene la virtud de centrarse en la música popular que va a ser el punto fundamental de la querida renovación de la vida cultural del nuevo estado. La idea motor era abolir la distancia entre arte y cultura popular. Había que integrar al trabajador, a la mayoría de la población, en las actividades artísticas. Y el lazo de unión entre lo popular y el arte era el extenso y variado sector del mundo aficionado que se había dedicado desde siempre a lo tradicional. La mandolina, junto a otros instrumentos, se va a beneficiar de ese ímpetu debido a su doble condición de instrumento popular mayoritariamente tocado por intérpretes aficionados.

Fuente más específica es el trabajo escrito de Ariane Zernecke para su oposición a profesora de música<sup>4</sup>. La autora reconoce que las fuentes de su trabajo son conversaciones, recuerdos, artículos de periódicos y programas. Dice rotundamente: “Zum Thema meiner Arbeit existiert bisher keine Literatur” (Sobre el tema de mi trabajo no existe hasta el momento literatura secundaria)<sup>5</sup>. Parecida indicación da Erhard Fietz<sup>6</sup> en el preámbulo de su libro. Indica que no existe material oficial o histórico y que son las experiencias personales y los recuerdos apoyados en el archivo propio los que soportan la parte principal de sus explicaciones. Aunque menos específico sobre la mandolina o las orquestas de mandolina, la tesis doctoral de Cornelia Kühn es más que reseñable, pues trata de la política cultural del nuevo estado desde un punto de vista sociológico, centrándose mucho en los años 50<sup>7</sup>. Por último, las pequeñas introducciones teóricas de los varios métodos de enseñanza de la mandolina que se editaron desde el año 1949 en la RDA nos dan indicaciones interesantes, sobre todo acerca de las distintas técnicas para la ejecución musical.

La situación en Alemania nada más terminada la guerra era de total anarquía, como no podía ser de otra manera; aun así, en muy poco espacio de tiempo, se establecen estructuras organizativas para la mandolina y otros instrumentos populares

3 SCHWAEN, Kurt: *Über Volksmusik und Laienmusik*. Dresden. Dresdner Verlag. 1952.

4 ZERNECKE, Ariane: *Die Mandoline in der DDR –eine Bestandaufnahme*. Fulda. 2002 [[http://www.mandoline.de/artikel/mandoline\\_in\\_der\\_ddr.pdf](http://www.mandoline.de/artikel/mandoline_in_der_ddr.pdf)].

5 *Ibidem*, pág. 2.

6 FIETZ, Erhard: *Die Mandoline in der DDR. Eine kulturhistorische Betrachtung*. Bundesakademie für musikalische Jugendbildung. Trossingen. 2002.

7 KÜHN, Cornelia: *Die Kunst gehört dem Volke? Volkskunst in der frühen DDR. Zwischen politischer Lenkung und ästhetischer Praxis*. Berlin Humboldt Universität, Diss. 2013 [[http://www.academia.edu/38787249/Die\\_Kunst\\_geh%C3%B6rt\\_demVolke\\_Die\\_Volkskunst\\_in\\_der\\_fr%C3%BChen\\_DDR\\_zwischen\\_politischer\\_Lenkung\\_und\\_%C3%A4sthetischer\\_Praxis](http://www.academia.edu/38787249/Die_Kunst_geh%C3%B6rt_demVolke_Die_Volkskunst_in_der_fr%C3%BChen_DDR_zwischen_politischer_Lenkung_und_%C3%A4sthetischer_Praxis)].

1 SPARKS, Paul: *The classical mandolin*. Oxford University Press. 1995. Pág. 169.

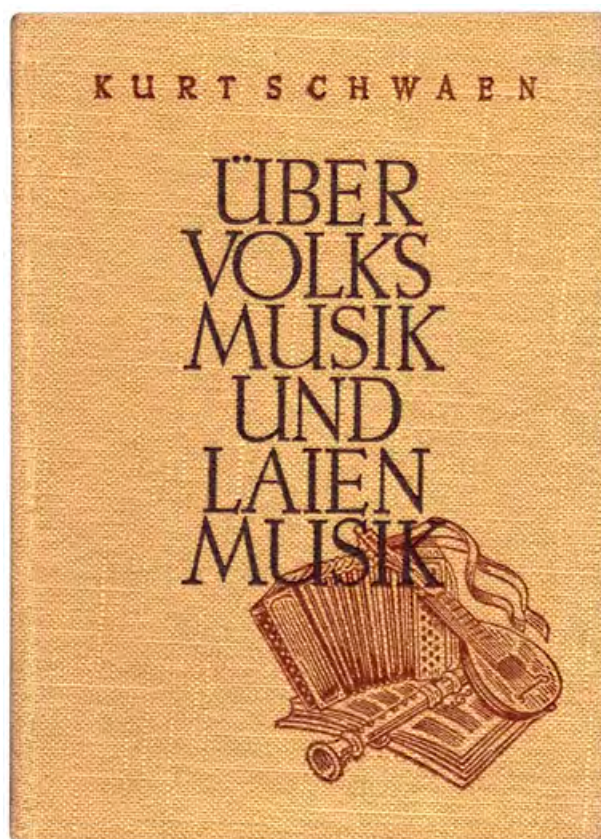
2 GRAMBOW, Rüdiger: “Verbandschronik des Bundes Deutscher Zupfmusiker von 1945 bis 1990”, en Matthias Henke, *Das Grosse Buch der Zupforchester*, München, Schwingenstein-Verlag, 1993. Todo esto tiene que ser con las difíciles relaciones interalemanas, en las que por parte occidental incluso se evitaba su nombre o se recurría a variados eufemismos.

tradicionales. Se funda en el sector oriental de Berlín en 1947, el *Bund Deutscher Volksbühnen* (Federación de la escena popular alemana) de forma separada a como se hace en los sectores occidentales. Su finalidad es la promoción de muy diversas actividades artísticas, entre las que están la cultura popular, presente en las orquestas, coros y danzas de aficionados.

A principios de los años 50 se intensifica la promoción de la praxis cultural popular, de la que se va a beneficiar la mandolina. El estado ansiaba una cultura popular viva que debería incluir a la mayoría de la población. Se crearon grupos de arte aficionado que parten del pueblo y pueden tener efecto en amplias capas sociales y no solo de la RDA. Se crea con este propósito los *Studien- und Arbeitsgemeinschaft für Förderung der deutschen Volks- und Laienkultur* (Grupos de estudio y trabajo para el fomento de la cultura popular y amateur) para ocuparse de los aspectos organizativos y financieros de la cultura amateur y el intercambio de grupos culturales entre las dos Alemanias, lo que se llevará a efecto de forma muy amplia. Se consideró que el concepto de arte popular como cultura de masas no debía comprender solo a la RDA, sino que debía ser ampliado también a la otra Alemania. Lo cierto es que la política exterior de la RDA estaba entonces (esto es en los primeros años 50) muy comprometida con la posible reunificación alemana, a lo que se renunciaría posteriormente sobre todo a partir de los años sesenta. La fundación del STAG suponía el compromiso de la promoción del arte aficionado fuera de las fronteras de la RDA<sup>8</sup>.

En muy poco tiempo se crean órganos específicos como el *Zentralhaus für Laienkunst* (Sede central del arte aficionado) en Leipzig en 1952, competente para las cuestiones profesionales y en la activación política e ideológica. Esta organización se ocupaba de la formación como contramodelo del sistema antitético al que nombraban de forma enfática como *amerikanische Kulturbarbarei* (barbarie cultural americana). La política cultural del nuevo estado estaba impregnada de propaganda ideológica y quería hacer llegar la ideología política a todos los grupos de arte popular en el ámbito cotidiano. La cultura, así pues, tiene una función finalista como instrumento ideológico, de aquí que se comprenda el apoyo que se concede al arte aficionado que se constituye, realmente, como instrumento de agitación política. Esta pretensión estaría apoyada por estructuras organizativas jerárquicamente supeditadas a instancias estatales, como es el caso del *Zentralhaus für Laienkunst*. Queda claro, así pues, el objetivo político del arte popular.

La renovación que se pretende es rápida, pues no se partía en 1945 de la nada, no era el año



cero como se decía enfáticamente. Había habido tradición mandolinística importante. En 1919 se había fundado el *Deutscher Mandolinisten- und Gitarrenbund (DMGB)* (Federación alemana de mandolinas y guitarras), que llegó a tener en los años treinta sobre 1000 orquestas. En oposición ideológica a la anterior está la *Deutsche Arbeiter-Mandolinistenbund (DAMB)* (Federación alemana mandolinística de trabajadores) que también, de acuerdo con los datos que nos suministra Kurt Schwaen en su libro, llegó a tener en 1932 sobre 12.000 miembros<sup>9</sup>.

Los instrumentos de plectro más frecuentes que conformarán los conjuntos serán la mandolina, la mandola, la guitarra y, a veces, un contrabajo. Este sería el conjunto más típico, si bien las variaciones son muy frecuentes, lo mismo que la inclusión de coros y de grupos de baile.

Schwaen quiere huir del término *Volksmusik* (música popular) que cree tiene connotaciones negativas y aboga por el término *Laienmusik* (música amateur). El arte popular es acogido y reconocido como parte de la herencia cultural nacional. Aboga por una música popular nueva y sana que afectará también a la música culta o artística (*Kunstmusik*). Para ello habrá que apartarse de la que llama música pequeñoburguesa y sentimental que hasta entonces parecía que era la música destinada a los aficionados musicales. Cree que la música popular hasta entonces estaba demasiado empapada de música ligera, de baile, de estructura simple y de textos triviales. En fin,



una música típica de las baladas dulces, simples y pegadizas, esto es la llamada *Schlagermusik*. Schwaen propone una música popular pero que tienda a superar la brecha con la música de mayor nivel, la música llamémosle de más entidad artística.

El estado de la RDA apuesta decididamente por una nueva política cultural y que ésta sea la mejor realización del régimen. El objetivo ya marcado en 1950 es llevar a amplias capas populares al trabajo cultural. Se habla de una nueva cultura popular (*eine neue Volkskultur*), pero conectada a la herencia cultural alemana, que en el terreno literario abarca a figuras tan sobresalientes como Lessing, Goethe, Schiller, y en lo musical a sus músicos del barroco, clasicismo y romanticismo alemán. El repertorio entonces de los grupos de música popular deberá ser muy amplio, pues junto con piezas populares tradicionales estarán las clásicas de los siglos XVIII y XIX y clásicas modernas. El nuevo estado aportará ingentes cantidades de recursos económicos para fundamentar la nueva política cultural: se construirán escuelas, universidades, casas de cultura, teatros y bibliotecas. Muy pronto tienen lugar los primeros cursillos para dirigentes de los grupos de cultura amateur y se conceden espacios y se procede al reparto de instrumentos de forma gratuita. La música popular tradicional tendrá una consideración muy alta, pues además estaba de acuerdo con la tesis de Lenin de las dos culturas, donde lo popular era considerado avanzado y revolucionario.

Hasta 1956 se puede hablar de un claro período de auge de la mandolina. Y la apuesta más rotunda es que varias universidades ofrecerán títulos de enseñanza de este instrumento.

Ariane Zernecké apunta que la consecución de intérpretes cualificados para las orquestas llevará a la creación de departamentos universitarios en los que la mandolina, la guitarra, el acordeón y el bandoneón se puedan convertir en especialidades.

El primer departamento universitario será en la Escuela Superior de Weimar, en 1951. Se fundará el departamento de *Volksmusik* (música popular) y el primer docente de la especialidad de mandolina será Erich Repke<sup>10</sup> quien poco después publicará su *Weimarer Methodik* (1952) y la *Weimarer Schule für Mandoline* (1954). Alfred Dittrich, docente de mandolina en la universidad de Weimar y continuador de Repke en Weimar, publicará años más tarde, junto con Walter Socha, otro método de enseñanza, *Die neue Mandolinschule* (1962). En el prefacio agradece la labor de los compositores Kurt Schwaen, Theodor Hlouschek, Herbert Kirmße, Werner Hübschmann, Heinrich Funk y Siegfried Müller por su apoyo<sup>11</sup>. Docentes del departamento de música popular de Weimar vivieron en una atmósfera muy propicia para que algunos de ellos se decidieran a componer para orquestas y grupos de plectro.

Además de Weimar, en Magdeburg (sede externa de la universidad de Leipzig), se podrá estudiar mandolina, si bien no como primera especialidad, que sí lo será la guitarra. También en Berlín se estudiará la mandolina en el departamento de guitarra y acordeón, con la justificación de que los futuros directores de orquestas deben dominar la interpretación de varios instrumentos. Y en Dresden<sup>12</sup>, en su Escuela Superior Estatal de Música (creada en 1952), la mandolina estará en manos de Viktor Weiße, que tiene un método de aprendizaje que no llegó a editarse, donde se utiliza una técnica muy distinta a la de Repke. Weiße sigue el método de ejecución italiana, donde el juego de la articulación de la mano derecha es fundamental.

Poco anterior en el tiempo a los métodos ya citados está el de Walter Götze, *Die Mandolinestunde*.

<sup>10</sup> Una breve reseña biográfica de Erich Repke (véase FIETZ, *op. cit.* Pág. 59) señala varios datos: trabajador de una industria óptica y profesor de violín y guitarra, compositor para plectro, y colaborador en 1935 en la revista *Das Mandolinorchester* de un artículo con el título "Das Tremolo, ein Problem?" Guerra y años de internamiento y a partir de 1951 docente de mandolina en la Universidad de Weimar hasta el año 1955. A partir de entonces seguirá vinculado al mundo de la música.

<sup>11</sup> FIETZ, *op. cit.* Pág. 34

<sup>12</sup> Paralelamente a las universidades existieron en la RDA los viejos conservatorios que educaban a músicos profesionales y pedagogos musicales, pero que con el tiempo fueron en buena medida sustituidos por las universidades y por las recién creadas *Musikschulen*.

*Spielbuch mit Lehranweisungen*, editado en 1948 y nueva edición en 1949<sup>13</sup>. El mismo autor editará *Die Mandolinen Schule der Jugend*, en 1950.

Pero el método más exitoso y prestigiado será el que Theodor Ritter publica en 1913 y que tendrá una nueva edición en 1951<sup>14</sup> a cargo de Erich Krämer quien se limita a escribir el prólogo. En páginas iniciales, donde se indican algunos presupuestos para una buena y limpia ejecución de la mandolina, se habla de la función de la mano derecha: todos los movimientos para pulsar las cuerdas parten de la muñeca y en ningún caso debe moverse el antebrazo derecho. El dedo meñique puede tocar levemente la tapa del instrumento para facilitar la conducción de la mano que pulsa las cuerdas. Sobre el trémolo se advierte de la necesidad de una muy buena ejecución técnica para que esta articulación no produzca irritación en el oyente, ya que en el pasado ha llevado muchas veces al rechazo de la música de la mandolina<sup>15</sup>. Krämer en su prólogo advierte de los cambios que han sucedido en la escena musical de la mandolina, en concreto del alejamiento actual de la sensibilidad romántica por lo que se exige al intérprete actual un cambio adaptativo “...insbesondere die Anwendung des Tremolos hat mit den Jahren eine andere Bedeutung bekommen” (sobre todo la aplicación del trémolo ha tenido con los años otro sentido)<sup>16</sup>.

Así pues, entre el método de Ritter y la introducción de Krämer ha pasado un tiempo en el que se produce el cambio de paradigma del *trémolo* al *staccato*, como así lo denomina Silvan Wagner<sup>17</sup>.

Es casi un lugar común aludir a Konrad Wölki como el iniciador y motor de este cambio, quien se ocupó de la historia de la mandolina y puso en valor la idea de que en la época dorada de la mandolina (siglo XVIII) el *trémolo* solo se usaba como ornamento y que el medio estilístico más importante era el *staccato*. El recuerdo de la forma originaria de tocar la mandolina se perdió hasta el primer tercio del siglo XX y fue Wölki el que

13 GÖTZE, Walter: *Die Mandolinstunde*. Leipzig. Pro música, 1949.

14 Theodor Ritter ha dominado la escena mandolinística alemana durante casi medio siglo. Pero sus conexiones con el régimen nazi, que permanecieron ocultas durante más de cuarenta años, le llevaron a ser objeto de una agria discusión en los años 90.

15 RITTER, Theodor: *Theoretisch-praktische Mandolinschule*. Leipzig. Friedrich Hofmeister. Págs. 6-8.

16 *Ibidem*, pág. 3.

17 WAGNER, Silvan en su interesante y crítico artículo, quien por otra parte enmarca la polémica en un contexto más amplio: “Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts”, en *Phoibos* 2/2013, págs. 7-41 [https://www.academia.edu/31839249/Schildpatt-Tremolo\_und\_Roland-Abschlag\_Die\_beiden\_klang%C3%A4sthetischen\_Paradigmenwechsel\_im\_Zupforchester\_des\_20.\_Jahrhunderts\_In\_Phoibos\_2\_2013\_S.7-41].



redescubrió los antiguos métodos<sup>18</sup>.

A pesar de todo la mayoría de las orquestas veían con escepticismo esta novedad y aquellas que se adherieron a esta modificación se dieron el nombre de *Lautengilden* (orquesta de laúdes)<sup>19</sup>. Schwaen reconstruye este cambio de paradigma de manera algo distinta donde no se nombra a Wölki explícitamente. Schwaen habla de un cambio que se produce de forma puntual: el mandolinista Kurt Lefte en 1936 se da cuenta de que al afinar la pulsación única (*staccato*) suena bastante mejor que el trémolo...<sup>20</sup>. Este “descubrimiento” es interrumpido por la guerra. Silvan Wagner pone en cuestión tanto a Wölki como la versión seminovelesca de Schwaen y afirma muy rotundamente que “Von einer ‘Entdeckung’ des Einzeltonanchlags...–sei es durch stimmende Arbeiter, sei es durch Wölke –ist Unsinn” (es un disparate hablar de un descubrimiento de la pulsación única, bien sea por Wölki o por un trabajador al afinar)<sup>21</sup>.

Repke es sin duda el teórico que va a dominar la escena musical de la mandolina durante muchos años en la RDA. Pero lo más novedoso y peculiar de Repke es que frente al movimiento de la muñeca productor del sonido, él aboga por el antebrazo

18 WÖLKI, Konrad: *Geschichte der Mandoline*, Hamburg, Joachim Trekel. 2000. Págs. 24-28.

19 ZERNECKE, *op. cit.* Pág. 68.

20 SCHWAEN, *op. cit.* Pág. 128.

21 WAGNER, *op. cit.* Pág. 13.

para poder lograr un sonido *rund und weich* (lleno y suave). Así frente a la *Handgelenktechnik* (técnica de la muñeca) opone la *Unterarmtechnik* (técnica del antebrazo). Y lo explica así: En el método italiano se acoge la mandolina con el antebrazo derecho; el trémolo y otras articulaciones se efectúan desde la muñeca. Y lo contrapone a su método: “Bei der ‘Weimarer Methodik’ ist die Eigenbewegung des Handgelenkes ausgeschaltet, der Spieler arbeitet ausschliesslich mit dem Arm” (En el método de Weimar el movimiento propio de la muñeca es eliminado, el intérprete trabaja exclusivamente con el brazo)<sup>22</sup>.

El proyecto de plan de estudios de 1957, que solo se llega a publicar en copias, no decide cuál de las dos formas de producción del sonido se debe imponer y lo deja al arbitrio del profesor<sup>23</sup>, pero en planes posteriores, de 1966 y de 1976 se impondrá el método de Repke<sup>24</sup>.

A comienzos de los años 60 se establece una nueva etapa muy distinta de la primera, que no es unitaria pues abarca bastantes años, pero que en sus primeros años es una cesura importante y supone un estancamiento de la mandolina. Los cambios en la política cultural serán determinantes. Cambios que tendrán su reflejo también en la terminología de instituciones musicales. Así a las *Volksmusikschulen* (escuelas populares de música) le seguirán las *Musikschulen* (Escuelas de música), y el órgano administrativo dejará de ser el *Zentralhaus für Laienmusik* (Sede central de la música amateur) y se llamará, a partir de 1962, *Zentralhaus für Kulturarbeit* (Sede central del trabajo cultural). En el primer caso desaparece muy significativamente el término *Volk* (popular), en el segundo *Laien* (amateur). Las nuevas *Musikschulen* ya no se entenderán como instituciones educativas para amplios sectores de la sociedad, sino como instituciones enfocadas a niños interesados y capacitados para la ejecución musical instrumental para las orquestas que se llegaran a crear. En esta formación musical el grado de exigencia es mucho mayor que en las *Volksmusikschulen*: hay exámenes y la forma de enseñanza es la individualizada.

Todo ello significará que no más del 15% del alumnado podrá escoger instrumentos populares como la mandolina, la guitarra y la flauta dulce, instrumento éste que tendrá más relevancia que la mandolina pues se le considerará un instrumento

22 REPKE, *op. cit.* Pág. 4.

23 FIETZ, *op. cit.* Pág. 69. Reproduce sobre esta cuestión las palabras del coordinador del proyecto de plan de estudios Erich Fischer: “Die Entscheidung, ob die Tonerzeugung mit der Handgelenk oder mit dem Arm auszuführen ist, bleibt dem Mandolinenlehrer überlassen” (la decisión de efectuar la producción del sonido mediante la muñeca o el brazo se deja al arbitrio del profesor de mandolina).

24 A. Zernecké hace una detallada exposición del Método de Weimar para la mandolina en su trabajo, *op. cit.* Págs. 33-60.

preparatorio para otros instrumentos musicales de viento de las orquestas. Muchos profesores de instrumentos de plectro dejaron de tener trabajo en las *Musikschulen* y esta merma tan importante se intentaría paliar (pero ya a finales de los años 70), con la creación de las *Musikunterrichtskabinetten*, donde se ofrecían clases de música a todos los interesados independientemente de la edad y de su destreza.

Erhard Fietz en su libro citado se hace eco de una frase de un alto funcionario cultural que medio en serio medio en broma dice algo así como que en unos diez años nadie tocará la mandolina<sup>25</sup>.

El siguiente período, que es muy amplio, pues va desde 1962 hasta 1989, no es unitario, pero en resumidas cuentas significa un cambio claro respecto de la etapa anterior. El auge espectacular de la mandolina en la RDA dará paso a un período largo caracterizado por un claro estancamiento. El favorecimiento estatal de lo popular y de la música de aficionados por pertenecer a las capas más desfavorecidas y más extensas, da paso a una etapa que pone el acento en la cualificación técnica y en la promoción de aquellos instrumentos que tienen acomodo en las orquestas sinfónicas.

De todos modos, los logros conseguidos, que no son pocos, supondrán que la mandolina tendrá una presencia notable en la sociedad, y esto se ve en la cantidad de orquestas, en sus repertorios y en los compositores que escriben para estos instrumentos.

Las nuevas orquestas no serán asociaciones privadas, sino que su origen estará en empresas, sindicatos y también en instituciones educativas. A. Zernecké estima que en la RDA, un país de unos 16 millones de habitantes, habrá en torno a 50 orquestas de plectro.

La estabilidad vendrá ligada a la calidad de sus directores, pero también a la gran cantidad de certámenes y competiciones de variados ámbitos entre orquestas que se saldan con calificaciones. Sobresale en este sentido la *Zupforchester Magdeburg* (Orquesta de plectro de Magdeburgo) por las calificaciones que obtiene año tras año. Es ésta una orquesta de semiprofesionales que está vinculada a la Escuela de Música de Magdeburgo y sus componentes, en un tanto por ciento elevado, están dedicados profesionalmente a la música lo mismo que el *Berliner Zupfquintett* cuyos componentes son profesores de música<sup>26</sup>.

Una de las características de la renovación del plectro en la RDA es la apuesta por la renovación de repertorios para lo que serán necesarios

25 FIETZ, *op. cit.*, pág. 75 reproduce la frase que oyó a un alto funcionario: “Ihr glaubt doch nicht, dass in 10 Jahren noch jemand Mandoline spielt”.

26 HENKE, *op. cit.* Pág. 224.



compositores. Ya en los años 40 se tenía muy en cuenta que había que abrir el repertorio a obras contemporáneas<sup>27</sup>. Es cierto que la mayoría de las orquestas de la RDA tocan adaptaciones de música barroca y clásica, pero la presencia de autores contemporáneos es más que notable: Erdmann, Hlouscheck, Steichhardt y Schwaen. Es también cierto que un buen número de orquestas siguen tocando piezas del folclore nacional e internacional. Sobresale la labor del compositor Kurt Schwaen (ya conocido en este artículo como ideólogo y pedagogo musical). Wölki, director en 1947 de la *Lautengilde* de Berlín, le pide a Schwaen alguna composición para plectro. De este modo surge *Drei Sätze*, que será estrenada en 1948, a la que muchos instrumentistas consideraron problemática al no corresponder a los usos de ejecución y de recepción. Otras composiciones serán *Abendmusik* (1949), *Vier Nationaltänze* (1953), *Rondo* (1954) y *Spanische Serenade* (1955). Pero no sólo compuso para orquesta de plectro, sino también para plectro y otros instrumentos. Toda la vida de Schwaen estuvo comprometida con la música popular y ostentó cargos de importancia: fue comisionado de las primeras *Volksmusikschulen* y desde 1962 hasta 1978 *Präsident des Nationalkomitees Volksmusik der DDR*. A finales de los años 80 expresó su pesar por el declive de la mandolina<sup>28</sup>.

Schwaen<sup>29</sup> tuvo como tarea principal desarrollar una nueva cultura musical humanística. Quería preparar al oído para sorpresas sonoras y tenía como modelos a Béla Bartók, Igor Strawinsky y Paul Hindemith.

A mitad de los años 60 fue cada vez más difícil imprimir composiciones para plectro. En caso de estar la edición agotada, no se volvía a imprimir, lo que supuso la posibilidad de ser impresas en la RFA. Así sucedió con algunas composiciones de Schwaen que aparecerán en la casa de música de Hamburgo, Joachim Trekel.

Schwaen es una personalidad decisiva en la música popular de la RDA y no le faltaron premios y distinciones pero, significativo es, que también las recibió en la RFA. Así pocos meses antes de la caída del muro (1989) fue nombrado miembro honorífico del *Bund für Zupf- und Volksmusik Saar* (Federación de música de plectro y popular del Sarre) (BZVS). Y pocos meses después de la reunificación alemana será asimismo nombrado miembro del *Bund der*

27 A favor de la renovación de los repertorios, de la inclusión de obras originales para plectro se posiciona Eva Donet en su interesante artículo de la revista *Alzapúa*, nº 25. Págs 75-82.

28 Véase el artículo de Edwin Mertes "Dr. h.c. Kurt Schwaen in memoriam" ([www.szo-online.de](http://www.szo-online.de/wp-content/downloads)> wp-content >downloads). Pág. 5.

29 Thekla Mattischek tiene una reseña biográfica de Schwaen muy completa. Ver en [mandoline.de/artikel/schwaen.html](http://mandoline.de/artikel/schwaen.html).



*Deutscher Zupfmusiker* (Federación de músicos alemanes de plectro) (BDZ).

La consideración de la RDA como una dictadura comunista cuyo primer objetivo era la educación de su población en los principios marxistas ha llevado a que desde el oeste se ignoraran sus logros o se deslegitimaran. Así ha sido el caso de la política cultural del país que solo treinta años después de su desaparición parece tenerse en consideración. El historiador Gerd Dietrich, autor de una obra extensísima sobre la historia cultural de la RDA<sup>30</sup>, desde 1945 hasta 1990, acusa a historiadores de la RFA de haber tratado de forma marginal a la RDA. Piensa que la política cultural de la RDA tuvo un papel más importante que el de otras naciones y que llegó a tener un potencial enorme llegando a muy amplias capas de la población. El gasto de la RDA en cultura, de acuerdo con el número de sus habitantes, fue más del doble de lo invertido por la otra Alemania. En una entrevista al periódico *Die Zeit*, Gerd Dietrich afirma su asombro acerca de lo conseguido por la RDA, un pequeño país, en el terreno de la cultura<sup>31</sup>.

La mandolina, como se ha pretendido ver en este artículo, se benefició de la inversión en cultura popular, sobre todo en los primeros quince años. Se inició un camino hacia la profesionalización

30 DIETRICH, Gerd: *Kulturgeschichte der DDR*, Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen. 2018.

31 *Die Zeit* [<https://www.zeit.de/2018/53/kulturgeschichte-der-ddr-gerd-dietrich-historiker-forchu...>].

# MANDOLINA RD ALEMANA

sobre todo por su anclaje en el sistema educativo universitario en su función de formar profesionales para la docencia y la interpretación. La normalización de la docencia de la mandolina y otros instrumentos de púa, también perseguido desde hace años en España, posiblemente es el camino para que este instrumento se dignifique<sup>32</sup>.

En la RFA, en cambio, el proceso hacia la profesionalización se produjo a finales de los años 70, con la introducción de los estudios universitarios de mandolina en Wuppertal (sede externa de la universidad de Colonia) y con la creación de la primera cátedra de ese instrumento para la profesora Marga Wilden-Hüsgen en 1992.

Será en 1990, iniciada la unificación alemana, cuando el mundo de la mandolina de la RDA

adivina un nuevo comienzo con la creación del *Verband der Zupfmusiker der DDR*, que tendría como objetivo la unión con el *Bund der Deutscher Zupfmusiker* (Federación de músicos alemanes de plectro) de la RFA y que se llevaría efecto en mayo de 1990.

<sup>32</sup> Ver Breve presentación de la especialidad "Instrumentos de púa". Informe realizado para la FEGIP por Diego Martín Sánchez.





## CONCENTRACIÓN DE "ORQUESTAS DE PLECTRO Y GUITARRA"

CONSERVATORIO PROFESIONAL  
"JESÚS DE MONASTERIO" SANTANDER

ORGANIZADO POR LA "ORQUESTA DE PLECTRO  
LOS CORRALES DE BUELNA"

DIRECCIÓN: ISIDRO TERÁN AHUMADA

### 1. PRESENTACIÓN

#### 1.1. INTRODUCCIÓN

Cuando en noviembre del año 2017 nació la "**Orquesta de Plectro Los Corrales de Buelna**", siempre estuvo presente que era necesario difundir la música realizada con nuestros instrumentos de plectro.

Que era imprescindible formar nuevos músicos, conservar y cuidar a aquellas personas con inquietudes artísticas que pudieran transmitir su acervo musical a las nuevas generaciones.

Para lograr esa formación continua, creímos imprescindible la implantación de la Especialidad Instrumental en Cantabria.

Y para ello, pensamos que lo mejor sería crear un espacio de visibilidad relevante, que además

tuviera una repercusión y beneficio social.

Queríamos hacer ver que sabemos hacer música de alta calidad y que las inversiones realizadas en materia educativa y cultural, siempre repercuten en beneficio de la sociedad global.

Así, nos pusimos manos a la obra para lograr plasmar la primera e inédita "**CONCENTRACIÓN DE INSTRUMENTOS DE PLECTRO Y GUITARRA, CONSERVATORIO JESÚS DE MONASTERIO**".

Y así se consiguió. Fue en el **Conservatorio Profesional de Música "Jesús de Monasterio"** de Santander, de la mano –imprescindible– de su Directora **Marina Kolesnikova**, donde se plasmó esa labor, realizando una apuesta por la promoción de una especialidad instrumental, donde se pudo lograr la contribución y participación de:

# CONCENTRACIÓN SANTANDER



- La Orquesta de Instrumentos de Plectro y Guitarra del Conservatorio de Logroño.
- La "Orquesta Albéniz" (Santander, Cantabria).
- Y la Orquesta Langreana de Plectro (La Felguera, Asturias).

Además de la Organizadora.

## 1.2. OBJETIVOS

Ya hemos hablado de nuestros motivos para empeñarnos en esta Concentración, pero siempre hay detrás unos claros objetivos por conseguir. Así, los objetivos de esta concentración fueron siempre la difusión y promoción de la música Orquestal para formaciones de Plectro y Guitarra, de la práctica instrumental en la Especialidad de Instrumentos de Plectro en nuestra Comunidad Autónoma y el resto de España, servir a nuestros jóvenes como instrumento de integración social, elevar el nivel técnico y académico de

las orquestas, procurar a nuestros jóvenes un espacio común de convivencia integrándose en una iniciativa musical donde cada individuo es relevante.

Pero, finalmente, hubo un elemento que terminó por calarnos a cada una de las personas que pudimos participar en la Concentración: la lucha contra el cáncer. Participamos en la "GALA CONCIERTO DE CLAUSURA" de esta Concentración que se llevó a cabo en la **Sala Pereda del Palacio de Festivales de Santander** gracias a la aportación y compromiso de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de Cantabria, de la mano del que en su momento fuera su Consejero, Don **Francisco Fernández Mañanes**, donde la recaudación, que ascendió a DOS MIL CIENTO TREINTA Y CINCO euros (2.135 €), fue destinada íntegramente en beneficio de la "Asociación Española Contra el Cáncer".



## 2. MEDIOS TÉCNICOS, HUMANOS Y MATERIALES

Cuando en una cocina comienzas la elaboración de un buen menú, lo primero es elegir buenos ingredientes que den buen fruto a todo el trabajo que se ha de llevar a cabo.

Así, la Concentración contó con profesores en las especialidades de Dirección de Orquesta, Guitarra Clásica e Instrumentos de Púa y la presencia de cuatro Orquestas de Plectro.

### 2.1. MEDIOS HUMANOS: PROFESORADO

Bajo la batuta de la Directora **Elisa Gómez Pérez** (T.S.M. - Dirección de Orquesta y Coro) se buscó proporcionar a los los componentes de las Orquestas participantes una formación de calidad, mediante la conformación de un equipo de Profesores Principales: **Patricia Calcerrada** (T.S.M. - Instrumentos de Plectro - Conservatorio Profesional de Logroño), **Diego Martín** (T.S.M. - Instrumentos de Plectro, T.S.M. - Guitarra, Conservatorio Profesional de Zamora y Presidente de la FEGIP), **Rosana Asacacibar** (T.S.M. - Instrumentos de Plectro, Logroño) y **Daniel Bayo** (T.S.M. - Guitarra, Santander).

### 2.2. “GRAN ORQUESTA DE PLECTRO” DE LA CONCENTRACIÓN: INTEGRANTES

La “**Gran Orquesta de Plectro y Guitarra**” que se formó con motivo de la concentración la completaron **SETENTA Y SIETE** músicos perfectamente coordinados por la directora **Elisa Gómez Pérez**.

### 2.3. MEDIOS TÉCNICOS Y MATERIALES

Se desarrolló en las instalaciones del Conservatorio Profesional de Música “Jesús de Monasterio” de Santander y el Palacio de Festivales de Cantabria dependientes de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria.

En el **Conservatorio “Jesús de Monasterio”** se dispuso de:

- Sala de Concierto-Salón de Actos para Ensayos Generales y Sectoriales de Guitarra.
- Aula de Coro y Orquesta para clases magistrales de Sector de Instrumentos de Plectro (Bandurrias y Mandolinas I).
- Aula de Cuerda Pulsada para clases magistrales de Sector de Instrumentos de Plectro (Bandurrias y Mandolinas II).
- Aula de Usos Múltiples para clases magistrales de Sector de Instrumentos de Plectro (Bandurrias Tenores).
- Cuarenta y cinco atriles, ochenta y cinco sillas y cuatro taburetes de contrabajo-percusión.
- Piano de cola para clases magistrales de ensayo general.

En el **Palacio de Festivales de Cantabria:**

- Sala Pereda para sesiones de ensayo general y concierto Gala de Clausura.
- Concha acústica.
- Proyector de imágenes y vídeo.
- Cuarenta y cinco atriles, ochenta y cinco sillas y cuatro taburetes de contrabajo-percusión.



La Concentración de Orquestas de Plectro y Guitarra tendrá lugar en Santander los días 16 y 17 de marzo en las instalaciones del Conservatorio Jesús de Monasterio.  
La Gala Concerto de Clausura se celebrará en el Palacio de Festivales de Santander.

## Desarrollo y Cronología

### Sábado 16 de marzo

- 10:45 Recepción de los alumnos de las diferentes formaciones en el Conservatorio
- 11:00 Ensayo general de orquesta conjunta
- 13:00 Fin de las clases. Traslado al hotel
- Comida y descanso
- 17:00 Ensayos sectoriales en el Conservatorio
- 19:00 Ensayo general de orquesta en el Conservatorio
- 21:00 Fin de Jornada. Traslado Hotel
- Cena y descanso

### Domingo 17 de marzo

- 11:00 Traslado al Palacio de Festivales
- 11:30 Visita guiada al Museo Marítimo de Santander y posterior comida en el museo
- 15:00 Ensayo general de orquesta y ensayos individuales en la Sala Pereda del Palacio de Festivales de Santander
- 19:00 Concierto Gala de Clausura de la Concentración de Orquestas de Plectro y Guitarra Conservatorio "Jesús de Monasterio"

## Orquestas Participantes

### ÁMBITO NACIONAL

- Orquesta de Plectro del Conservatorio de Logroño (OPCL), dirigida por Francisco Sagredo López. Colabora la Asociación Contrastes
- Orquesta Langresana de Plectro, dirigida por Seila González Suárez

### ÁMBITO AUTONÓMICO

- Agrupación Musical Albéniz, dirigida por Laura Segovia Leal. Celebra los 50 años de su formación y es cofundadora de la FEGIP
- Orquesta de Plectro Los Corrales de Buelna, dirigida por Isidro Terán Ahumada, como organizadora y promotora de la Concentración

## Profesorado

**Elisa Gómez Pérez**  
Directora de la Orquesta de la Concentración  
Titulada Superior en Música (TSM)  
Directora de Orquesta y Coro

**Rosana Ascibar**  
Concertino. Profesora Mandolinas y Bandurrias Sopranos-II  
TSM Instrumentos de Plectro, Logroño  
Profesora "Orquesta de Plectro Los Corrales de Buelna"

**Patricia Calcerrada**  
Profesora Mandolinas y Bandurrias Sopranos-II  
TSM Instrumentos de Plectro  
Conservatorio Profesional de Música de Logroño

**Diego Martín**  
Profesor Bandurrias "Sicor Lauti"  
TSM Instrumentos de Plectro, TSM Guitarra  
Conservatorio Profesional de Zamora.  
Presidente de la Federación Española de Guitarras e Instrumentos de Púa (FEGIP)

**Daniel Bayo**  
Profesor Guitarras, TSM Guitarra, Santander  
Profesor "Orquesta de Plectro Los Corrales de Buelna"

## Concierto Gala de Clausura

### Gala Benéfica a favor de la Asociación Española Contra el Cáncer

Desde su fundación, la Asociación Cultural "Orquesta de Plectro Los Corrales de Buelna" ha mostrado su preocupación por el servicio social que se realiza a través de la cultura en general y de la música en especial.

Colabora activamente en diferentes eventos de carácter solidario, contribuyendo con su hacer musical a paliar las dificultades que sufren los grupos sociales necesitados y a difundir la cultura como un bien colectivo universal.

La "Gala Concerto de Clausura" se celebrará en la Sala Pereda del Palacio de Festivales de Santander, tendrá una primera parte con la actuación de los profesores solistas de la orquesta y una segunda parte con el Concierto de la Orquesta conjunta de la Concentración. La recaudación será destinada íntegramente en beneficio de la Junta Local de Los Corrales de Buelna de la "Asociación Española Contra el Cáncer".



- Ocho camerinos para la recepción de los ochenta y cinco componentes de la Orquesta.
- Microfonía y cámara de video para captación y producción de la actividad.

## 3. REPERTORIO

Y claro, el hilo que nos reúne solo puede ser "LA MÚSICA". En letras mayúsculas. Con una puesta en escena relevante.

- "The Song of Japanese Autumn", Yasuo Kuwahara (1946-2003). Original.

- "The Adventures of the Duyfken", Richard Charlton (1955). Original.

- Y "Palladio", Karl Jenkins (1944) (Transcripción).

## 4. DURACIÓN Y FECHAS DE LA ACTIVIDAD

### 4.1. PRODUCCIÓN, LOCALIZACIÓN y DESARROLLO

La concentración se ha desarrollado en las instalaciones del Conservatorio Profesional de Música "Jesús de Monasterio" de Santander y el Palacio de Festivales de Cantabria, abarcando el fin de semana que comprendió los días 16 y 17 de marzo, con un total de DIECISÉIS HORAS LECTIVAS (16) y cuyo desarrollo tuvo la siguiente

## cronología:

### Sábado 16 de marzo de 2019:

10:30 Recepción de los componentes de las diferentes formaciones en el CONSERVATORIO "JESÚS DE MONASTERIO" de Santander.

11:00 ENSAYO GENERAL.

13:30 Fin de la Jornada Lectiva en horario de mañana.

13:30 Descanso-convivencia.

17:00 Inicio de Clases Sectoriales por Familias Instrumentales (Horario de tarde).

18:00 Ensayo General de Orquesta.

20:00 Fin de la Jornada Lectiva en horario de tarde.

### Domingo 17 de marzo de 2019:

10:30 Traslado al Palacio De Festivales e Cantabria.

10:45 Inicio de la jornada lectiva en horario de mañana, entrega de camerinos, depósito de efectos y convivencia programada: Visita guiada al Museo Marítimo del Cantábrico.

14:30 Inicio de la jornada lectiva y preparación Gala Benéfica.

15:00 Ensayo General en Sala Pereda-Palacio de Festivales.

17:00 Ensayo Solistas en Sala Pereda-Palacio de Festivales.

19:00 Concierto Gala de Clausura

### 4.2 CARTELERÍA Y TRÍPTICOS

A fin de lograr su máxima difusión y presencia social se realizaron la CARTELERÍA Y TRÍPTICOS



## XXIX FESTIVAL NACIONAL DE LA O.P.P. CELIA GINER. ALFAFAR

El pasado 19 de octubre de 2019 se celebró el XXIX Festival Nacional de Orquestas de Pulso y Púa de Alfafar (Valencia) organizado por la Orquesta Celia Giner de dicha localidad, contando con la participación de la Agrupación Laudística Armonía de Zaragoza.

La Orquesta de Pulso y Púa Celia Giner fue fundada en 1982 por Dña. Celia Giner Sánchez y D. Joaquín Tío Blasco (Directora y Presidente respectivamente). En 1991 fruto de la colaboración con otras agrupaciones surge la Federación de Orquestas de Pulso y Púa de la Comunidad Valenciana, siendo uno de los miembros fundadores y primera sede de la misma.

La asociación es muy dinámica y realiza encuentros musicales de diversa índole así como Festivales Nacionales desde el año 1990, de este modo por Alfafar han pasado más de 70 agrupaciones de plectro de todo el ámbito

estatal, el próximo noviembre se llevará a cabo la XXX edición de su Festival, contando para dicha ocasión con la agrupación Hadira Plectro de Jaén.

Durante estos años además de Doña Celia Giner nos han dirigido directores de la talla de D. Miguel Ángel Chapí, D. Rafael Muñoz Comeche o D. Joaquín Romero Tarazona que se encarga de dicha labor desde 2013.

Como datos del arraigo de esta agrupación musical, indicar que el Ayuntamiento de Alfafar le otorgó su máxima distinción al concederle el premio 9 de octubre. La Plaza más antigua del Barrio Orba de Alfafar, donde tiene su sede, está dedicada a su fundadora Celia Giner.

La asociación siempre ha considerado muy importante tener escuela musical para realizar una labor didáctica de los instrumentos de cuerda pulsada. Durante todos estos años han impartido clase profesores de indudable calidad como la



propia D<sup>a</sup> Celia Giner, Ramón Hervías, Maryla Díaz, o José Manuel Felipe, actualmente las clases son impartidas por D<sup>a</sup> Isabel López Lauzara

(Maestra en Educación Musical, Psicopedagoga, Musicoterapeuta y Titulada Superior de Violín) y Albert Rodríguez Martí (Titulado Superior de Guitarra). Aunque la escuela siempre ha existido, con objeto de darle un mayor impulso y dinamismo desde hace tres años se configura como asociación propia denominándose Escola de Música de Corda L'Horta Sud, contando con más de 80 alumnos.

Sin duda, lo que define esta agrupación musical es su labor didáctica y su espíritu luchador, siempre en defensa del reconocimiento de la música de cuerda pulsada, un referente claro a nivel de la Comunidad Valenciana durante sus casi 40 años de existencia.



  
Casasimarro (Cuenca - Spain)  
[www.vicentecarrillo.com](http://www.vicentecarrillo.com)



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





## INSTRUMENTOS DE PLECTRO EN ANDALUCÍA

### EXPERIENCIA EN EL C.S.M. DE CÓRDOBA

#### RESUMEN

*La implantación de las enseñanzas de instrumentos de plectro en Andalucía es una reivindicación histórica de la FEGIP, y una demanda de los músicos andaluces dedicados a estos instrumentos, desde intérpretes y estudiosos, a compositores, directores, o entusiastas que llevan muchos años formando parte de orquestas y otras agrupaciones instrumentales, y que no ven reflejado todo este trabajo en una titulación oficial.*

*El curso 2018/19, siendo profesor de guitarra en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, he impartido la asignatura “instrumentos de púa” como segundo instrumento de la especialidad de guitarra.*

En este artículo expongo la experiencia llevada a cabo en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, en el que propuse impartir la asignatura “segundo instrumento: instrumentos de púa” como parte del currículo de la especialidad de guitarra, tratando de allanar el camino hacia la implantación de la especialidad en los conservatorios andaluces, trabajando desde dentro.

En Andalucía hay una gran tradición relacionada con los instrumentos de plectro, contando con orquestas y formaciones diversas en todas sus provincias, algunas habituales en festivales y concursos nacionales e internacionales, así como con intérpretes y compositores que han ido desarrollando un buen trabajo, profesionales dedicados al estudio y a la enseñanza de estos instrumentos. Sin embargo, toda esta realidad musical no se ve reflejada en la titulación correspondiente, ya que parece que hay una primera dificultad en la normativa autonómica, que sirve de escudo para ni siquiera plantear la posibilidad de la implantación de estas enseñanzas.

Todo este entramado musical sigue estando considerado, en muchas ocasiones, bajo la línea de lo aficionado o *amateur*, sin contar con el respaldo de unas enseñanzas regladas que permitirían, por un lado la justificación del trabajo y estudio realizados, y por otro el acceso a distintos puestos de trabajo.

Existe una lucha que podríamos llamar institucional, desde la misma FEGIP como representante de los profesionales y amigos del plectro en España, que ha remitido cartas a las Consejerías de Educación, habiendo obtenido resultados afirmativos en algunas comunidades en las que la especialidad de Instrumentos de Púa se está convirtiendo en una realidad. En el caso particular de Andalucía hay un escollo normativo difícil de salvar en primera instancia, ya que la especialidad de instrumentos de púa, que aparece en el Real Decreto a nivel nacional, desaparece al desarrollarse en forma de Decreto autonómico. Sin embargo en algunas órdenes y convocatorias posteriores se nombra esta especialidad. Quién



*Trío de Plectro Villafuerte. Ensayo en el C.S.M. de Córdoba  
Sara, Javier y Laura Villafuerte*

sabe en qué parte del camino se perdió y por qué.

Y otra lucha que se puede hacer desde dentro, desde los departamentos de cuerda pulsada en los que iría inserta la especialidad, si se da el caso de que algún profesor de guitarra tenga conocimientos de instrumentos de plectro. Tenemos el ejemplo de las especialidades de jazz, que son una realidad en Andalucía, y que comenzaron como asignaturas complementarias.

En este sentido surge la experiencia en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, con la propuesta de la asignatura como parte del plan de estudios de la especialidad de guitarra, que hice con todo el respeto y sabedor de que debería ser una especialidad completa más.

## EXPERIENCIAS PREVIAS

Desde la época de estudiante de guitarra, he tenido la inquietud por las formaciones de cámara y las orquestas. Los guitarristas no forman parte de las agrupaciones instrumentales del conservatorio, y en la mayoría de los casos la asignatura de música de cámara se limita a grupos de guitarras (2, 3, 4...). Tenía que descubrir fuera lo que era tocar con otros instrumentos, desde dúos hasta las formaciones que he mantenido más tiempo: Trío de plectro; y Quinteto (guitarra y cuarteto de cuerda), y por supuesto formando parte de la Orquesta de Plectro de Córdoba.

En 2005 empecé a trabajar en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba en la asignatura de informática musical, y en 2009 cambié a la

especialidad de guitarra. Ya hicimos cambios en el departamento cuando algunos profesores de guitarra que teníamos horario de música de cámara acudíamos, desde el aula específica, al salón de actos donde se cuadraban los horarios de esta asignatura para los instrumentos sinfónicos, logrando así conjuntar al alumnado de guitarra con flautas, violines, etc., lo que no era siempre posible.

En 2010 propuse al departamento de guitarra reflexionar sobre el currículo de la especialidad, en concreto en la “música de conjunto”. Estaban por un lado las grandes agrupaciones, como orquestas y bandas en diferentes formatos, para los instrumentos “sinfónicos”, y por otro el coro formado por guitarristas, pianistas, compositores y cantantes. Se aceptó modificar la programación de la asignatura para que se pudiera formar una orquesta de guitarras e incluirla en los créditos de música de conjunto, compartiendo con coro. La idea de esta asignatura se ha extendido a otros conservatorios. Y, paralelamente, se formó la Orquesta de Guitarras de Córdoba “Guitarodia”.

Aquí encontramos la primera vez que se cita en las asignaturas a los **instrumentos de plectro**, ya que dejé abierta en la programación la posibilidad de incluirlos en la orquesta de guitarras, bien tocados por los alumnos, bien contando con solistas invitados.

El curso 2012-13 fui trasladado al Conservatorio Superior de Málaga por un año y, compartiendo esta experiencia, propuse también al departamento formar la orquesta de guitarras como asignatura, en este caso se aprobó como optativa (anteriormente se habían realizado actividades como encuentros de guitarristas y directores). Al curso siguiente regresé al CSM de Córdoba.

## INSTRUMENTOS DE PLECTRO EN EL CONSERVATORIO DE CÓRDOBA

En el curso 2018-19 se reestructura el departamento de guitarra (por una serie de cambios en la normativa que no vienen al caso), y en la asignatura de segundo instrumento, en la que se estaba trabajando guitarra y bajo eléctricos (con muy buenos resultados conseguidos por el profesor Rafael Moreno), me ofrecí a trabajar los **instrumentos de plectro** con el alumnado de guitarra.

Si bien no soy especialista, **y este es uno de los temas principales del artículo**, soy buen conocedor de estos instrumentos y, sobre todo, consciente de la importancia de tener a los instrumentos de plectro como asignatura dentro de un conservatorio.

Una vez que fue aprobada la propuesta en el departamento, me puse a trabajar en la “Guía docente” de la asignatura, siempre entendiendo que debía ser un segundo instrumento de la



*Alumnado de la asignatura "Segundo instrumento: instrumentos de púa". CSM Córdoba.  
Hugo Caburet – Teresa Camarena – Javier Villafuerte (prof.) – Carlos Díaz del Campo – Ignacio Barón*

especialidad de guitarra. ¿Qué podía aportar el aprendizaje de estos instrumentos a un guitarrista? Enfoqué la asignatura desde la práctica, tratando de explorar los beneficios que el conocimiento de estos instrumentos puede aportar al guitarrista, desde la experiencia personal ya contada. Así se han trabajado aspectos como (extracto de la guía didáctica):

Conocimiento y desarrollo de las dimensiones básicas de la interpretación con un segundo instrumento que contribuya a completar la formación de dicha especialidad; los instrumentos, encordadura y afinaciones, cuerdas dobles, comparativa con la guitarra, posición y colocación del instrumento, elección de cuerdas y púa; técnicas de púa: directa/indirecta, alzapúa, trémolo...; recursos tímbricos del instrumento; interpretación de ejercicios de escalas, arpegios, obras colectivas sencillas, y pequeñas piezas para instrumento solo; formaciones de instrumentos de plectro; otros instrumentos de plectro... La metodología está basada en el aprendizaje de las características y técnicas más representativas de estos instrumentos mediante la práctica de los ejercicios propuestos, de forma individual y colectiva, con algunos ejemplos que puedan ser aplicados en el repertorio del instrumento principal.

En los primeros días de clase el alumnado estaba sorprendido, ya que estaban buscando guitarras y bajos eléctricos, amplificadores, etc. En un

primer momento hicimos las prácticas con la guitarra, tratando de familiarizarse con el uso de la púa. Pero poco a poco fueron consiguiendo sus instrumentos de plectro, algunos cedidos por la Orquesta de Plectro de Córdoba.

En la audición de fin de curso se interpretaron algunas adaptaciones para grupo de instrumentos de plectro y guitarra, en la que los alumnos se iban alternando.

Se ha conseguido que los instrumentos de plectro formen parte de la vida del conservatorio, se escuchen en las aulas y participen en las audiciones, no sin generar aun expectación en algunos profesores y alumnos.

Volviendo a los cambios en la normativa citados anteriormente (que sería un tema arduo y largo de explicar), es triste que, en el momento en el que escribo estas letras, ya no forme parte del profesorado del Conservatorio, cumpliendo todos los requisitos y tras más de 10 años de experiencia. Las asignaturas de orquesta de guitarras y de instrumentos de púa siguen su curso en el centro. Espero que, al menos, no caiga en saco roto todo el esfuerzo realizado, ni quede en el olvido.

Antonio Oyón Campo  
Bandurrista en La Orden de la Terraza  
Alumno de instrumentos de púa  
del Conservatorio Profesional  
de Música de La Rioja



## VII CURSO INTERNACIONAL DE PLECTRO Y GUITARRA PEDRO CHAMORRO. (ANAIP)

En este artículo os quiero contar mis experiencias en este curso.

Lo primero presentarme: soy Antonio Oyón Campo, alumno de Instrumentos de Púa del conservatorio profesional de música de Logroño.

Fue en clase donde mi profesora Patricia Calcerrada, que es también profesora en el curso que organiza la Asociación Navarra de Instrumentos de Plectro-ANAIP, nos informó a mí y a otros compañeros de lo que se hacía en él. Nos animó a asistir para poder dar clases con otros profesores, que siempre es muy enriquecedor, y conocer a personas de otros lugares y alumnos de otros conservatorios que también tocan instrumentos de púa.

En esta ocasión fui desde Logroño con mis compañeros Unai Simón y Mario Sacristán.

El primer año que participé en el curso era bastante tímido pero en seguida me sentí como uno más

de una gran familia con una afición en común: los instrumentos de púa, y en la que todos los que asistieron al curso, cada uno en su nivel, querían mejorar.

Desde ese año, y ya van cuatro, no he faltado a la cita pues en todos los cursos he aprendido un montón de cosas con las que llenar mi “caja de herramientas musicales” y siempre he tenido la oportunidad de conocer a personalidades muy interesantes en el mundo de la música. Sobre todo tengo que destacar la suerte de haber podido conocer al maestro Leo Brower, a Pedro Chamorro y a Ricardo Gallén. Y el poder dar clases con otros profesores como M<sup>a</sup> Carmen Simón, Isabel Abarzuza, Fernando Bustamante o Francisco Javier García, que me han aportado mucha riqueza a la hora de interpretar música con la bandurria o la mandolina.

Este año estaba deseoso de ver a “los de siempre” para poder contarles y que te cuenten las experiencias



musicales y no musicales que ha dado el año y de sorprenderme con los nuevos alumnos que asisten, que siempre los hay y que te muestran otras visiones de la música y del mundo.

Ha sido parecido a los anteriores en cuanto a las clases: hemos hecho calentamientos, clases individuales, música de cámara, orquesta, diferentes talleres, improvisación... que como en ediciones anteriores han sido muy interesantes y hemos tenido que trabajar para que saliera todo lo mejor posible. Lo bueno es que siempre encontramos un hueco para las risas y el compañerismo, tanto en los momentos de clase como en los de ocio.

Pero sin duda para mi lo mejor de este año ha sido el poder realizar el concierto final del curso en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, porque entre mis sueños estaría el poder realizar los estudios superiores de instrumentos de púa en este conservatorio. ¡Ojalá pueda verlo cumplido!



# ACTIVIDADES DE LA FEGIP

Luis Carlos Simal

**Diseñador gráfico**

**Músico e investigador aficionado**



## ZONA DE SOCIOS EN WWW.FEGIP.ES

Uno de los servicios que la FEGIP ofrece a todos sus socios es el contenido **sólo para socios** disponible a través de nuestra web [www.fegip.es](http://www.fegip.es). Se trata de una importante colección de recursos que la Federación ha ido recopilando a través de los años y que tanto los socios como la junta, ponemos a disposición de todos los asociados de forma gratuita.

Vamos a enumerar estos contenidos y cómo acceder a ellos:

En primer lugar, para poder acceder a la Zona de Socios hay que disponer de un nombre de usuario y contraseña. Si no se dispone de estos datos de acceso, se debe solicitar a través del menú

[\[Socios\]](#) / [\[Solicitar Registro\]](#)

rellenando el formulario que allí aparece. En él se configura el nombre de usuario y contraseña que se quiere utilizar en adelante para acceder a la Zona de Socios. Si eres miembro de una entidad o agrupación asociada deberás indicarlo en la solicitud. Para una misma entidad se pueden solicitar tantas solicitudes como personas estén interesadas en acceder, no es necesario usar todos la misma cuenta de acceso. Esta solicitud será revisada por la Junta Directiva y, si todo es correcto, se valida el acceso para poder entrar en la zona de socios.

En tu solicitud decidirás tu nombre de usuario y contraseña de acceso, recuerda que es de uso personal solo para los asociados y miembros de las entidades y agrupaciones socias y que no debe distribuirse a otras personas ajenas a la FEGIP.

Para acceder la zona de socios, lo podemos hacer a través del menú

[\[Socios\]](#) / [\[Acceder\]](#)

Introducimos usuario y contraseña y vuelve a cargarse la pagina principal. Aunque parece que la web es igual que antes, al acceder como socio se han activado menús y secciones que antes estaban ocultas y deshabilitadas.

**El menú** [\[Descargas\]](#)

El contenido de este menú es diferente si se accede como visitante anónimo o como socio. En la zona central principal se muestran los contenidos que se han ido incorporando a esta sección a lo largo de todos estos años, ordenados de forma cronológica. Muchos de estos contenidos son descargables para todos los visitantes anónimos, como las *Normas para publicar en la revista Alzapúa*, los *Contenidos extras de las diferentes revistas Alzapúa*, un modelo de *Solicitud para la implantación de estudios de Instrumentos de Púa*, una *Tabla para el cálculo de medidas de trastes*, el *Curso "El bandurrista creativo"* gentileza del bandurrista y compositor Juan García Escudero y otros interesantes artículos, catálogos y documentos. También aparecen algunos contenidos con descargas habilitadas solo para socios, como todos los archivos del *Cortometraje de animación*



Socios | Solicitar registro

\* Campo obligatorio

Nombre \*

Usuario \*

Contraseña \*

Confirme la contraseña \*

Dirección de correo electrónico \*

Confirme la dirección de correo electrónico \*

Captcha \*

No soy un robot

reCAPTCHA  
Privacidad · Condiciones

Localidad \*

Provincia \*

País \*

Código postal (opcional)

Teléfono (opcional)

Registrar

Socios | Acceder

Para acceder a los contenidos para socios introduce tus datos de usuario y contraseña:

Usuario \*

Contraseña \*

Recuérdeme

Identificarse

- ¿Recordar su contraseña?
- ¿Recordar su usuario?
- ¿No tiene una cuenta?

*“La historia de Bandurrín y Mandolín”* o el *Cuaderno de Bandurria para aficionados*, cedido por su autor, Diego Martín.

La zona izquierda de esta sección también cambia si se accede como visitante anónimo o como socio. Como visitante anónimo aparece una lista de ejemplo con alguna de las partituras disponibles para descargar solo para socios, sin permitir su descarga, y una serie de enlaces a otros sitios con descargas gratuitas, como las webs de nuestros socios Julián Núñez y Dimas Lajusticia, o la web oficial de RNE dedicada al programa “Trémolo”. Cuando se accede como socio, se añaden a estos sitios con descargas gratuitas, dos importantes nuevas secciones:

#### [Obras del compositor Miguel Ángel Casares]

El compositor Miguel Ángel Casares, socio de esta Federación, pone a disposición de los socios de la FEGIP sus obras originales a través de un enlace a su contenido en la nube, organizadas según la instrumentación de cada obra: obras para orquesta de plectro, conjuntos de cámara, orquesta y coro, conciertos para diferentes instrumentos, obras para guitarra y otros diversos instrumentos. Todas cedidas de forma altruista por su compositor para su uso y utilización por nuestros asociados.

#### [Banco de partituras y Documentos]

Recopilación por Diego Martín Sánchez de diversos contenidos: partituras, podcasts, revistas y todo tipo de material relacionado con los instrumentos de plectro y guitarra. Se trata de la última y más reciente incorporación a las Descargas para socios. Un espacio de alojamiento en la nube que a día de hoy contiene partituras compuestas o adaptadas por socios como el propio Diego Martín Sánchez, José Antonio Esteban Lapeña, Julián Núñez Olías o Luis Carlos Simal Polo; obras de otros autores contemporáneos como Viktor Kioulaphides, partituras históricas como las composiciones de Giacomo Sartori recopiladas a través del IMSLP, la Jiro Nakano Collection, toda la obra de Raffaele Calace y las sonatas para mandolina de Domenico Scarlatti. Además de partituras, contiene los podcasts de las dos ediciones completas del programa “Trémolo” de Radio Nacional de España: un importantísimo programa de Radio Clásica dedicado a los instrumentos de plectro, emitido en dos épocas diferentes, la primera en 1995, dirigida por Carlos Jiménez Arévalo y la segunda, de 2013 a 2014, dirigida por Ángel Sánchez Manglanos. Actualmente se están incorporando también las históricas revistas italianas dedicadas a la música para mandolina y formaciones de plectro “Vita Mandolinistica” e “Il Plectro” de los años 1901 a 1943.

#### El nuevo menú [Zona de Socios]

El menú que antes se denominaba [Socios]

ahora se convierte en [Zona de Socios]

y contiene cinco secciones:

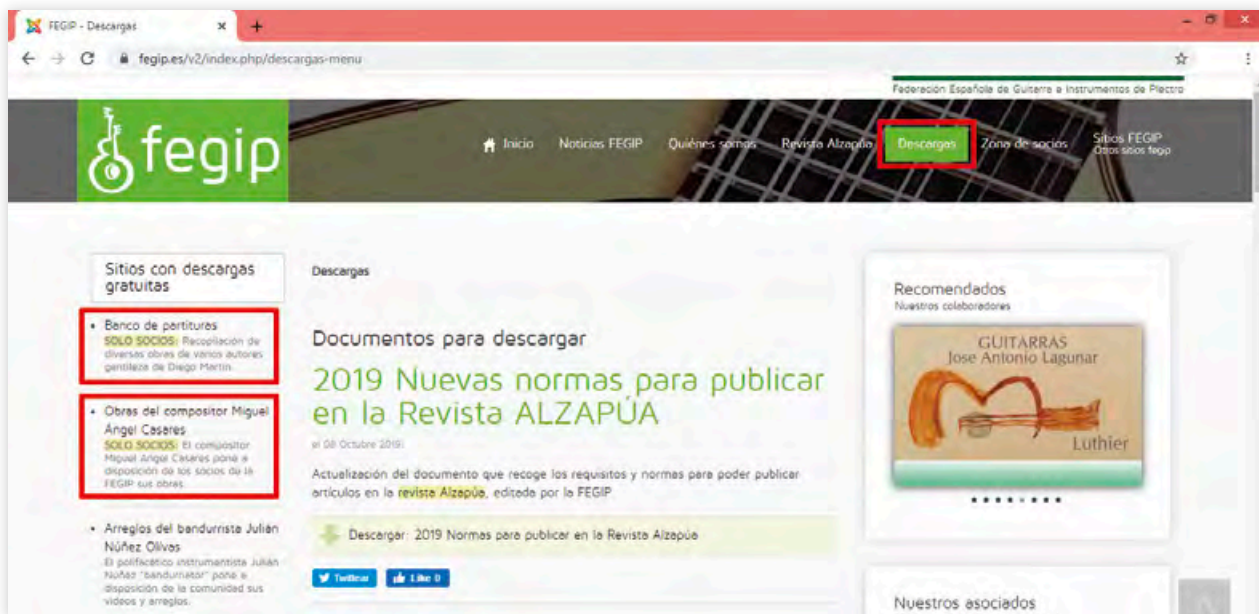
#### [Listado de socios]

La lista completa de socios, tanto agrupaciones o entidades como socios individuales, ordenados por provincias. Incluyen el enlace a su correspondiente Web y/o Facebook, aquellos que dispongan de ellos. (Este listado también es visible para cualquier persona que acceda sin identificarse como socio).

#### [Detalles de socios]

Se detallan los números de teléfono y direcciones de correo electrónico de contacto de todas las

# ACTIVIDADES DE LA FEGIP



Zona de socios: Partituras para descargar

### Partituras para descargar

Ordenadas por título

Título	Autor	Formato	Instrumentos	Tipo	Audio
+	Koussaphios, Victor	Org. mandolines	-	pdf	
+	Alta ma bela invariable	Gentes Perez, Antonio	Orquesta de plectro	-	pdf
+	El Roso de El Actor	Caseres - Verica (Requiescat B. Caseres)	Mandolina/Bandurra y piano	Original y B Caseres	mp3 (3,9Mb)
+	Partituras donadas a la FEGIP por los familiares de B. Caseres	-	-	-	-
+	Jiyayay, Mama Chigal (Soti)	Amador, Alicia	Leid corralos y Piano	-	pdf + 230kb
+	Acacia de la felicidad	Rico, Jomar	Guitarras I org. de plectro	-	archivo + 4kb
+	Adese Edeas (virencis)	popul	Org. plectro	Luzmila, Dinos	archivo + 1kb
+	Agudero	Koussaphios, Victor	Mandolina-Mitab	-	pdf
+	Alta ma bela invariable	Dionisio Salomá	tenor y mandolines	Victor Koussaphios	pdf (479 kb)
+	Atanaco	Cavillo, Perival	Org. plectro	-	archivo - 23kb
+	Betola	Hernandez Masco, Constanza	Duo (Bandurra y Guitarras)	-	pdf + 500kb

agrupaciones y entidades asociadas que hayan dado su consentimiento para su inclusión en esta lista. Este listado está pensado para facilitar el contacto e intercambio entre nuestras orquestas asociadas.

## [Partituras para descargar]

Listado detallado de las partituras que a lo largo de estos años se han cedido a esta Federación para su difusión de forma gratuita a sus asociados. En diferentes formatos y versiones, algunas también incluyen audio para poder escucharlas. Se pueden descargar directamente haciendo click en el título de la obra.

## [Modificar perfil]

En esta sección los socios que hayan creado su cuenta de acceso pueden modificar alguno de los datos de su perfil de usuario: nombre, contraseña, correo electrónico, localidad, provincia, país.

## [Desconectar]

Permite cerrar la sesión una vez se ha finalizado, devolviéndonos a la web pública, sin acceso a las secciones exclusivas para socios.

Todos estos recursos, especialmente el Banco de Partituras y Documentos FEGIP, están en constante actualización, incrementando el material puesto a disposición de nuestros asociados conforme se recibe o se descubre nuevo material susceptible de ser incluido en estas secciones.

Este artículo, además de para explicar y dar a conocer de una manera detallada todos los contenidos de nuestra página web, quiere servir para fomentar el uso por parte de nuestros asociados de todos los recursos que esta Federación trata de poner a su disposición.

Además, aprovechamos la ocasión para informar de que estamos abiertos a aportaciones y colaboraciones de cualquier persona o institución que quiera ceder material relacionado con los instrumentos de plectro y guitarra, poniéndolo a disposición de todos nuestros asociados y así aumentar nuestro fondo de recursos.





# NOTAS MANUSCRITAS SOBRE LA HISTORIA DE LA MANDOLINA ESPAÑOLA

Contenidos  
adicionales



Una de las sensaciones más gratificantes que puede experimentar todo investigador es el descubrimiento de algo importante, bien por su valor económico, artístico o histórico. Sin duda alguna esta maravillosa emoción fue la que me embargó cuando descubrí y comencé a leer este documento que aquí presento.

En él se cuenta con todo detalle la Historia de la Mandolina Española, instrumento evolucionado desde la bandurria, aportando importantes datos, muchos de ellos hasta ahora desconocidos. Este documento confirma y complementa las investigaciones sobre este instrumento realizadas por D. Diego Martín Sánchez, y publicadas por esta Federación en el libro “Baldomero Cateura y la Mandolina Española”<sup>1</sup>, completando así la historia de este instrumento, hoy poco utilizado.

El documento fue encontrado en el contexto de mi investigación sobre D. Eliseo Martí, mandolinista, discípulo y sucesor de D. Félix de Santos, del que expongo su biografía en otro artículo de esta misma revista. El documento original actualmente

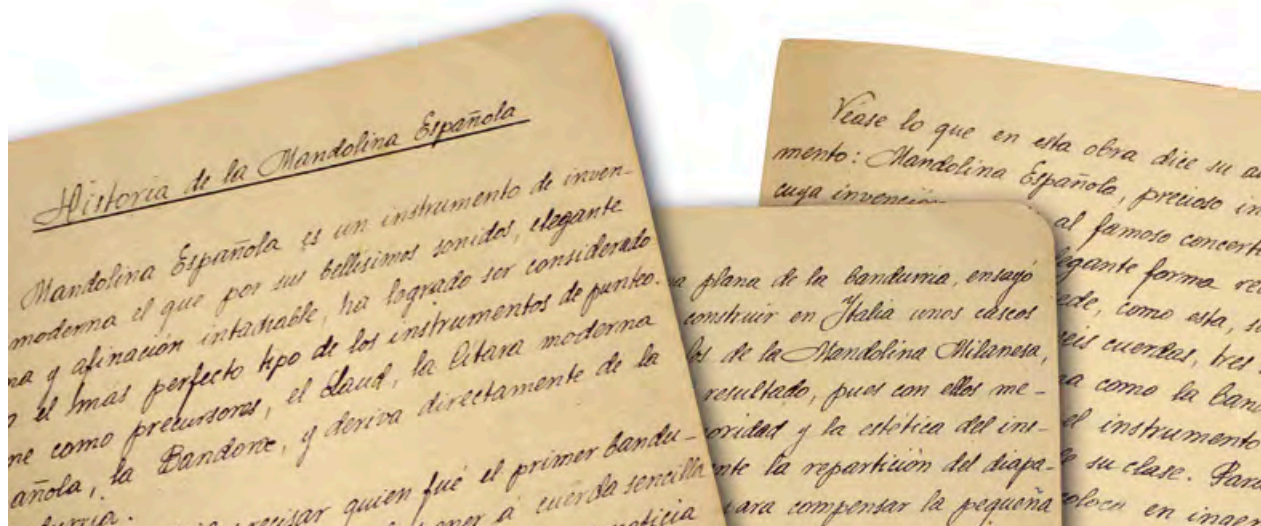
se encuentra en el archivo de la Corporación Musical Primitiva – Centro Instructivo Musical Apolo de Alcoy (Alicante), donde fue donado por las herederas de D. Eliseo Martí. Desde estas líneas quiero agradecer a esta sociedad, y en particular a su archivero, D. Jaume J. Ferrando su atención y amabilidad para facilitarme el acceso y la reproducción de estos documentos.

El documento es un pequeño cuaderno tamaño A5, escrito a mano y con plumilla, de puño y letra de D. Eliseo Martí, y todo el texto es una narración en primera persona hecha por D. Félix de Santos, siguiendo el mismo estilo narrativo que utilizó en sus “Notas Autobiográficas”<sup>2</sup>. De hecho, unos pocos párrafos de esta “Historia de la Mandolina Española”, son exactamente iguales a los escritos en sus “Notas Autobiográficas”, si bien, aporta muchos nuevos detalles sobre la Mandolina Española y la Escuela de Mandolina Española.

Se ha respetado en toda la transcripción la acentuación y ortografía original, pese a que hoy en día las normas sean diferentes a las de aquella época.

<sup>1</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: *Baldomero Cateura y la Mandolina Española. Biografía, organología, influencias, propuestas técnicas de su método, repertorio, proyección y antología*. Ed. FEGIP. 2019. 176 págs.

<sup>2</sup> GARCÍA GIMENO, Ricardo: *Notas Autobiográficas de Félix de Santos y Sebastián*. 2010. 281 págs.



## Páginas del cuaderno manuscrito que contiene la "Historia de la Mandolina Española"

### Historia de la Mandolina Española

La Mandolina Española es un instrumento de invención moderna el que por sus bellísimos sonidos, elegante forma y afinación intachable, ha logrado ser considerado como el más perfecto tipo de los instrumentos de punteo. Tiene como precursores, el Laud, la Cítara moderna española, la Bandora, y deriva directamente de la Bandurria.

Es muy difícil precisar quien fué el primer bandurrista que tuvo la feliz idea de poner á cuerda sencilla su instrumento, pues desde el año 1880 se tiene noticia de que varios bandurristas hacían ensayos encaminados á tal objeto; pero todos estos ensayos fracasaban porque la tapa armónica de la bandurria estando demasiado reforzada para aguantar el tiraje de doce cuerdas, no producía los sonidos claros al quedar el instrumento reducido á seis.

En 1886 un aficionado de Barcelona llamado Guillem, hizo construir una especie de mandolina con seis cuerdas sencillas que se apoyaban sobre un puentecillo parecido al del violín; este instrumento producía sonidos dulces, pero muy débiles. Hacia el año 1890, el célebre guitarrista D. Francisco Tárrega presento en Barcelona un quinteto de Bandurrias, Laudes y Guitarra, en el que las Bandurrias y Laudes tenían solamente seis cuerdas, pero todo esto no pasaba de ser meros ensayos con mas ó menos fortuna, pues muchos bandurristas y entre ellos algunos de fama se declararon enemigos del nuevo sistema á cuerda sencilla riéndose de los que pretendían tal inovación preconizando la superioridad de la bandurria, y afirmando que los instrumentos de púa á cuerda sencilla no servían para dar conciertos porque nó se oían y porque el trémolo en una sola cuerda no podía salir limpio. En estas condiciones es posible que los esfuerzos hechos por Guillem, Tárrega y todos los que deseaban reducir á seis el número de las cuerdas de la bandurria para obtener con la cuerda sencilla

una afinación más correcta, es posible que hubieran fracasado á no ser por D. Baldomero Cateura que emprendió la regeneración de la bandurria haciendo construir instrumentos cuya caja sonora y tapa armónica reuniesen las mejores condiciones para que los sonidos saliesen con claridad.

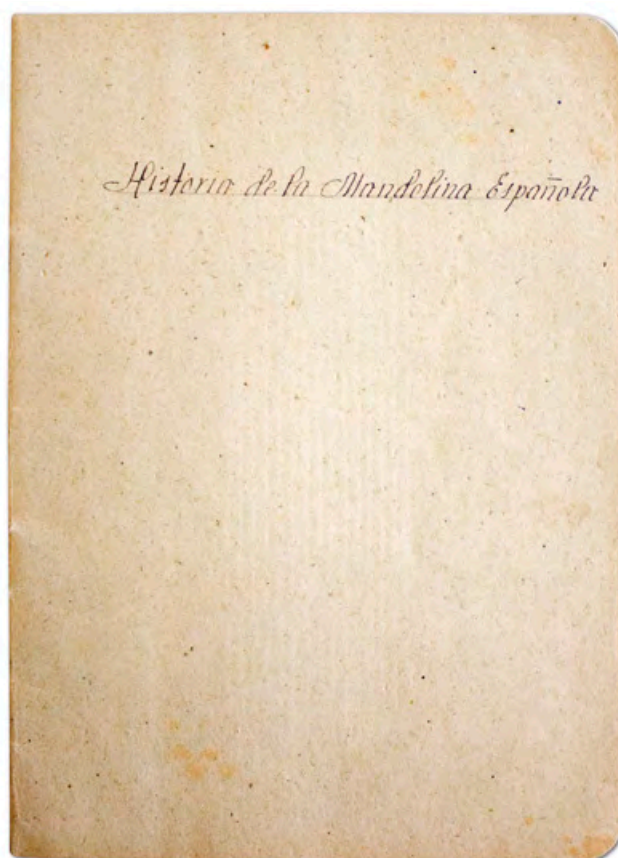
No contento con la forma plana de la bandurria, ensayó la forma convexa haciendo construir en Italia unos cascotes especiales, algo mayores que los de la Mandolina Milanese, y los cuales dieron excelente resultado, pues con ellos mejoraron notablemente la sonoridad y la estética del instrumento; estudió detenidamente la repartición del diapason y del puente en el que, para compensar la pequeña parte de cuerda que los bordones queda sin estirar en vibración, hizo colocar una cejilla recta en la prima, segunda y tercera, y escalonada, en la cuarta, quinta y sexta. Algo más tarde, y viendo que aun no podía lograr una afinación perfecta en los bordones á pesar de la escala del puente, ideó un nuevo diapason con trastes diagonales en los bordones el cual á fuerza de pruebas y ensayos quedó definitivamente construido del siguiente modo: Los cuatro primeros trastes son rectos en todas las seis cuerdas, y desde el cinco hasta el doce son rectos en la prima, segunda y tercera, y diagonales en la cuarta, quinta y sexta. Con el diapason así construido, se logra una afinación tan perfecta como desear puede el artista más exigente, pudiendo asegurarse que si un instrumento no afina en todas sus partes teniendo el diapason y el puente bien construidos y, segun acabamos de detallar, la afinación será forzosamente motivada por la mala calidad de las cuerdas; ademas, y teniendo en cuenta la feliz idea del insigne guitarrista Aguado, hizo construir un trípode ingeniosísimo con el cual todo mejora en el instrumento; la ejecución, la elegancia, la sonoridad, aumentan por modo prodigioso con el empleo del trípode que es un objeto de arte y que, dicho sea en honor á la verdad, difiere por completo del que Aguado inventó para la Guitarra.

En una palabra, D. Baldomero Cateura, que así se llama el regenerador de la Bandurria, no perdonó gastos ni sacrificios para lograr que la Mandolina Española, nombre que dió á su bandurria á cuerda sencilla, fuese un instrumento sonoro, afinado y elegante. Como no los ha perdonado despues para dotar á su instrumento, de obras de estudio y de repertorio de todos géneros, siendo yá muy numeroso el catálogo de obras que existen publicadas á base de la escuela "Cateura,, escuela que debe considerarse como la precursora de la escuela moderna de la Mandolina Española, cuya enseñanza practico con éxito en el Real Conservatorio del Liceo de Barcelona; y yá que hablo de escuela, espondré antes de pasar adelante, en qué consiste la mía comparándola con la escuela antigua y con la de "Cateura,,.

Los antiguos bandurristas no utilizaban más que los cuatro primeros trastes de todas las cuerdas, sirviendose unicamente de los dedos primero y segundo, y pisando las notas agudas de la prima, resbalando el tercer dedo por élla, el cuarto dedo no lo utilizaban jamás, de modo que, en la antigua escuela de la bandurria, que es el instrumento precursor de la Mandolina Española, se dejaban de utilizar en cinco cuerdas los sonidos existentes en ocho, de los doce trastes de que constaba el instrumento. Empleábase en la ejecución cuerdas al aire sin reparar en el deplorable efecto que semejante empleo producía, y en cuanto al manejo de la púa, no se conocía regla alguna, y con ella se daban saltos de todas clases que además de hacer muy difícil la ejecución, resultaba ésta dura, sucia y antiartística.

D. Baldomero Cateura al publicar su método de Mandolina Española, dió un gran paso hacia el perfeccionamiento de la escuela de este instrumento. Dividió su diapason en tres posiciones, y si bien ésta división no es exacta, cuando menos indica el buen deseo del autor de que los mandolinistas empleasen todos los dedos de la mano izquierda y todos los equisónos del instrumento. En cuanto al manejo de la púa estuvo acertadísimo al dar la regla de alzapúa, que evitando saltos defectuosos, permite al ejecutante obtener seguridad y limpieza en los pasajes rápidos, pero aun faltaba mucho que hacer, y esto es lo que constituye mi obra.

Yó conociendo como conozco el mecanismo de los instrumentos de arco, de los de viento, y de la guitarra, he ideado la manera de aplicar á la púa, todos los preceptos y procedimientos que se practican con el arco en el violin y violoncello, los de la lengua en los instrumentos de viento, y los de la mano derecha empleados en la guitarra (este trabajo se halla compendiado en mi obra "Escuela de Alzapua,, 25 estudios en todas las tonalidades y posiciones). Con esta combinación resulta enriquecido de tal modo el manejo de la púa, que puedo asegurar, sin temor de equivocarme, que los mandolinistas y bandurristas que sigan mi escuela, llegarán á ejecutar con una rapidez y limpieza imposibles de



obtener con la escuela antigua y con la de Cateura. En cuanto á la mano izquierda, mi trabajo ha sido tambien importante. He dividido el diapason en posiciones como las del violin, siendo éstas, cuatro á las que doy el nombre de diatónicas, como puede verse en mi obra "Escuela del Trémolo,, y acepto además la semiposición y la posición cromática. He clasificado las diferentes especies de cruzamientos de los dedos. He inventado una manera nueva y segurísima de ejecutar los arrastres sin descomponer la posición de la mano, y he dotado á la mandolina, de un mecanismo tan sólido como pueda serlo el del violin y del piano con mi obra "Escuela del Mecanismo,, en la que hay escalas y arpeggios de todas clases en notas sencillas y dobles. Y todo lo que he juzgado necesario para que los artistas estudiosos hallen en la mandolina, no un instrumentillo de poca importancia, sino un instrumento artístico, serio, lleno de poesia, de expresión y de belleza; y dotado de una escuela que permita ejecutar en él, las obras más celebradas de los grandes maestros.

Tengo publicados además, 12 "Estudios Artísticos,, los cuales contienen muchas dificultades y gran variedad de nuevos efectos.

El catálogo de mis obras de concierto es muy numerose (sic), pero hasta la fecha solo tengo publicadas dos obras.

En cuanto al perfeccionamiento de la Mandolina Española bajo el punto de vista de su construcción, tambien he contribuido á él, siendo mi mejora más importante en este sentido, el diapason adicional que enriquece de manera notable el número de



**D. Eliseo Martí en 1907, tres años antes de comenzar sus clases con D. Félix de Santos**

*equísonos del instrumento, permitiendo ejecutar en él, muchos pasajes de obras difíciles para violín, que sin diapason adicional resultan impracticables en la mandolina.*

*Es preciso hacer constar, y lo hago con sumo gusto, la parte importantísima que en el perfeccionamiento de la Mandolina Española corresponde á los hábiles constructores que han puesto gran cuidado y atención en las observaciones que los artistas hemos ido haciendo con el objeto de mejorar la sonoridad y la afinación del instrumento.*

*El fabricante D. Jaime Ribot que fué el que hizo las primeras pruebas dirigidas por Cateura, y hoy día las mandolinas Ribot son recomendables bajo todos conceptos, pues tienen buena sonoridad, elegancia, y su construcción es sólida y esmerada.*

*D. Enrique García, fué el constructor que llevó á cabo las pruebas del puente escalonado y del diapason diagonal, bajo la dirección de Cateura; como tambien las de mi diapason adicional; y aunque la especialidad de García es la construcción de guitarras, puedo asegurar que las pocas mandolinas que ha construido son el mas perfecto modelo de intachable afinación y con el tiempo*

*serán instrumentos de gran valor histórico. Despues de Ribot y de García, son muchos los constructores que han fabricado mandolinas, pero es preciso hacer constar que todos han copiado modelos de Ribot ó García.*

*El 14 de Noviembre de 1904, se creó la clase de mandolina española y demás instrumentos de púa en el Real Conservatorio del Liceo Barcelonés, siendo yó nombrado profesor de dicha clase. La primera alumna que obtuvo el gran premio de mandolina española, fué la Srta. Matilde Pont, y despues D. José Sirera, la Srta. Mercedes Lardies y la Srta. Dolores Massons.*

*La Mandolina Española disfruta yá de alta consideración entre los buenos músicos, siendo el primer diccionario que habla de élla el que bajo el título de "Diccionario de la Música, Técnico, Histórico, Bio-bibliografico,, publicó en 1899 la notable artista y escritora Srta. Luisa Lacal.*

*Véase lo que en esta obra dice su autora de este instrumento: Mandolina Española, precioso instrumento de salón, cuya invención se debe al famoso concertista español Baldomero Cateura. Su elegante forma recuerda la de la antigua mandola. Puede, como esta, ser plana por el dorso ó convexa. Tiene seis cuerdas, tres de tripa y tres de seda y metal. Se afina como la bandurria. Produce sonidos dulcísimos, y es el instrumento más perfecto que se conoce entre los de su clase. Para mayor comodidad del ejecutante, se coloca en ingenioso tripode. Aunque su construcción es reciente, son infinitos sus admiradores en España y en el extranjero.*

*La primera obra didáctica en que se cita la extensión y afinación de la mandolina española, es la teoría de la música por el eminente maestro D. Francisco Sanchez Gavagnach.*

*La Mandolina Española como instrumento de salón, es yá el preferido por las señoritas de la alta sociedad, y como instrumento de concierto, subyuga al público por sus innumerables bellezas. Yo podría transcribir aquí el juicio que eminentes músicos y sabios críticos han formado de la mandolina española, pero no lo hago porque mi nombre va tan íntimamente ligado á las alabanzas que al instrumento se dedican, que creo prudente omitir estos detalles por razones fáciles de comprender.*

*Son ya bastantes los artistas que habiendo alcanzado justo renombre como bandurristas, han renunciado á él volviendo ha empezar seriamente sus estudios á base de la nueva escuela; entre ellos citaremos á la Srta. Remedios Sanchiz, á D. Julio Corella primer bandurria del terceto "Corella,, de Valencia. Muchos son tambien los que siendo hábiles concertistas de mandolina italiana, han dejado ese instrumento y estudiado la mandolina española por reconocer la superioridad artística de la misma; entre ellos citaré á D. Eliseo Martí, primer mandolina del cuarteto "Oesile,, de Alcoy.*



## ARTÍCULOS DE ADOLFO SALAZAR

José Manuel Velasco nos hace llegar transcrito un histórico artículo de Adolfo Salazar publicado primeramente en *EL SOL*. Madrid, de abril de 1928. Pág. 9. y en *RITMO*. Año III. N° 35. Julio de 1931. Págs. 4-6.

Se ha respetado en toda la transcripción la acentuación y ortografía original, pese a que hoy en día las normas sean diferentes a las de entonces.

### EL CUARTETO AGUILAR DE INSTRUMENTOS PUNTEADOS

#### UN PUNTO DE ORGANOGRAFÍA ANTIGUA

El cuarteto de instrumentos punteados que forman los hermanos Aguilar ha llegado a un punto muy notable de perfección, y es, hasta donde llegan mis noticias, el único cuarteto de este tipo, después de haber desaparecido la agrupación que Ángel Barrios formó hace años, y que creo que estaba compuesta principalmente por guitarras. Las agrupaciones de instrumentos de cuerda rasgueada o punteada surgen de vez en cuando entre nosotros con la pretensión, más ingenua que documentada, de ser agrupaciones de “instrumentos españoles”, considerando como muy patriótico cualquier

instrumento de ese tipo, sea la guitarra y sus variantes, sean de la familia de las mandoras, cuyo superviviente más en boga es la mandolina.

Los instrumentos que los hermanos Aguilar tocan son de muy diferente procedencia. Se conoce a esta fraternal agrupación, tan notable en sus interpretaciones de música antigua y contemporánea, como un “Cuarteto de Laúdes”, y su reputación comienza a extenderse ya por el extranjero, de tal modo que dentro de pocos días van a comenzar una excursión de conciertos por Francia y por Inglaterra. En estos países hay escritores y eruditos que se preocupan algo más que en el nuestro de la vieja música y de los instrumentos en que se tocaba, y que por lo tanto, no practican el confucionismo instrumental corriente en España, donde se llama clavicordio a todo lo que parece un piano viejo y donde la nomenclatura de los instrumentos de rasgueo y punteo yace en la más espantosa de las confusiones. Es pues, muy probable que en alguno de esos países advierta algún escritor a los hermanos Aguilar que los instrumentos que tocan, y que ellos denominan “laudines”, “laúd” y “laudón”, están lejos de pertenecer a esta preclara familia. El nombre, desde luego, no hace a la cosa,

y el mérito de esa simpática agrupación seguirá siendo el mismo con otra denominación, como Shakespeare decía de la rosa:

What's in a name? - That which we call a rose.

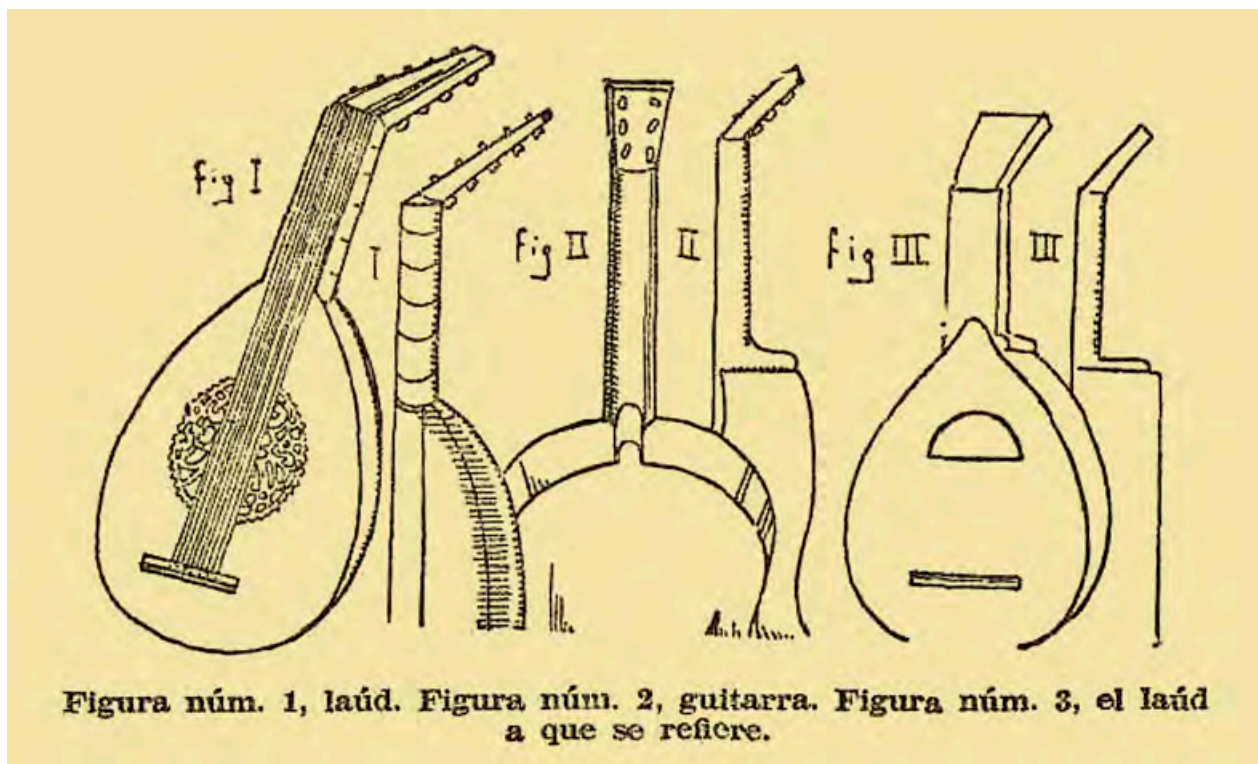
By another name would smell as sweet!...

Pero los Aguilar van ahora al país de Shakespeare, donde todavía se conserva muy viva la tradición de la música de laúd, y van a pasar por Francia, donde hay agrupaciones de instrumentos antiguos cuyos artistas vigilan escrupulosamente este género de erudición, y lo más probable es que adviertan a nuestros notables artistas que los instrumentos que cultivan no son el laúd.

Quizá haya quien lo lamente, porque también hay quienes creen entre nosotros que el laúd es un instrumento “netamente español” por el hecho de ser un instrumento oriental. Persa de origen, era ya conocido en principio por los egipcios de la cuarta dinastía, de los asirios y de los hebreos. Los árabes lo tomaron de los persas casi seguramente en el siglo VI, y con el nombre árabe de «Al'ud» fué importado en España. Suprimido el artículo de “al”, el nombre comenzó a modificarse, pero los portugueses más fieles, siguen llamándole “Alaude”. Quizá nuestro nombre(s) de “laúd”, más que una aféresis, sea una simple metátesis. En el siglo X está ya en España, y Alfarabí lo menciona en su “Libro de Música”. Al siglo siguiente, el laúd comienza a difundirse por toda Europa a raíz de la primera Cruzada. La abundancia con que se le ve mencionado en relaciones y pinturas a partir del siglo XIII, indica la boga que alcanzó en toda la Europa medieval. Para nosotros es un testimonio invaluable el Códice escurialense de las Cantigas de Alfonso el Sabio. Las miniaturistas de códices españoles de los siglos X y XI, reunidos por Serrano Patigatl, que conocen ya las violas primitivas, ignoran aún el laúd, y otro tanto ocurre con el “Libro de Apolonio” y el “Poema de Alexandre”; pero el donoso Arcipreste no sólo lo conoce ya, sino incluso algún ejemplar de laúd grave, al que denomina el “corpudo alaúd”, según otros el “arpudo laúd”, refiriéndose, quizá, a un número de cuerdas que todavía no se usaba en el siglo XIV. El “Poema de Alfonso oncenno”, coetáneo del Arcipreste, y que habla ya de la “farpa de don Tristan”, estima como instrumento halagador al laúd, El Cancionero de Baena no lo conoce en una época muy sonora *de toda clase de instrumentos*; pero un “dezir” de Alfonso Álvarez lo menciona junto a la primera vez, según creo, que se habla de la vihuela (“vyuela”).

Vihuelas y “laúdes de oro” aparecen en Juan del Enzina. La Reina Isabel poseía varios, y el inventario de 1503 nos ha dejado algunos detalles de su construcción. Una reproducción de Riaño, tomada de un relicario del siglo XVI, hace ver la concordancia de la forma de estos instrumentos con su definición.

Con la entrada de los laúdes de Flandes, “de tres o cuatro órdenes de cuerdas dobladas, que forman entre si octavas”, según los describe Bermudo, y con los laúdes de “once cuerdas, cinco dobladas”, de que habla Cerone, entramos en una nueva época del laúd, que es ya la del instrumento generalizado en Europa. Estas cuerdas dobles parecen ser cuerdas de resonancia, al estilo de la “viola de amor”, situadas bajo las que se tañen, como se desprende de la descripción de Cerone. Estas cuerdas dobles se denominaban “choeurs” en francés, y, a pesar de la gran autoridad de Michel Brenet, que las cree montadas por parejas al unísono, como en los instrumentos de hoy, yo creo más fidedigna la descripción de Cerone, según la cual “las cuerdas son seis, no obstante que a la vista sean once”; a la vista, saliendo del mástil, para reunirse, todas, en la cabeza. También pudiera querer decir Cerone que, a pesar de once cuerdas, sólo había seis sonidos, y entonces, una de ellas, la más grave seguramente, estaría sin doblar. Pedrell añade que los historiadores organográficos de la época no dicen nada acerca del particular, que, según Brenet, fué práctica corriente antes del siglo XVI, en el cual se aumentaron las cuerdas y se inventó el “archilaúd”, o laúd grave. En 1680 algunos laúdes tenían veinte cuerdas, unas simples y otras dobles, al unísono o a la octava (así lo describe Melcior). Algunas veces se llegaba a veinticuatro cuerdas, y la tabla se partía por el exceso de tirantez. El laúd muere en el siglo XVIII como consecuencia de su estéril complicación y del auge del violín y de las claves, más fáciles y efectivos. Su apogeo está simultáneamente en España, en Alemania, Francia, Italia e Inglaterra, en el siglo XVI, y las descripciones muestran, tanto como las tablaturas o modo de cifrar su música, que se trata del mismo instrumento, a saber; una tabla oval o de media breva, sin escotaduras como las de las violas (angulosas) o la guitarra (redondeadas), y sin aros, “ribs” (en inglés) o “éclisses” (en francés), o sea las tiras que bordean la tapa para unirla al dorso; es decir, que la parte posterior del laúd se pega a la tapa directamente. El dorso del laúd es, sin excepción, muy combo, formado por costillas unidas entre sí, de pino o cedro. La tapa, de pino, lleva un agujero central, como la guitarra, a veces más, pero tapados por una rejilla de filigrana. La cabeza o clavijero es en forma de trapecio, y las clavijas, de madera o marfil, entran a presión; más tarde, en un juego de rosca. No abundan en los Museos viejos ejemplares de laúdes, porque la moda de convertirlos en “viellas” o “chifonias” destrozó los más hermosos ejemplares. Algunos se conservan hoy en Alemania, afinados como la guitarra, y se llaman “Chitarre in Lautenform”, o, según otros, laúd encordado en guitarra. Diré de paso que un cierto tipo de guitarra llamada “chitarra battente”, de uso en el siglo XVIII, tenía la tapa posterior ligeramente abombada.



Ahora bien: ¿es así el instrumento en que tocan los hermanos Aguilar? Las variaciones de éste son mayores que sus semejanzas con el viejo laúd, del que sólo conservan una característica: la forma de media breva de su tapa, sin escotaduras. Pero como el laúd carecía de aros o “éclisses”, podía unir en el punto de convergencia la tapa y el dorso abombado. La guitarra, en cambio, posee una vértebra que cierra la parte superior de los aros, y esto ocurre en el instrumento de los hermanos Aguilar, que tiene aros y vértebra como la guitarra. Su tapa posterior es imperceptiblemente abombada, y los aros van decreciendo en altura, conforme se acercan a la vértebra. El clavijero, menos tendido que el laúd, tiene de él la forma de trapecio, y las hendiduras longitudinales y el mecanismo de rosca, también aceptado por la guitarra. Poseen seis cuerdas dobladas al unísono y afinadas, no como los antiguos laúdes, sino de un modo semejante a la moderna mandolina y a la bandurria, el instrumento al que se parece más, siendo el de los Aguilar más proporcionado y distinguido de timbre. El laúd grave posee, además, una cuerda simple.

Así construido, ese instrumento coincide casi en todos sus detalles con el “cistre” francés o “cither” inglés, que estuvo muy en boga en los siglos XVII y XVIII; pero éste poseía todavía una ligera escotadura, muy suave, que parecía tender a la desaparición. Los aros iban decreciendo sensiblemente desde el cordal al comienzo del clavijero, lo cual daba al mástil un corte cónico. Si para adoptar el diapason y clavijero de la guitarra o del laúd se talla ese mástil de la “cistre” o “sister”, dejándolo plano, será forzoso ponerle una vértebra que sujete la reunión superior de los aros, y esto

es lo que ha ocurrido en el instrumento de los hermanos Aguilar.

A la desaparición del laúd, y a la posterior destrucción de estos instrumentos, sobrevivió ese nuevo tipo de “cistre”, como lo indica su clavijero y la falta de trastes de algunos ejemplares. En el Museo de Colonia existen “cistres” con escotadura, que parecen más bien el tipo de donde se derivó la bandurria. También existen instrumentos pequeños, con un corte curiosamente oriental. Estos instrumentos, por supuesto, no tienen nada que ver con la familia medieval de las cítaras, cítolas y cedras, de cuyo parentesco ortográfico procuran diferenciarlos todos los diccionarios. La definición que los diccionarios antiguos dan a la cítara de la época moderna, y que derivan del laúd, conviene sólo en parte a los instrumentos de los hermanos Aguilar; pero, además, la actual existencia de otro instrumento con ese nombre haría impropio el llamarlo así. Resumiendo: se trata de un instrumento híbrido de la guitarra y del laúd, que, según creo, se construye sólo en España, cuyo pariente más cercano parece ser la “cither” o “cister”, extinguida en el siglo XVIII, y cuya adaptación a los gustos modernos pudiera ser la de estos instrumentos de los hermanos Aguilar. Su denominación más justa sería acaso “neo-laúd” o “laúd moderno español”.

Adolfo Salazar.



## EL LAÚD ESPAÑOL SEGÚN JOAQUÍN NIN

Como complemento al apartado de los instrumentos utilizados por el Cuarteto de los hermanos Aguilar presentado en el artículo “**La música de cámara con bandurria (parte III). De Baldomero Cateura a los maestros Grandío**”, su autor nos hace llegar una traducción libre realizada por su madre Aurora del siguiente texto en francés.

NIN, Joaquín: *Le luth espagnol. Un chapitre de l'histoire de la musique en Espagne*. Editions du “Courrier Musical et Théâtral”. Paris. 1929.

Se avisa al lector que acceda a este texto sin contrastar con el artículo de Diego Martín que se trata de un documento en el que se defiende un enfoque equivocado donde se vincula y confunde la historia de la bandurria con la del laúd. Este documento permanece custodiado en la Biblioteca Nacional Francesa, su número de referencia es FRBNF39211892; y atestigua la confusión creada en aquellos años en torno a la familia instrumental de la bandurria. Un enfoque del que todavía hoy no se han liberado algunos sectores bandurristicos.

### EL LAÚD ESPAÑOL

#### Un capítulo de la historia de la música en España<sup>1</sup>

Por JOAQUÍN NIN

#### CAPÍTULO I

La *Semana Musical* tuvo la amabilidad de reproducir, en su número del día 25 de enero, la noticia que acompañaba el programa de la última audición, celebrada en París, en la *Salle Gaveau*, por el Cuarteto Aguilar, cuarteto de laúdes españoles. Esta nota, redactada por mí, trataba de resumir en unas pocas líneas la historia del laúd en España y daba, en este sentido, algunos detalles destinados a comprender el deseo pretendido por el Cuarteto Aguilar.

Ahora bien, en respuesta a una pregunta formulada acerca de los laúdes, el Sr. G. Le Cerf, conocida autoridad en música e instrumentos

<sup>1</sup> Reproducción íntegra de cuatro artículos aparecidos en el *Courrier Musical et Theatral* desde el 15 de marzo hasta el 15 de abril 1929, París.



antiguos, responde, a través del *Courrier Musical* (número 15 de febrero, página 106), esto: “¿Es el laúd español un instrumento moderno que prevalece de una tradición local antigua? El laúd español (y no el árabe) no existe: no ha existido nunca”.

Yo me cuidaría mucho de suscitar una polémica sobre este asunto con el Sr. Le Cerf, pues soy el primero en reconocer su valía en materia musical e instrumentos antiguos y valorar su gran competencia en este asunto. Pero lamento decir que, esta vez la buena fe del Sr. Le Cerf –sobre la que nunca he tenido duda–, me ha sorprendido por la ligereza documental de Rafael Mirtana<sup>2</sup> [sic], autor español de una *Historia de la Música en España*, publicada en París, de la que el Sr. Le Cerf invoca el testimonio para negar, en un momento, la tradición española del laúd y rechazar, por inexacta, la denominación de laúdes españoles, que el Cuarteto Aguilar utiliza desde su fundación.

No tengo, evidentemente, categoría alguna para discutir con un erudito de la categoría del Sr. Le Cerf; no soy un musicólogo, soy un simple músico español que trata de conocer y divulgar la historia musical de su país, por otra parte muy compleja, y que ha prestado en algunos aspectos de este conocimiento, un poco más de atención, quizá, que el Sr. Rafael Mitjana. El Cuarteto Aguilar, muy lejos de París, en el momento en que escribo estas notas, ignora lo dicho por el Sr. Le Cerf; y pido permiso a Sr. Le Cerf para tomar la palabra en nombre del Cuarteto Aguilar disculpándome, por adelantado, por no haber podido defender la causa del laúd español con la autoridad y la competencia de un especialista. Para mí, el laúd no es más que un punto en la historia de la música en España; y, además, se trata de probar aquí, y esto será extremadamente fácil, que Mitjana se equivocó terriblemente.

Para justificar su afirmación, el Sr. Le Cerf se nutre del testimonio del Sr. Rafael Mitjana, cuando este declara, en la obra en cuestión, que no han existido los laúdes españoles. A esta declaración, el Sr. Le Cerf añade: “los instrumentos presentados bajo el nombre de laúdes españoles son simples mandolinas de plectro y con fondo plano”. A esto podría responder ahora mismo que si un laúd deja de ser un laúd porque tiene el fondo plano, una mandolina deja de ser una mandolina por las mismas razones. La mandolina típica (napolitana), siendo un instrumento genéricamente periforme, es decir de fondo convexo; sin contar que la mandolina solo tiene cuatro cuerdas dobles afinadas por quintas, y que la tesitura o registro de la actual mandolina es de una octava disminuida más alta que la del clásico laúd español. En verdad, la palabra mandolina ha sido planteada en la discusión por el gravísimo error de Rafael Mitjana,

2 Rafael Mitjana.

es a él a quien especialmente debo dirigirme.

La obra considerable, pero muy desigual de Rafael Mitjana, diplomático y musicólogo español, está llena de inexactitudes de este género. Mitjana nunca ha podido liberarse, desafortunadamente, en sus obras de musicología, de un cierto diletantismo muy vergonzoso; la posible traducción de bandurria por mandolina es sólo una pequeña muestra de torpes inexactitudes documentales a las que Rafael Mitjana nos tiene acostumbrados desde hace mucho tiempo. Su trabajo sobre España contiene, además de muy bellos estudios, por los cuales no le regateamos el más alto reconocimiento, una gran cantidad de errores y omisiones<sup>3</sup>, de los cuales el que concierne al laúd, no es el más considerable. Errores y contradicciones también, siendo unos, siempre, la inevitable causa de otros.

Por ejemplo: el mismo Mitjana nos habla en su obra (página 1922), de un documento “del más alto interés arqueológico”, *L’Ars de pulsatione lambuti, inventa a Fulan mauro regni Granatae, apud ispanis inter ispanus cytharistas laude dignus, per pulsatus spiritus scientiae*, título que Mitjana traduce por “Arte de tocar el laúd, descubierto por Fulan, Moro del reino de Granada, en España, entre los laudistas españoles, digno de alabanza por su ciencia como instrumentista”. Este documento que data aproximadamente del siglo XV nos revela que Fulan era, entre los laudistas españoles, digno de alabanzas. He aquí pues un intérprete de laúd árabe, que confirma la existencia de laudistas españoles en los términos que contiene, incluso, un elogio indirecto a su parecer.

Mitjana traduce (y varios latinistas lo han hecho antes que él) *citaristas* por *laudistas* o intérpretes de laúd<sup>4</sup>. No veo en esto ningún inconveniente. Pero entonces, si aceptamos esta traducción como buena, estoy obligado a citar, *siempre según Mitjana*, un pasaje de la *Crónica del Emperador Alfonso* (Alfonso VII en el siglo XII), donde se habla de celebraciones organizadas para festejar el matrimonio de Doña Urraca (hija de Alfonso VII) con García de Navarra, en el año 1144. Según esta crónica se había dispuesto alrededor del tálamo una grandísima multitud de comediantes, no solo mujeres sino también niñas que cantaban acompañadas de instrumentos musicales, flautas, cítaras, salterios y toda clase de instrumentos musicales. Nada de extraño, por otra parte, que esta crónica deje constancia de la existencia de laúdes, entre otros instrumentos, en el año 1144, puesto que la llegada del laúd a España data del siglo VIII (invasión árabe). La misma crónica trae con ocasión de la entrada en Toledo de Alfonso,

3 De lo que he tratado varias veces en lo relativo a otras cuestiones.

4 En algunas provincias de España, en Murcia por ejemplo, se llama todavía cítaras a los laúdes.



*Altar Relicario del Monasterio de Piedra (Zaragoza) conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid.*

coronado rey de Galicia, en el año 1137, que *todos los príncipes de los sarracenos cristianos y de los judíos y toda la plebe de la ciudad, salieron de la ciudad a su encuentro, no solo con trompetas sino también con cítaras y salterios, etc...*

Apoyándome siempre en la versión de citaristas (laudistas), dada por Mitjana, he aquí también laudistas mezclados a este cortejo triunfal español del siglo XII.

Pero antes de la aparición de la obra de Fulan, citada más arriba, ¿No es en el Poema Juglaresco del Libro del Buen Amor, de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita (siglo XIII-XIV) donde se cita un voluminoso laúd, (el corpudo laúd) y de la ruda bandurria (reciancha bandurria)?

De este mismo siglo XIV, La Real Academia de la Historia, en Madrid, conserva un relicario español, donde se puede ver un laúd admirablemente diseñado. Existe una reproducción de esta pequeña obra maestra de la iconografía instrumental que cualquiera puede ver en Madrid.

Todavía en el siglo XIV, en la Crónica General del año 1344, se cita a los juglares de péñola, es

decir, juglares que acompañaban sus cantos con instrumentos de cuerda y plectro: el laúd árabe, llegado a ser después de seis siglos de vicisitudes, español o si se prefiere mozárabe, lo que viene a ser lo mismo mozárabe y español, siendo sinónimos.

No abandonamos el siglo XIV, sin citar la crónica rimada o poema de Alfonso XI, contemporáneo del Arcipreste de Hita. En la que se habla del laúd como de un instrumento *halagador* (deleitabile y placentero).

Siempre se tocó pues este desafortunado laúd, en España, y se tocaba con maestría, puesto que era merecedor de tales homenajes. En el siglo XV, el famoso Alfonso Álvarez de Villasandino habla de la vihuela y tiene buen cuidado de hablar seguidamente del laúd...

En el *Inventario* de Isabel la Católica (1451-1504), realizado en Segovia, el año 1503 incluso hay un capítulo dedicado a los *laúdes e cosas de musica* (laúdes y cosas de música).

En las ordenanzas relativas a los luthieres de Sevilla, debidas al conde de Cifuentes y publicado



<https://www.rah.es/altar-relicario-del-monasterio-de-piedra-zaragoza-2/>

<http://aracelirldeloleoalcincel.blogspot.com/2017/05/altar-relicario-del-monasterio-de.html>

en 1502, hay un pasaje donde se trata de lo que debe saber un aprendiz para conseguir el título de maestro; en él se relata que una de las pruebas de ese examen consiste en la construcción de un laúd, ¡precisamente!...

Pero yo me pregunto, ¿para qué si no había laudistas en España?

Siempre es Mitjana (*risum teneatis*)<sup>5</sup> quien nos habla de Baltasar Ramírez, “que los escritores de la época -dice él- llaman *el primer laudista de toda Europa*” (página 2021 de la obra citada). Y Mitjana, buen chico, insiste ingenuamente y agrega: *¡laudista, no vihuelista!* No es el momento de decir que, cuando Rafael Mitjana se queja (página 2025, nota 2) “*de la ligereza con que se trató hasta ahora, el estudio de la música española*”, no ha cambiado mucho desde entonces. ¿No veía más que la paja en el ojo ajeno?... pues si, por una parte, Mitjana nos proporciona muchos documentos (hay muchos más) para afirmar que había en España una tradición indiscutible del laúd, y nos recuerda incluso que Baltasar Ramírez era uno de los grandes laudistas de Europa –uno de esos

5 Contened la risa.

intérpretes de laúd, que no se puede confundir con un vulgar ministril- por otra parte, no debe olvidarse que cinco páginas antes, asegura, frenéticamente, *¡que no había laudistas en España!*

No abandonaría el siglo XV sin mencionar una descripción de la música, que acompañó la fiesta en honor a la triunfante Dete, hecha por Juan del Encina, en el *Triunfo de Amor* (1496), según el cual no faltaba ningún instrumento incluyendo el laúd, en plural, estos laúdes que Mitjana ignoraba en 1914.

No pretendo saber todo lo concerniente al laúd; no sé, sobre el laúd en España, más de lo que debe saber un músico curioso de la historia musical de su país. No tengo un archivo relativo al laúd y mi biblioteca se ha formado con otras fuentes, lo que viene a decir, que un erudito, un musicólogo verdadero, un especialista podría desmontar fácilmente mi documentación, muy improvisada, y confundir más rápidamente todavía el enojoso diletantismo de Mitjana.

No importa, hay otros testimonios, muy significativos, gracias a los cuales se puede reparar el daño causado por la negligencia de Rafael



Mitjana, con respecto a la vida del laúd en España.

Por ejemplo, las listas de la capilla de la Reina María de Austria (hermana de Carlos V, en España, segunda mitad del siglo XVI) mencionan, entre los muchos músicos vinculados al servicio de la reina, a los intérpretes tradicionales de laúd.

Además, tengo una última información del mismo Mitjana, que transcribo a continuación: “El teórico Cerone, quien vivió durante mucho tiempo en Madrid, y estuvo presente en las espléndidas fiestas dadas por la corte de Felipe III, nos cuenta en su célebre *Melopeo* (1613), haber escuchado clavecinistas, guitarristas, y laudistas (página 2083).

¿Es para adular el gusto del laúd adquirido en su patria de origen, España, por lo que todas las gentes de la corte de Francia, el Cardenal Richelieu a la cabeza, querían tocar el laúd al mismo tiempo que la reina Ana de Antioquia, la que llegó a ser la mujer de Luis XIII, con la idea de tomar algunas

lecciones de laúd con el famoso Gaultier?

## CAPÍTULO II

Pero en el siglo XVII llega primeramente la decadencia del laúd en Italia (comienzo del siglo XVII), seguidamente a Inglaterra y Francia, para llegar finalmente a Alemania, donde nosotros lo encontramos aun en las manos de Kellner, Falkenhagen y el mismo Juan Sebastián Bach (primer cuarto, aproximadamente, del siglo XVIII). En España la vihuela de mano había reinado con esplendor<sup>6</sup> tanto quizás como el laúd en Francia. Tanto el laúd como la vihuela fueron absorbidos por el clavicordio y, en España, además por la guitarra.

<sup>6</sup> Instrumento español antiguo con cuerdas pulsadas, descendiente, muy probablemente del laúd, pero difiere sensiblemente de éste. Es un error traducir vihuela por laúd, como se ha tomado la costumbre de hacerlo desde que el Conde de Morphy autoriza esta traducción en sus vihuelas españolas (1897), incluso podría considerarse desde un punto de vista organográfico que hay más analogías entre la vihuela de mano y la guitarra española que entre el laúd y la vihuela.



Mientras el laúd desaparecía, por así decirlo, completamente en Europa entera, España, a pesar de todas sus vicisitudes, ha conservado el gusto y la tradición por él, no hasta el punto de olvidar la guitarra –que toma por todas partes un auge considerable– justo lo que era preciso para que el laúd no desapareciera nunca por completo. ¿A qué se atribuye el hecho de que el laúd haya sobrevivido a la vihuela, solamente en España, a pesar de la oligarquía de la guitarra? Fue un instrumento practicado, no solamente por artistas eminentes, sino también por el pueblo, mientras que la vihuela fue por excelencia, un instrumento aristocrático. (Bermudo lo llamaba ya en 1548, la *vihuela cortesana*).

Si nos servimos de la memoria, siempre hemos fabricado laúdes en España. Y siempre ha habido entre nosotros laudistas y artistas dedicados a la enseñanza de este instrumento. En Madrid, Toledo, Valencia y en Alicante, desde el Ferrol (Galicia) hasta la Sierra de Guadarrama, hemos tocado sobre

todo, la guitarra, pero hemos tocado igualmente el laúd, y el laúd se encuentra también en las manos del pueblo. Las agrupaciones populares de instrumentos de cuerdas punteadas, llamadas rondallas o estudiantinas, están generalmente, y después de una antigua tradición, compuestas por guitarras, laúdes y bandurrias; estos grupos se fusionan en España.

Hace casi quince años, escuché en Madrid un notable trío, compuesto por una guitarra, un laúd y una bandurria; este trío estaba dirigido por el reputado guitarrista andaluz Ángel Barrios. Y esta agrupación instrumental no era una excepción: no nos olvidemos de que en España hay otro conjunto de esta clase, dirigido por el laudista Germán Lago, una auténtica pequeña orquesta completamente atractiva. Otra asociación similar gallega se hizo famosa igualmente por sus curiosas ejecuciones. Buen número de aficionados a la música, se acuerdan todavía de un viejo laudista español, el maestro Pera, que conmovió a todo

Madrid por su habilidad como laudista. Germán Lago, profesor en Madrid, toca y enseña a tocar el laúd y la bandurria desde hace más de treinta años. Otro virtuoso del laúd, famoso en Madrid, y creo que de origen catalán, es Minguella, que no tiene menos de sesenta o sesenta y cinco años, en el momento actual. Es preciso también mencionar a Sandoval, de origen murciano, que se hizo célebre, en España, como *intérprete de laúd*.

En Valencia, hay luthieres que fabrican laúdes y guitarras en grandes cantidades: producen también un modelo que llaman laúd valenciano (luth Valencien) cuya caja recuerda al laúd de la reina Elisabeth de Inglaterra, el laúd de Johannes Rosa<sup>7</sup>, laúd de fondo plano que data de 1580. Y estos laúdes valencianos, como todos los laúdes españoles, tienen el fondo plano, igual que el laúd de la reina Elisabeth y como otro que me viene a la memoria, inglés también, el laúd de Harley (siglo XVII) que he visto en el museo Victoria Albert de Londres<sup>8</sup>.

¿En qué época los luthieres españoles abandonaron el fondo convexo, medio-periforme, del laúd árabe a favor del fondo plano, o casi plano (ligeramente curvado de fuera adentro en sentido de la convexidad), general y exclusivo en España? En el estado actual de estudios no sabríamos precisarlo. El laúd del relicario de la *Real Academia de la Historia*, en Madrid, es un precioso y maravilloso testimonio del siglo XIV *idéntico al laúd mediano del Cuarteto Aguilar*, es decir, que está montado en cuerdas dobles y tiene la parte inferior plana: es decir, el laúd español. Aparte de este testimonio irrefutable, un hecho es cierto y es que, en España, el laúd de fondo medio-periforme o convexo se llama laúd portugués: no es nuestro laúd. *El laúd del Cuarteto Aguilar se adelanta a una tradición que se remonta, al menos, al siglo XIV*; hay una prueba formal. ¿Seis siglos no son suficientes para otorgar al laúd español o al laúd del Cuarteto Aguilar el título de auténtico?

El laúd de fondo plano, montado con seis cuerdas dobles afinadas por cuartas, pulsadas mediante la acción de un plectro, se conoce y practica, en España, desde los tiempos más antiguos. ¿Por qué razón los laudistas españoles adoptaron el laúd con fondo plano? Los luthieres españoles afirman que el fondo plano o apenas abombado hace que el sonido del laúd sea más suave, más noble. Del mismo modo se cree que el *redoble* o *trémolo*, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, se originó en España y luego se trasladó a Italia. Los antiguos fabricantes de laúdes españoles creen

que este redoble es un invento español. Sea como fuere, este proceso, aplicado al laúd, es de uso inmemorial en España.

Hablé de los factores del laúd español. Debo precisar más; Santos, los Ramírez (toda una familia), González, Esteso, el difunto Arias (antiguo y muy famoso fabricante de laúdes) en Madrid, Serratosa, en Barcelona, son realidades incuestionables. Todos estos artesanos vivieron en la época del valiente pero muy negligente Mitjana y todos siempre han construido sus laúdes de acuerdo con los datos indicados anteriormente.

Sólo unos pocos estudiosos o eruditos saben en España que, en Francia, en Italia, en Alemania, el laúd se fabrica de manera muy diferente (que en España), al igual que en Francia se desconoce la existencia de laúd español o de fondo plano, o laúd español muy corto, pues lo uno no va sin lo otro. Y no solo la cantidad de laúdes que se construyen en España es considerable, sino que la exportación de estos instrumentos a los países hispanoamericanos es una fuente inagotable de ganancias para los luthieres españoles. Interrogad a estos artistas; pregúnteles desde cuándo ejercen este oficio y os responderán: *desde siempre*. Sus padres, sus abuelos ya eran luthieres, en el verdadero sentido de la palabra; algunos de ellos tienen una ascensión de varias generaciones.

He dicho anteriormente que el laúd formaba parte de todas las rondallas y estudiantinas españolas; este uso, más antiguo que el más venerable viejo del fondo de Castilla, ha sido consagrado, por ejemplo, por Tomas Bretón cuando, en su ópera española *La Dolores*, hace intervenir una *rondalla* formada por laúdes, guitarras y bandurrias (1895).

### CAPÍTULO III

Hemos hablado de bandurrias a propósito de los laúdes españoles. El arcipreste de Hita (siglo XIII-XIV) cita el laúd y la bandurria como dos instrumentos muy diferentes, a los que aplica calificativos claramente distintos (véase mi primer artículo, fechado el 1 de marzo). Pero la bandurria actual sólo tiene relaciones lejanas con la bandurria del siglo XIV. La bandurria española de nuestros días, un instrumento de pequeño tamaño se considera más bien como un derivado del laúd español, una visión compartida por varios autores, entre los que se encuentra mi eminente colega Adolfo Salazar.

Por supuesto, la mayoría de los luthieres españoles construyen guitarras, laúdes y bandurrias; pero los tres instrumentos poseen cualidades diversas y definidas. Pídale un laúd a un luthier español, y éste le construirá un laúd semejante al del Cuarteto Aguilar y no una bandurria. Este tema no da lugar a ninguna confusión. La mandolina, que Mitjana confunde lamentablemente con la bandurria, ni siquiera es una especialidad española. En general,

7 Ver lámina número 9 de la espléndida obra: *Musical Instruments*, de Hipkins, Edimburgo 1888.

8 No creo que se rechace el título de laúdes en estos dos instrumentos ingleses: los cito según los nombres con los que están clasificados y catalogados por especialistas en la materia y expuestos al conocimiento de lo profano, en lo que a mí respecta...

# 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**

los luthieres españoles reciben mandolinas de Italia, porque la técnica de construcción de fondos abombados (como la de la mandolina, por ejemplo) está casi perdida en España.

El laúd era esencialmente polifónico en Francia, Italia, en Alemania, etc... pero no en España, mientras que en la mayor parte de Europa se tocaba con la yema de los dedos, en España se tocaba según la tradición árabe, es decir, con un plectro: esto excluía toda posibilidad de polifonía<sup>9</sup>.

El laúd árabe, es preciso decirlo, nunca fue polifónico. Cuando los españoles lo adoptaron, no soñaron, ni podían soñar en la polifonía (cuando esta forma de escritura comenzó a formar parte de nuestras costumbres musicales). Es por esta sencilla razón por la que se conservó el uso del plectro del instrumento primitivo. El laúd español era, por tanto, monódico; la polifonía fue confiada a la vihuela de mano, cuyos acordes sencillos se producían con la yema de los dedos. Pues para ajustar la polifonía al laúd (los españoles fueron siempre muy aficionados a la polifonía), fue necesario crear agrupaciones.

Cuando, en el siglo XIV, se pensó acoplar el laúd con otros instrumentos, bien viento, o de arco, el laúd parece haber asumido el papel de apoyo o acompañamiento; por eso, los instrumentos cantantes o monódicos, hacen la función de los cantores de los primeros siglos. La asociación de varios laúdes está fuera de dudas, sustituyeron la voz y cubrieron así todas las ambiciones polifónicas. En los Países Bajos, en tiempos de Adriansen (en 1589 aproximadamente) se han dado agrupaciones de hasta 4 laúdes; y en Alemania incluso de más laúdes, desde los días de Kremberg y Strobel y Gumprecht (siglo XVII). No resulta extraño pues que Praetorius (siglo XVII), mencione *L'octavlaut, le discantlaut, L'altlaut, l'ternolaut, le bassalaut, et le grossoctav-basslaut*, laúdes de diferentes dimensiones y naturalmente de tesituras distintas.

Un conjunto de laúdes no es, por lo tanto, un anacronismo; y cuando el Cuarteto Aguilar agrupa cuatro laúdes españoles, no se equivoca, no trata de engañar a nadie y no se aprovecha de la llamada tradición local, sino la bella y buena tradición nacional, que data de, al menos, seis siglos, porque estos laúdes conservan intactas las características que el genio español ha imprimido en el transcurso del tiempo en este instrumento y que ellos

<sup>9</sup> Ya he citado dos veces el laúd del relicario español que se encuentra en la *Real Academia de la Historia* en Madrid. El ángel que toca el laúd en cuestión tiene en su mano un largo mediador o plectro, probablemente una pluma de águila, el número de órdenes de este laúd parece ser de 9. Este detalle difícilmente puede apreciarse debido a las dimensiones limitadas del relicario.

fueron los primeros en conocer y fomentar por Europa.

¿No hablamos desde hace más de cuatro siglos de guitarras españolas? Y lo decimos, por un lado, por los cambios organográficos realizados por los españoles y, por otro lado, en contraposición a la guitarra morisca, de la que habla ya el Arcipreste de Hita, y a la guitarra portuguesa, etc. ¿Qué engaño puede haber en llamar laúd español a un instrumento que se está construyendo en España, según dominios exclusivamente españoles, que ha permanecido vivo e inmutable durante siglos y que llamamos en nuestro propio país español?

Al contrario, pensamos que habría engaño o, en cualquier caso, confusión inevitable, si los Aguilar dijeran laúd muy corto; en lugar de decir laúd español ¿no es la única manera honesta de evitar cualquier malentendido sobre este tema?

## CAPÍTULO IV

Que el laúd español se diferencia del laúd árabe, primero, y del laúd italiano, francés o alemán, después, es lo que nadie se atreverá a contradecir, pero ¿no hay alguna otra razón para mantener el nombre de laúd español? Legítimo y auténtico, este nombre constituye una declaración de sinceridad indispensable, una garantía contra cualquier confusión entre los laúdes de Francia, Alemania o Inglaterra y los laúdes de España.

Se puede decir con rigor que el laúd español representa, entre la innumerable familia de laúdes, un tipo instrumental cuyo proceso organográfico no ha seguido las características esenciales y predominantes del laúd italiano o francés, y esto será perfectamente exacto. Pero ¿cómo podría este laúd ser menos auténtico que el otro? ¿Existe algún tipo de laúd oficial? ¿Cuál es el prototipo del laúd? ¿El pintado por Memling o el descrito por Virdung, con el mango alargado? ¿El de Carpaccio o el de Verona? ¿El de Dante o el de Gaultier? ¿El de Francisco o el de Baltasar Ramírez, el famoso laudista español? En Italia, Melozzo (segunda mitad del siglo XV) nos hace suponer que el laúd se tocaba con las yemas de los dedos, pero anteriormente, apenas se hacía así. La púa se utilizaba en todas partes. Hablamos de fondo abombado; En mi segundo artículo mencioné dos laúdes ingleses de fondo plano, y entre las viejas estampas de mi colección he conservado uno de Metz, un pintor holandés del siglo XVII, donde también vemos a una joven tocando un laúd de fondo plano: el dibujo es muy preciso. ¿Cuál sería la sociedad de las Naciones, que se impondría la tarea (una tarea digna de Procrustes) de llevar todos los laúdes a un solo tipo, y en qué jurisprudencia se basaría para

decretar que tal nación ha cometido un error al aplanar el fondo de sus laúdes? ¿En virtud de qué decreto se les puede negar a los españoles el derecho a llamar español a su laúd secular?

¿Los españoles, los primeros habitantes de Europa que han conocido, cultivado y transmitido el laúd árabe a otros países europeos, no tenían el derecho, como otros países (y más, incluso que muchos otros países), para dar forma a lo largo de ocho siglos, a este instrumento de acuerdo con sus gustos, sus aptitudes y su fantasía? Los italianos, los alemanes, los franceses lo tienen claro – y Dios sabe si la flora es rica en el jardín internacional de los laúdes – pero nadie en España se ha preocupado de discutir estas razones.

¿Qué se le puede reprochar al Cuarteto Aguilar? ¿Que los instrumentos de los que se sirve no son de la época? ¿Qué época? El laúd en España nunca ha muerto, no ha sido necesario la salida de estos grandes cementerios que son los museos; no se los ha resucitado, no se los ha reconstruido. Siempre actual, el laúd español nunca ha permanecido inmóvil. Los viejos laúdes, usados, gastados, han cedido su lugar a los nuevos, idénticos siempre a los antiguos.

La admirable guitarra de nuestro Segovia, guitarra española, no es antigua de ningún modo: idéntica a las guitarras clásicas, es absolutamente maravillosa. En España, ni el laúd ni la guitarra han tenido tiempo de conservarse debajo de los espejos agrietados de los escaparates; estos dos instrumentos siempre han vivido días de gloria. Y no más que en tiempos de Segovia, el gran maestro de la guitarra española, el Cuarteto Aguilar no aspira en ningún modo a una reconstrucción histórica; el objetivo de estos artistas es buscar para el laúd un lugar honorable en la vida musical contemporánea: es todo. Pensar en una reconstitución documental sería absurdo porque, en el momento actual, no conocemos música antigua especialmente escrita para el laúd español<sup>10</sup>.

¿Por qué, me dirán, si el gusto por el laúd fue tal en España, sus músicos no escribirían para este instrumento? Hago la misma pregunta en lo que concierne al clavicordio, un instrumento universalmente conocido y cultivado. ¿Cuántas obras se conocen escritas para clavicordio? Muy, muy pocas. Y, sin embargo, ¡Qué historia tan admirable la del clavicordio!

España siempre tuvo muy buenos luthieres y admirables violinistas: ¿Dónde está el repertorio clásico español del violín? ¡Apenas estamos

<sup>10</sup> Mahillon pensó sin duda en la vihuela cuando dijo: “en España se ha escrito mucha música de laúd en el siglo XVI”. (*Catálogo descriptivo y analítico del Museo de Instrumentos de Bruselas*. Vol 1, p. 347).



empezando a descubrirlo!... Otro ejemplo: sabemos muy poco acerca de Cabanilles, el gran organista valenciano (1644-1712); ¡Pues he aquí que el sabio músico catalán P. Higinio Inglés, de Barcelona, anuncia la publicación de diez volúmenes de obras de este maestro casi desconocido!

Hace veinticinco años, ni Pedrell ni Mitjana pensaron en la existencia de un repertorio de música española para clavecín... y he aquí, que en el espacio de unos pocos años, he reunido más de 150 obras de autores españoles del siglo XVIII.

¡Qué desdichado país es España para la musicología! No tenemos museos de instrumentos, y casi ninguna biblioteca de música; innumerables tesoros fueron destruidos durante el incendio de El Escorial (1671), ¡Incendio que duró quince días! Otro incendio, el del Alcázar de Madrid (1734), redujo a cenizas los tesoros acumulados en la Capilla Real. Después vino la guerra de Independencia... Invasiones, guerras, incendios, saqueos y devastación, por una parte; la dispersión provocada por el éxodo hacia las Américas, por otra parte, también comentamos a continuación, la ausencia de interés por todo lo que sea conservar, retener, ordenar, catalogar, nos ha privado de la mayor parte de nuestros tesoros artísticos, musicales sobre todo. Lo que nos queda está disperso y no se ha podido ni reunir ni centralizar nunca. Lo poco que tengamos, lo poco que sepamos se debe sobre todo a la iniciativa individual de algunos valientes pioneros, pues en este asunto, las cosas van en España por la gracia de Dios. Todo esto son razones por las que hay que armarse de una gran reserva, de la más extrema prudencia, y una paciencia sin límites cuando se trate de búsquedas musicológicas en España, país de contrastes, pero igualmente país de sorpresas: estos cuatro artículos son una prueba.

Mitjana –para volver a nuestro asunto– no ha hecho desgraciadamente nada más por conocer el verdadero lugar del laúd en la vida musical española, tampoco Felipe Pedrell, su maestro. ¿Cómo esperar que nuestros vecinos estén más informados que nosotros?

Yo conocía muy bien el admirable trabajo sobre el laúd de mi eminente amigo Lionel de Laurence y el de la señora Adrienne Mairy, citados en la enciclopedia de la Música (vol. III de la parte técnica), pero ni esta autoridad de la musicología francesa, que es el señor de Laurence, ni la señora. Adrienne Mairy, eminencia del laúd de la que tengo el honor de conocer personalmente por su trabajo sutil y refinado, no nos informan nada sobre lo que yo acabo de decir en torno al laúd español; no hablan de él, lo ignoran (lo

que no tiene nada de extraño, y he dicho el porqué). Pero como musicólogos prevenidos que ellos son, no han negado su existencia. Contrariamente a la aserción de Mitjana, el señor de Laurence estima incluso que la escuela de vihuelistas españoles debería ser contada entre el número de escuelas europeas de laúd. El señor de Laurence insiste aun sobre esta generosa idea en su reciente obra, *Les Luthistes*, aparecida en el último año (pág. 68). Y la señora Mairy habla igualmente de la tablatura española, aunque sin ninguna duda, se refiere a la vihuela y no al laúd, propiamente dicho.

Para finalizar, los instrumentos adoptados por el Cuarteto Aguilar son de origen español, corresponden a un tipo instrumental clásico, establecido y fijado en España durante siglos, que nunca se ha llamado, entre nosotros de ningún otro modo, que laúd (laúd en español). El hecho de que una gran parte de Europa haya adoptado un tipo de laúd, que es muy variable, pero en general bastante unificado, no es razón suficiente para condenar el laúd español del que acabo de esbozar su historia, en este estudio rápidamente improvisado. Y considerado todo esto, podemos decir, con toda justicia, a los luthieres y a los laudistas españoles: “¿Se os niega el derecho de llamar españoles a vuestros laúdes, contruidos por vosotros, artesanos españoles, después de una tradición secular, y tocados por vosotros, laudistas de España, desde vuestra infancia, porque vuestros laúdes no son parecidos a los laúdes franceses o italianos?” No me atrevería a cargar con semejante mensaje.

París, febrero-marzo MCMXXIX.



## REVISTA PLECTRO

Contenidos adicionales



Nuestro compañero Juan Hermosilla quiere compartir con los lectores de *Alzapúa* un documento hallado por casualidad. Se trata de una copia en PDF de la revista *Plectro* de la ALE. Editada por Roberto Grandío. Madrid. 1978. El ejemplar de esta revista se encontraba dentro de un vinilo de la *Orquesta de Laúdes de la Asociación Laudística Española*, grabado en el año 1978 y adquirido recientemente por Juan en el rastrillo de Logroño. Una hermosa casualidad que puede descargarse en el QR de arriba.





## OBRA COMPLETA

El compositor granadino Miguel Ángel Casares López –cuya obra musical cuenta con su propio espacio en la zona de socios de la web FEGIP– ha puesto a disposición de todos los internautas su obra completa en el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Un total de 146 partituras pueden descargarse desde el siguiente enlace:

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/obras.html?slug=miguel-angel-casares-lopez>

La FEGIP, en nombre de todos sus socios quiere agradecer a Miguel Ángel su enorme generosidad y su incansable labor en favor de la música de Plectro y Guitarra.

Miguel Ángel, ¡Muchas gracias!



## PLAN DE ESTUDIOS DEL CONSERVATORIO DEL LICEO DE BARCELONA

Contenidos adicionales



Ricardo García Gimeno, especialista e investigador de Félix de Santos, quiere compartir con los lectores de *Alzapúa* el Plan de Estudios que le facilitó Félix de Santos (nieto) en abril de 1982. Se desconoce el año de su elaboración, pero gracias a este plan de estudios y a la recuperación de las obras de Félix de Santos –tal y como relata en su artículo publicado en este mismo número– pudieron titularse en el Conservatorio del Liceo de

Barcelona los primeros profesores de Instrumentos de Púa. Un documento histórico que puede descargarse en el QR de arriba.



**fegip**

Federación Española de Guitarra  
e Instrumentos de Plectro

*Abierto a*  
**ORQUESTAS,  
ASOCIACIONES,  
FEDERACIONES,  
SOCIOS INDIVIDUALES...**

**Asociate!**

fegip



Información y Boletín de Inscripción en:  
**www.fegip.es • fegip@fegip.es**