

# ALZAPÚA

Revista F.E.G.I.P.

Federación  
Española de  
Guitarra e  
Instrumentos  
de Plectro



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

Nº 27 Edición 2021

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 (Traducción)  
Luis Carlos Simal  
Juan Hermosilla  
Diego Martín (Edición 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 y montaje: Carlos Blanco Ruiz.

Portada: fotografía de Carlos Blanco Ruiz de dos bandurrias restauradas por Juan Hermosilla Moreno. Bandurria de Telesforo Julve (Valencia) / Paulino Fernández (Logroño) y bandurrín de Salvador Ibáñez e Hijos (Valencia).

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

Diego Martín Sánchez

## FLAMENCO

Pilar Alonso Gallardo

*Enrique-Cimiento. Enrique Morente, un genio de nuestro tiempo*

## EDICIONES

Francisco Sagredo López

*Romance de Eyssalène y Marius, de Jorge Cardoso Ediciones Mundoplectro.Com*

José Manuel Felipe Ortega

*El clave en los timbres de la bandurria. Adaptación de las sonatas nº 5 y nº 6 de Mariano Cosuenda para clave a dúo de bandurrias. Editorial Brúfol*

Stefano Grondona y Michael Macmeeken

*Miguel Llobet Works. Vol 15. Lira Orfeo. The complete repertoire Composed and arranged for Lira Orfeo. Ed. Stefano Grondona. Guitar Heritage*

Francisco Torres Monreal

*El cuarteto Aguilar y familia, de Antonio López Meseguer. Ed. Ayuntamiento de Molina de Segura*

Juan Carlos Muñoz

*ARTEMANDOLINE – Núria Rial. Venice's fragrance*

Pedro Chamorro

*Luendi, de Pedro Chamorro. Ediciones Mundoplectro.Com*

## PEDAGOGÍA

Silvestre Ramírez Espinosa

*La especialidad de Instrumentos de Púa ya es una realidad en Canarias*

Laura Ortega González

*El legado pedagógico de Abel Carlevaro. Preludios americanos*

## NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

Jordi Sanz

*Félix de Santos: obras de concierto*

Fernando Bustamante Manjavacas

*La técnica de los instrumentos de púa*

José Manuel Velasco Martín

*¿Qué es un laúd?*

Antonio López Meseguer

*De cómo he reconstruido al Cuarteto Aguilar*

Pilar Alonso Gallardo y Diego Alonso Gallardo

*Orquesta de Laúdes Españoles "Velasco Villegas". XXX Aniversario*

Marga Wilden-Hüsgen

*Konrad Wölki: una vida para la música y la mandolina*

## CRÓNICAS DE FESTIVALES, GIRAS Y CONCIERTOS

M<sup>a</sup> Mercedes Sánchez-Manjavacas Cruz

*Arte entre Gigantes*

## IN MEMORIAM

José Manuel Velasco Martín

*José Luis Rodrigo*

Adrián Miguel Calvo Hallé

*Miguel Calvo Fernández*

## ACTIVIDADES DE LA FEGIP

Cecilia de los Ángeles Fernández Espinar

*#PorLaPúaEnAndalucía*

## INTERNACIONAL

António de Sousa Vieira

*Pequeñas notas sobre grupos con mandolina en Portugal*

## SECCIÓN DE DOCUMENTOS

Diego Martín Sánchez

*Carlos Terraza de Vesga*

Luis Carlos Simal Polo

*Fotografías antiguas de Castilla la Mancha*

Antonio López Meseguer

*El cuarteto Aguilar. CD-Audio para descarga*

Michael Reichenbach

*Postal de su colección personal*

Ricardo García Gimeno

*Importantísimo repertorio generado por los alumnos de Félix de Santos. Obras y audios para descarga*

Fernando Bustamante Manjavacas

*Póster. La técnica de los instrumentos de púa para descarga*



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)



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

Con este se cumplen ya 10 números desde que Antonio Cerrajería me cediera el testigo en la edición de *Alzapúa* y 27 revistas desde que Pedro Chamorro iniciase este bellissimo proyecto con aquel ejemplar 0 en enero de 1999. Unas cifras que me hacen reflexionar sobre la propia historia de la revista y poner en valor su evolución.

En estos 23 años de *Alzapúa*, la revista ha incrementado sustancialmente la paginación, ha mejorado progresivamente en el formato, aspecto y presentación de sus contenidos. Y ha alcanzado una calidad tal que la han hecho ser merecedora de estar indexada en el catálogo de *Latindex*.

Su difusión ha superado los límites iniciales con los que fue creada. No llega solamente a los socios de la FEGIP, también se envía gratuitamente a todos los conservatorios de España y su versión online –de libre consulta y descarga– permite acercar su contenido a cualquier rincón del mundo.

Con mayor frecuencia, colaboraciones de expertos europeos encuentran cabida en ella, lo que nos ha llevado a tener que designar dentro del equipo de *Alzapúa* un responsable de traducción, misión de la que se encarga excelentemente Marta Escudero. Sólo en este número contamos con cinco de estas colaboraciones: las de António de Sousa (Portugal), que ha indagado en las agrupaciones mandolinísticas portuguesas; la de Marga Wilden (Alemania) con la interesantísima biografía de Konrad Wölki. Contamos también con referencias sobre la publicación de las obras arregladas y compuestas por Miguel Llobet para la *Lira Orfeo*, de la editorial Guitar Heritage (Alemania), la excelente y laureada grabación del CD *Venice's fragrance* por Artemandoline (Luxemburgo), y la rica base iconográfica con la que, desde hace varios años, nos seduce Michael Reichenbach (Alemania).

La base documental generada por *Alzapúa* desde sus inicios hasta hoy es valiosísima para los estudiosos e investigadores. Muchos de sus artículos aparecen citados en tesis, Trabajos Fin de Grado, Trabajos Fin de Máster, Webs, libros y otros artículos. Edición a edición acrecentamos el material especializado que hace de esta revista todo un referente de los instrumentos de plectro y guitarra. Entre esos artículos especializados, fruto de la investigación, el lector se encontrará con los estudios de Pilar Alonso sobre Enrique Morente, la disertación de José Manuel Velasco sobre qué es un laúd, la comunicación de Antonio López sobre el proceso seguido para estudiar e investigar al cuarteto de los hermanos Aguilar, y la reflexión de Fernando Bustamante sobre la técnica de los Instrumentos de Púa acompañada de un póster complementario, con diseño de Luis Carlos Simal, que es resumen de los principios técnicos básicos de los principales métodos de bandurria y mandolina desde el S. XVIII a la actualidad.

La pedagogía también tiene su espacio en este ejemplar y cuenta con una aplicación didáctica de los Preludios Americanos de Abel Carlevaro realizada por Laura Ortega. Seguramente será muy útil en las clases de aquellos profesores y estudiantes de guitarra que aborden este repertorio.

Los cambios y mejoras que hemos experimentado dentro del mundo del plectro y la guitarra en España también parecen ser acordes a los sufridos por *Alzapúa*. Actualmente la situación es muy diferente a la de aquellos años –previos a la creación de la FEGIP– en los que no existían profesores titulados ni conservatorios donde titularse. La de hoy es una situación mucho más amable, pero, distante aún de ser la ideal. Tanto es

así que en esta publicación contrastan las noticias escritas por Silvestre Ramírez y Cecilia Espinar. En la primera se puede leer que la titulación en Instrumentos de Púa ya es una realidad en Canarias. Y la segunda, tristemente, relata que en ninguno de los conservatorios de Andalucía es posible estudiar bandurria y mandolina.

El lector habitual de *Alzapúa* echará en falta la tradicional crónica sobre las asambleas de la FEGIP. El confinamiento y las medidas impuestas para frenar la Covid impidieron, y aún hoy impiden, su realización. Tocaría hablar de un magnífico encuentro realizado por la Federación de Orquestas de Pulso y Púa de la Comunidad Valenciana –anfitriona del evento– y de su presidente D. Luis Julián García Martínez; pero la realidad ha sido cruel. Los organizadores de la asamblea se han quedado con la mesa puesta y sin invitados. En nombre de todos los que formamos la FEGIP aprovecho este espacio para hacer llegar a la organización toda nuestra comprensión y agradecimiento a tanto esfuerzo realizado.

Guitarrísticamente hablando, éste ha sido un año aciago. Han fallecido excelentes amigos y figuras de la guitarra. Los catedráticos de guitarra del RCSM de Madrid D. José Luis Rodrigo y D. Manuel Estévez Cano –profesor de quien suscribe estas líneas y del que guarda gratísimos recuerdos por su profesionalidad y humanidad–. Nuestro amigo y organizador del Festival de Plectro de La Rioja Miguel Calvo y el guitarrista internacional Julian Bream. Cada uno de ellos, con su partida, se lleva una importantísima parte de la historia de la guitarra. *Alzapúa in memoriam* recoge los obituarios de José Luis Rodrigo y Miguel Calvo, realizados respectivamente por José Manuel Velasco y Adrián Calvo.

La pandemia también ha impedido la realización del festival y los actos para conmemorar el XXX aniversario de la Orquesta de Laúdes Españoles “Velasco Villegas” de Baza. Su historia nos la dan a conocer Pilar y Diego Alonso. Y aunque sea con sabor agri dulce, les enviamos nuestra felicitación por tan señalada fecha.

Marcados también por el Covid, este año sólo podemos ofrecer la crónica de un Festival y Curso: *Arte Entre Gigantes*, celebrado –no sin dificultades– en Campo de Criptana, que obtuvo un rotundo éxito en aforo y participación. Nos lo cuenta Mercedes Sánchez-Manjavacas.

Ante tanta dificultad merece la pena dar a conocer aquellas producciones que se han concluido con éxito. Este ha sido el año de las publicaciones y grabaciones, damos buena cuenta de ello. Jordi Sanz narra el proceso de producción de su CD con las obras de concierto de Félix de Santos. ConTrastes Rioja y MundoPlectro abordan la edición de dos obras para orquesta de plectro y guitarra: *Romance de Eyssalène* y *Marius* de

Jorge Cardoso y *Luendi*, de Pedro Chamorro. José Manuel Felipe escribe una reseña de su libro *El clave en los timbres de la bandurria*. Y Francisco Torres aporta su reseña al Libro: *El Cuarteto Aguilar y Familia*, de Antonio López Meseguer.

La sección de documentos ha quedado bien surtida y a la par interesante gracias a las generosas aportaciones de Luis Carlos Simal, Diego Martín, Antonio López Meseguer y Ricardo García Gimeno. Esta sección supone una valiosísima fuente documental en diferentes formatos que estamos seguros harán las delicias de nuestros lectores.

De siempre he conocido, y creo que todos conocemos, músicos que celosamente guardan partituras y documentos en sus archivos privados. A ellos destino la siguiente reflexión del filósofo e historiador francés Michel Serres (a sabiendas de que mi amigo Eduardo Maestre discrepa):

Si usted tiene un pan y yo tengo un euro, y yo voy y le compro el pan, yo tendré un pan y usted un euro, y verá un equilibrio en ese intercambio, esto es, A tiene un euro y B tiene pan, y a la inversa, B tiene el pan y A el euro. Este es, pues, un equilibrio perfecto.

Pero si usted tiene un soneto de Verlaine, o el teorema de Pitágoras, y yo no tengo nada, y usted me los enseña, al final de ese intercambio yo tendré el soneto y el teorema, pero usted los habrá conservado.

En el primer caso, hay equilibrio. Eso es mercancía. En el segundo, hay crecimiento. Eso es cultura.

Michel Serres

Para tranquilidad de nuestros socios, la junta directiva de la FEGIP, lejos de estar inactiva y a pesar de las dificultades personales de cada uno de sus componentes, sigue trabajando en los proyectos programados, algunos de los cuales se dan a conocer en esta revista. Sí es cierto que, condicionados por el Covid, no alcanzan el ritmo deseado, pero ahí estamos, trabajando en pro de los instrumentos y la música de plectro y guitarra.

Nuestros mejores deseos para el futuro y, a la espera de tiempos más seguros donde nuestros socios y orquestas puedan recuperar su actividad musical, mantengamos vivo el espíritu emprendedor y unificador que pretende dignificar aún más nuestros instrumentos. Sigamos haciendo cultura.



# ENRIQUE-CIMIENTO

## ENRIQUE MORENTE, UN GENIO DE NUESTRO TIEMPO

### RESUMEN

*El desaparecido Enrique Morente Coteló ha sido un artista completo en su vida y en su obra. Sostenemos que ha trabajado los cimientos del flamenco y coqueteado con maestría con otros géneros musicales. Con este trabajo pretendemos acercarnos a la obra del cantaor granadino, en el décimo aniversario de su desaparición, a través de una Guía de Audición del tema La Aurora de Nueva York, incluido en el álbum Omega (1996), con música de Vicente Amigo y letras del poeta granadino Federico García Lorca.*

La dificultad que recoge el dicho popular de *ser profeta en tierra propia* ha sido burlado por el cantaor granadino, Enrique Morente, al que dedico con gusto algunas de mis apreciaciones. Un hombre que no solo movilizó al flamenco, sino que dio una amplitud internacional a su obra y un viraje al entendimiento de los lazos musicales.

En diciembre de 2020 se conmemora el décimo aniversario de la pérdida de Morente. Granada, la ciudad que consideró suya, se entregó por completo a homenajear y estudiar la figura de un artista experimental y polémico, considerado, ya hoy, uno de los grandes de la música.

La Diputación de Granada aprovechó esta fecha y organizó, durante el mes de noviembre de 2020, el ciclo *Flamenco y Cultura* con el sobrenombre *Universo Morente*. Una propuesta de actividades de distinta índole –*mesas redondas, conciertos, debates, etc.*– en formato online (algunas en modo Live Streaming), que dieron cuenta del recorrido y espacio que el cantaor ocupó y ocupa en la música flamenca<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Para más información: Cultura y Memoria Histórica Diputación de Granada [<https://www.youtube.com/>]



Cartel ciclo "Flamenco y cultura" 2020: Los universos de Morente

De otra parte, la Universidad de Granada también organizó el *Congreso Internacional: Enrique Morente, Memoria y heterodoxia del flamenco*. Tres días de intensa actividad intelectual y musical que han quedado registradas en algunos canales de la propia institución educativa como YouTube-UGR<sup>2</sup>.

Estas actividades son un ejemplo del espacio que el artista ocupa entre los amantes de la cultura en general y del flamenco en particular.



Cartel del Congreso Internacional Enrique Morente

Hablar de Morente es hacerlo de la convivencia entre una minuciosa tradición y una rebelde modernidad; una hermandad reflejada en toda su obra, que dio a luz varias criaturas musicales que, si bien fueron cuestionadas en sus orígenes, hoy se reconocen como parte del sello y la genialidad de un trasgresor único.

Tocó todos *los palos* y no solo del flamenco, sino que se atrevió con diversos géneros musicales sin salirse de la esencia flamenca. Con una amplia y heterodoxa discografía, que en ocasiones ha rozado la molestia, se atrevió a compartir con gigantes de la talla de *Pat Metheny*. Entre sus colaboraciones quedan *Caramelo de Cuba*, *Antonio Robledo* o la *Orquesta Andalusí de Tetuán*, además de colaboraciones con agrupaciones como el *Grupo de Laúdes del Albaicín*, entre muchos otros.

Desde que me desplazé a Granada para iniciar mis estudios superiores, el flamenco ha sido mi guía en la ciudad de la Alhambra y Morente uno de sus protagonistas. Tuve la suerte de mirarlo y verlo, vivirlo y sentirlo, de oírlo y también escucharlo, en numerosas ocasiones. Morente se me iba quedando dentro. Cada vez que publicaba un trabajo discográfico era para mí una aventura, ¡A ver con qué nos va a sorprender el maestro!

watch?v=2\_fZfmwyrzE]. Parte de las actividades permanecen en YouTube si bien y por cuestiones de derechos de exhibición algunas han sido retiradas.

2 Para más información sobre el Congreso: [<https://canal.ugr.es/convocatoria/congreso-internacional-enrique-morente-memoria-y-heterodoxia-en-el-flamenco/>] [<https://www.youtube.com/watch?v=KZa8t0ZU-j0>].

Recuerdo una anécdota durante un concierto en mi ciudad natal, Baza. Era un día lluvioso y el público era escaso. Estábamos en intimidad. Entre las butacas se hallaba una familia con un bebé que no podía consolar su llanto. Algunos asistentes se volvían mirando a los padres con bisbiseos y quejas que pedían silencio... Morente se percató y el maestro habló con esa naturalidad y solemnidad sencilla que le caracterizaba: ¡dejar de chistar! dijo, ¡que no solo no me molesta el llanto, sino que agradezco que unos padres vengan con su bebé a disfrutar de la música en vivo!



Concierto de Morente en Baza, 2008: Calio Alonso, Enrique Morente y Pilar Alonso

Enrique Morente Coteló (Granada 1942 - Madrid 2010) nacido en el barrio del Albaicín en Granada. A la vista de su obra podemos considerarlo un cantaor completo, conocedor de todos los palos del flamenco como reflejan los trabajos discográficos de su primera etapa llenos de jondura y ortodoxia, prácticamente antologías del cante: *Cante flamenco* (Hispanavox, 1967), *Cantes antiguos del flamenco* (Hispanavox, 1968), *Homenaje a Don Antonio Chacón* (Hispanavox, 1977).

Amante de la poesía, supo tomarla prestada para colocarla entre las notas. Morente ha sido uno de los cantaores que más poetas ha musicalizado: *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* (Hispanavox, 1971), *Lorca* (Virgin, 1998). Entre su larga lista figuran San Juan de la Cruz, María Zambrano, Rafael Alberti, Antonio Machado, Dámaso Alonso, Bécquer, José Bergamín, Luis Cernuda, Leonard Cohen, Javier Egea, Juan del Encina, Santa Teresa de Jesús, José Val del Omar o Lope de Vega, entre otros. Un total de hasta cuarenta autores ha musicalizado a lo largo de su trayectoria.

Quizá lo más importante de la obra de Morente es la mezcla de conocimiento, creatividad e innovación. Entre otras dimensiones, destacaría una gran habilidad melódica unida a un rico ingenio armónico para crear polifonías. Desborda la imaginación para construir atmósferas sonoras junto a una curiosa apertura para fusionar sonidos de diferentes culturas. Su obra está marcada por el eclecticismo estético creado desde diferentes y divergentes estilos.

En palabras de Manolo Sanlúcar, recogidas en “Una historia del flamenco” de José Manuel Gamboa, recoge “... mi amigo Enrique Morente guarda a todos mis viejos en su corazón y en su mente, en él están la sabiduría y el conocimiento, en él está Andalucía. Pero una Andalucía que crece, porque se alimenta de las raíces más nobles y profundas de la tierra a la que orgullosamente pertenece. Pero mi amigo no es un cantaor. Mi amigo es un hombre que canta, que cuenta y nos habla desde su condición humana. Nada es gratuito en mi amigo, ni sus gestos ni su cante. Todo es puro, todo natural...”<sup>3</sup>

La paleta cromática de Morente, un *granaíno* del mundo, le permitía realizar puentes pasando, por ejemplo, de las voces búlgaras a un coro masculino de canto gregoriano o al contrapunto de una bandurria.

Granada, ciudad bañada por los instrumentos de plectro, donde la bandurria y el laúd han estado integrados en la cultura de la ciudad, desde muy diferentes escenarios han sido parte de la banda sonora de su infancia. Entre otras se ha impregnado de las zambras del Sacromonte, el folklore popular o la música clásica con compositores como Ángel Barrios, así como intérpretes de instrumentos de plectro como el Trío Albéniz.

Los instrumentos de plectro están presentes en su obra desde los discos más antiguos hasta una de sus últimas obras. Recogemos la discografía donde aparece la relación directa con los instrumentos de plectro:

- *DESPEGANDO* (CBS, 1977):
  - *Estrella, tangos.*
- *CRUZ Y LUNA* (Zafiro, 1983):
  - *Aunque es de noche, tangos.*
  - *Dime Ana, tangos.*
- *NEGRA, SI TÚ SUPIERAS* (Nuevos Medios, 1992):
  - *Tangos de la plaza.*
- *PABLO DE MÁLAGA* (Discos Probeticos, 2008):
  - *Tientos griegos.*

Como homenaje, quiero detenerme en el desarrollo de una guía. Lo haré con la audición de uno de sus temas más emblemáticos del disco revelación OMEGA. Esta puede permitirnos adentrarnos en su universo creativo de una forma analítica.



Enrique Morente



Portada disco OMEGA

#### GUIA DE AUDICIÓN

**TEMA:** LA AURORA DE NUEVA YORK<sup>4</sup>

**AUTORES MÚSICA:** ENRIQUE MORENTE<sup>5</sup> Y VICENTE AMIGO<sup>6</sup>

**AUTOR LETRA:** FEDERICO GARCIA LORCA

**DISCO:** OMEGA

**AÑO:** 1996

**DISCOGRÁFICA:** Discos Probeticos

<sup>4</sup> Una de las piezas más populares del álbum *Omega*, opinión de Luis Troquel en “Omega Historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca” de Bruno Galindo, Lengua de Trapo, 2011.

<sup>5</sup> “Es una visión que ya tiene Federico de la sociedad moderna, no había llegado a Europa la industria moderna, el comercio a nivel de la sociedad de consumo, la ingratitud del mundo moderno. Pero ya lo vio el poeta, esa dureza de los barrios donde hay gente que camina como recién salida de un naufragio de sangre. Yo cuando la canto últimamente, no lo digo a nadie, pero pienso en las Torres Gemelas y el 11 M...” Enrique Morente en “Omega Historia oral...” op. cit.

<sup>6</sup> “La aurora supuso para mí un reto personal, componer esta música era algo que me daba un poco de vértigo por tratarse de Lorca” palabras de Vicente Amigo en “Omega historia Oral...” op. cit.

## COMENTARIOS PREVIOS A LA AUDICIÓN

Nos gustaría recoger algunas opiniones sobre este trabajo discográfico:

- “Omega es un disco trascendental y capital cuya unión de cante jondo y electricidad no debe ser interpretada mal a primera vista; el último Scott Walker, Diamanda Galás, Tricky o Sepultura se le acercan en esencia e intenciones más que Ketama o Triana”.<sup>7</sup> Por Jordi Biancciotto.
- “Temas como Pequeño vals vienés, Aleluya o Manhattan, de Leonard Cohen, pronto se dieron la mano con piezas como Niña ahogada en un pozo, Omega, La aurora de Nueva York, Ciudad sin sueño, de Federico García Lorca. Y pronto, el entorno de Enrique Morente y Lagartija Nick se pobló de colaboradores dispuestos a entrar de cabeza en aquella locura, artistas que intuían el enorme potencial del trabajo: Tomatito, Vicente Amigo, Miguel Ángel Cortés, Isidro Muñoz o Cañizares, entre otros”.<sup>8</sup> Por Jesús Arias.

## MUSICOS QUE INTERVIENEN EN EL DISCO “OMEGA”

**Cante:** Enrique Morente.

**Música:** Lagartija Nick.

**Guitarristas:** Vicente Amigo, Tomatito, Cañizares, Isidro Muñoz, Montoyita, El Paquete, Juan Antonio Salazar y Miguel Ángel Cortés.

**Percusión:** Tino di Giraldo.

**Voces:** Aurora Carbonel y Estrella Morente.

**Coros:** El negri, Antonio Carbonell.

**Letras** del poeta Federico García Lorca y del además músico, Leonard Cohen.

## GUÍA DE AUDICIÓN<sup>9</sup>

0:00 **Introducción:** Comienza la guitarra de Vicente Amigo con una falseta<sup>10</sup> a 2 voces. La tonalidad es *La flamenco*<sup>11</sup> pero las guitarras tocan en *Sol# flamenco*<sup>12</sup> (tono de minera<sup>13</sup>) con la cejilla al traste 1, convirtiéndose la guitarra en un instrumento transpositor. La frase de la falseta dura 8 compases ternarios, a modo de bulería.

0:10 Se repite la frase de la falseta anterior esta vez acompañada por palmas a ritmo de corcheas.

0:17 Se hace silencio en las guitarras quedando las palmas solas como respiración para la segunda frase de la falseta.

7 Fuente: Jordi Biancciotto. *Rockdeluxe*. [http://in.rockdeluxe.com/discos/p/enrique-morente-lagartija-nick-omega.html]

8 Fuente: Jesús Arias. *Diario de Sevilla*. [https://www.diariodesevilla.es/ocio/Omega-cosmico\_0\_431657156.html]

9 [https://open.spotify.com/track/5EdfNEKyMNmwti-knZ5gpQc].

10 Falseta: parte musical que realiza la guitarra con sentido musical completo.

11 *La flamenco*: tonalidad relativa de Fa Mayor.

12 *Sol# flamenco*: Tonalidad relativa a Mi Mayor.

13 Minera: palo del flamenco que se desarrolla en la tonalidad de *Sol# flamenco*.

0:19 Comienza la segunda frase de la falseta con mordentes, motivos a contratiempo y rasgueos que finalizan con la cadencia andaluza.

0:27 **Parte A.** Comienza el cante de Enrique, con un registro grave comenzando en la nota *La<sub>2</sub>* (según el sistema franco-belga de los subíndices acústicos):



- “La aurora de Nueva York tiene,” lo canta sobre el acorde de Dm, reposando al final en el acorde de Bb7.

- “cuatro columnas de cieno” sobre el acorde de Gm y resolviendo en A.

0:36 Se vuelve a repetir la segunda frase de la falseta del comienzo.

0:42 Se presenta de nuevo el tema cantado anteriormente.

0:50 Reposo en la voz y respiración de nuevo en guitarras con palmas.

0:53 **Parte B:** Nueva frase en otro registro más agudo comenzando en un “Do<sub>2</sub>”:



- “Huracán de negras palomas” Sobre la armonía de Fadd9 y Am7.

- “Que chapotean las aguas podridas” Sobre los acordes de Gm7 y A9b.

1:01 **Parte A.** Se reexpone el tema principal con la misma armonía, registro e instrumentación, aunque una de las guitarras va doblando la voz melódica del cantaor una octava por arriba.

1:11 **Estrofa.** Nueva frase musical con cambio armónico, comienza también sobre la nota “La<sub>2</sub>”:

- “La aurora llega y nadie la recibe en su boca” En los acordes Dm, Am7.

- “Porque no hay mañana ni esperanza posible” En los acordes Gm7, A.

- “A veces las monedas en enjambre curiosos” En los acordes F, Am7.

- “Taladran y devoran abandonaos niños” En los acordes A7, Dm, Bb.

1:33 **Estribillo,** entra con mucha fuerza la voz en la nota “Do<sub>4</sub>”, con cambio de tonalidad a *Do flamenco*:

- “La aurora de Nueva York gime” En los acordes Fm, Cm7.

- “Por las inmensas escaleras” En los acordes Bbm7, C9b.

1:44 Repite los versos anteriores.

1:48 Cambio de tono en el estribillo, vuelve al tono original de *La flamenco* y comienza en la nota “La<sub>3</sub>”:

- “*Buscando entre las aristas*” En los acordes Dm7, E7 (Este acorde de E7 es un guiño de modulación a la tonalidad de LaM muy típico del flamenco, por ejemplo, en el palo de tientos).
- “*Nardos de angustia dibujada*” En los acordes Gm7, A9b.

1:57 Enlace de la guitarra con acordes cortados para realizar un pasaje de improvisación acompañado de palmas y percusión. Los acordes son A9b, Dm, Bb, A9b.

2:22 **Estrofa:** Repite la frase musical del minuto 1:11 con la letra cambiada:

“Los primeros que salen comprenden en sus huesos”.  
 “Que no habrá paraíso ni amores deshojados”.  
 “Saben que van al cielo de números y leyes”.  
 “A los juegos sin arte”.  
 “A sudores sin fruto”.

2:42 **Estribillo.**

3:08 Falseta de guitarras del principio con variaciones.

3:21 **Estrofa:** Vuelve a la estrofa musical del minuto 1:11 con una tercera letra:

“La luz es sepultada por cadena y ruidos”.  
 “Impúdico reto de ciencias sin raíces”.  
 “En los barrios hay gentes que vacilan insomnes”.  
 “Como recién salías de un naufragio de sangre”.

3:41 **Estribillo** sin hacer el cambio de tono, se repite sólo la primera parte:

“La aurora de Nueva York tiene”.  
 “Cuatro columnas de cieno”.  
 “La aurora de Nueva York gime”.  
 “Por las inmensas escaleras”.

“La aurora de Nueva York tiene”.

“Cuatro columnas de cieno”.  
 “La aurora de Nueva York gime”.  
 “Por las inmensas escaleras”.  
 “Tiene...”.  
 “Cuatro columnas de cieno”.  
 “La aurora de Nueva York gime”.  
 “Cuatro columnas de cieno”.  
 “La aurora de Nueva York gime”.  
 “Por las inmensas escaleras”.

4:42 **Final:** Las guitarras terminan la rueda de acordes que ha servido de base a la improvisación vocal sobre parte del estribillo.

## CONCLUSIÓN

Las ideas expuestas con anterioridad dejan entrever que el trabajo de Morente no se entiende sin el carácter que le acompañaba. Y representa:

- Un *cimiento desde* el que construye una obra fuerte y sólida, sostenida en el conocimiento más ortodoxo del flamenco.
- Un plus de *enriquecimiento* porque nutre esa estructura con un proceso de disfrute en el camino. Su estampa estaba llena de lo que hoy llamamos *flow*; una especie de *dejarse llevar* por el presente, sabiendo a su vez cazar las posibilidades que las musas le ofrecían, al vuelo.
- Una capacidad de análisis y de estudio que le llevaban al fin a trasladar el sentir y la emoción a una obra llena de pulcritud e intelectualmente trazada.
- Una maestría en la generación de vínculos humanos y musicales que trascendía fronteras y géneros, llegando a alterar a los puristas y atrayendo para el mundo del flamenco a nuevos públicos.

Para finalizar, y a modo de travesura, aprovecho un juego de palabras, imaginándome al escribirlo los ojos *pillos* del maestro, que sospecho sonreirían. *Enrique-cimiento*<sup>14</sup>, sencillez y fuerza, maestría e inteligencia. Quienes tuvimos la suerte de vivir en su mismo tiempo, tenemos la consciencia de haber sido testigos de su carisma y su excelencia. Quienes aún seguimos aquí con la pena de que él se ha ido, somos deudores de lo mucho que nos dejó para aprender.

De la misma forma que lloré su muerte como una niña, le agradezco los muchos regalos que nos dejó y aún nos quedan por abrir.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GALINDO, Bruno. *Omega. Historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*. Madrid. Ediciones Lengua de Trapo S.L. 2011. Págs. 92-93.

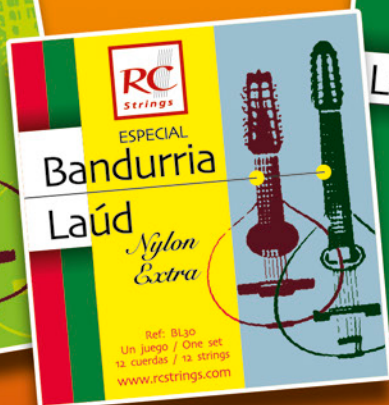
GAMBOA, José Manuel. *Una historia del flamenco*. Madrid. Espasa Calpe. 2005. Págs. 39-40.

14 Palabra usada por José Manuel Gamboa en “*Una historia del flamenco*”.



# LA VOZ DE TU ORQUESTA

*Especialistas en Cuerdas para  
Orquestas de Pulso y Púa*

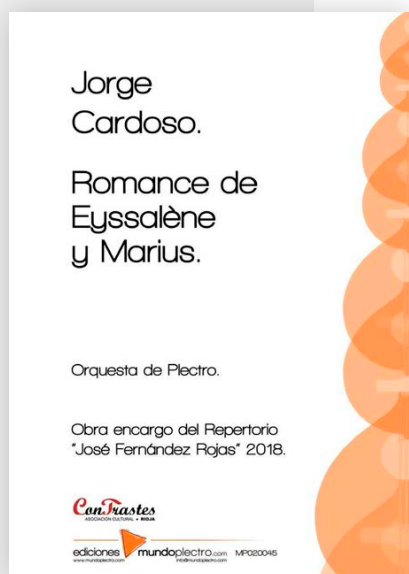


**Guitarra Clásica  
y Flamenca**

**Bandurria y Laúd**

**NailKit, etc.**

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



## ROMANCE DE EYSSALÈNE Y MARIUS, DE JORGE CARDOSO

OBRA ENCARGO DEL "REPERTORIO JOSÉ FERNÁNDEZ ROJAS" 2018  
 EDICIONES MUNDOPECTRO.COM. 2019

Jorge Cardoso<sup>1</sup> compone esta obra por encargo de la asociación ConTrastes Rioja<sup>2</sup> para el "Repertorio para formaciones de plectro *José Fernández Rojas*" en 2018. Fue estrenada por la orquesta La Orden de la Terraza, dirigidos por Carlos Blanco Ruiz, el 17 de noviembre de 2018 en el museo Würth La Rioja y contó con la presencia en la sala del compositor<sup>3</sup>. Ha sido publicada por Ediciones MundoPlectro<sup>4</sup>.

El maestro Cardoso, de origen argentino, reside desde hace décadas en la Provenza francesa. La obra está basada en un cuento tradicional y en ella están presentes las historias provenzales y la música folclórica latinoamericana: historias de amor y de licántropos, rasguídos dobles y guaranias.

El relato (se incluye una versión resumida en la edición impresa) discurre en una aldea de los Alpilles<sup>5</sup> y describe la trágica historia de amor entre un joven y humilde pastor (Marius) y Eyssalène (hija de un rico molinero). Marius, tras confesar sus intenciones al padre Josef (sacerdote de su confianza), vende su alma al diablo para convertirse en *loup garou* (hombre lobo) y así raptar a su amada para vivir felizmente en el bosque. Esta felicidad duró poco, ya que Eyssalène (embarazada) enfermó y murió junto con el hijo que portaba en su vientre. Esta tragedia sumió a Marius en una profunda tristeza que le quitó el deseo de vivir. Durante unos años los ataques del hombre lobo se sucedieron en los Alpilles, hasta que, arrepentido, Marius decidió volver a la aldea donde se encuentra con el padre Aubin (sucesor del padre Josef) y le suplica el perdón divino. Después de una última metamorfosis provocada por la exposición a un crucifijo de plata, Marius fallece y descansa en paz. Mientras tanto la fiesta continúa en la aldea.

1 Jorge Cardoso (Posadas, Argentina, 1949).

2 Asociación cultural ConTrastes Rioja, con sede en Logroño y dedicada al fomento de la música de guitarra y plectro.

3 Ver vídeo del estreno en [<https://youtu.be/7ATtrcL-VaKE>].

4 ROMANCE DE EYSSALÈNE Y MARIUS\_JORGE CARDOSO - MundoPlectro.com [[https://www.mundoplectro.com/epages/eb6658.sf/es\\_ES/?ObjectPath=/Shops/eb6658/Products/MP020045](https://www.mundoplectro.com/epages/eb6658.sf/es_ES/?ObjectPath=/Shops/eb6658/Products/MP020045)].

5 Los Alpilles, macizo montañoso en la Provenza, ubicado al noroeste del departamento francés de Bocas del Ródano.

La partitura está dividida en cinco movimientos descriptivos de diferentes escenas del cuento. Está escrita para formación de plectro con percusión (bandurrias o mandolinas I y II, bandurrias tenores o mandolas, guitarras, contrabajo y percusión). La música es tonal, excepto en los pasajes descriptivos de la metamorfosis de Marius en hombre lobo, donde utiliza recursos cromáticos y rítmicos.

## 1. LA ALDEA

Describe un amanecer en la aldea de Marius y una fiesta. Es un rasguido doble, una forma musical de origen argentino basada en el ritmo de ocho corcheas agrupadas en 3 + 3 + 2, y está escrita con armaduras en mi menor y si mayor. El comienzo (“La aldea se despierta”) utiliza una figuración con notas largas acompañada de diversos efectos de las guitarras y la percusión que evocan los sonidos propios de una escena rural (ruidos de hachas, serruchos, trote de caballos...). Poco a poco, las cuatro notas que dan soporte a ese despertar (mi - fa# - si - mi) van dando paso a un contrapunto que se va entretejiendo hasta transformarse en el rasguido doble que representa el comienzo de los festejos. Reconocemos en este momento al maestro Cardoso por su bello fraseo, sus armonías con mixtura modal y sus rasgueos. La percusión acompaña el rasguido con el cajón. Una delicia de movimiento, que termina con un *fade out*<sup>6</sup> que nos deja un buen sabor de boca.

## 2. FIESTA Y ENCUENTROS EN LA PLAZA

Los festejos que propician los encuentros de

**La aldea se despierta (Rasguido doble)**  
♩ = 120

1º rasgueo  
2º rasgueo  
3º rasgueo  
4º rasgueo  
5º rasgueo  
6º rasgueo  
7º rasgueo  
8º rasgueo  
9º rasgueo  
10º rasgueo  
11º rasgueo  
12º rasgueo  
13º rasgueo  
14º rasgueo  
15º rasgueo  
16º rasgueo  
17º rasgueo  
18º rasgueo  
19º rasgueo  
20º rasgueo  
21º rasgueo  
22º rasgueo  
23º rasgueo  
24º rasgueo  
25º rasgueo  
26º rasgueo  
27º rasgueo  
28º rasgueo  
29º rasgueo  
30º rasgueo  
31º rasgueo  
32º rasgueo  
33º rasgueo  
34º rasgueo  
35º rasgueo  
36º rasgueo  
37º rasgueo  
38º rasgueo  
39º rasgueo  
40º rasgueo  
41º rasgueo  
42º rasgueo  
43º rasgueo  
44º rasgueo  
45º rasgueo  
46º rasgueo  
47º rasgueo  
48º rasgueo  
49º rasgueo  
50º rasgueo  
51º rasgueo  
52º rasgueo  
53º rasgueo  
54º rasgueo  
55º rasgueo  
56º rasgueo  
57º rasgueo  
58º rasgueo  
59º rasgueo  
60º rasgueo  
61º rasgueo  
62º rasgueo  
63º rasgueo  
64º rasgueo  
65º rasgueo  
66º rasgueo  
67º rasgueo  
68º rasgueo  
69º rasgueo  
70º rasgueo  
71º rasgueo  
72º rasgueo  
73º rasgueo  
74º rasgueo  
75º rasgueo  
76º rasgueo  
77º rasgueo  
78º rasgueo  
79º rasgueo  
80º rasgueo  
81º rasgueo  
82º rasgueo  
83º rasgueo  
84º rasgueo  
85º rasgueo  
86º rasgueo  
87º rasgueo  
88º rasgueo  
89º rasgueo  
90º rasgueo  
91º rasgueo  
92º rasgueo  
93º rasgueo  
94º rasgueo  
95º rasgueo  
96º rasgueo  
97º rasgueo  
98º rasgueo  
99º rasgueo  
100º rasgueo

### Comienzo del primer movimiento

Marius con Eyssalène se describen mediante sonidos de danzas similares a la jota (en 6/8) y al bolero<sup>7</sup> (en 2/4). Melodías de corte popular con armonías sencillas. Aquí los rasgueos de guitarra están presentes durante todo el movimiento, y la complejidad solo aparece en el apartado rítmico con la superposición de diversas figuraciones. La percusión despliega aquí todo su arsenal: pandereta, maracas, claves, plato...

<sup>6</sup> Musicalmente, un *fade out* es una disminución progresiva de la intensidad del sonido hasta su desaparición.

<sup>7</sup> En este caso me refiero al bolero de origen cubano de ritmo binario o cuaternario.

**Los encuentros**

### Polirritmia en el “bolero”

Culmina el movimiento con un pasaje que describe el rapto de Eyssalène mediante una sucesión de cromatismos que preconizan el tema de la metamorfosis de Marius que aparecerá más adelante.

## 3. PASIÓN EN LOS ALPILLES (GUARANIA)

El movimiento central —en mi opinión el más hermoso— es una guarania<sup>8</sup>, género que domina magistralmente Jorge Cardoso y en el que vuelca todo su bagaje como folclorista, guitarrista y compositor. Escrito en fa mayor, pero con una dualidad modal que alterna armonías tanto de fa mayor como de fa menor, incluye originales y bellos pasajes modulantes a través del cromatismo. Añade un pentagrama exclusivo para la guitarra rasgueada, que no deja de sonar desde el compás ocho. La superposición constante de los compases de 6/8 (principalmente en la melodía) y 3/4 (en el bajo) es también la base del rasgueo de guarania<sup>9</sup>.

Como ya he dicho, es un movimiento muy bello con una melodía exquisita en el que se describen los momentos felices de la pareja de enamorados y también la trágica muerte de Eyssalène.

## 4. LOS ATAQUES

Se desarrolla aquí el tema de la metamorfosis que se anticipó en el segundo movimiento con el uso de cromatismos y una intervállica disonante y atonal. Se añaden efectos como el pizzicato *Bartók* y percusiones arrítmicas en aros, puente y tapa.

La conversión en hombre lobo, los ataques que se sucedieron tras la muerte de Eyssalène y la huida del licántropo se describen en este breve pero intenso movimiento.

<sup>8</sup> Guarania: forma musical de origen paraguayo, que representa el equivalente cantable, lento y sentimental de la polca.

<sup>9</sup> En este rasgueo se diferencian los golpes en cuerdas graves (3/4) y en cuerdas agudas (6/8).



*Cromatismos y atonalidad del tercer movimiento*



## 5. LLANTO POR EYSSALÈNE Y MARIUS

El regreso de Marius a la aldea y su encuentro con el padre Aubin quedan reflejados por una simple y sentida melodía en mi menor arropada por una sucesión de acordes con sabor “cardosiano” y figuración de redondas. Después de la última transformación en hombre lobo (cromatismos y atonalidad) llegan la muerte de Marius y del padre Aubin a ritmo de marcha en mi menor.

Una última escena del cuento cierra el círculo y rememora la fiesta del comienzo con el rasguido doble y las mixturas modales características de Cardoso.

En definitiva, nos encontramos ante una obra magistral, agradable de escuchar y de tocar, escrita por un compositor de reconocido prestigio y que ya forma parte del cada vez más extenso repertorio original para orquesta de plectro.

Video del estreno

<https://youtu.be/7ATtrcLVaKE>

# CONCURSO DE COMPOSICIÓN ELISEO PINEDO

MODALIDAD A  
REPERTORIO SOLISTA

MODALIDAD B  
REPERTORIO DE AGRUPACIONES

ORQUESTA SINFÓNICA

BANDA

ORQUESTA DE PLECTRO

CORO VOCES BLANCAS



CONSERVATORIO  
PROFESIONAL  
DE MÚSICA  
ELISEO PINEDO

EDICIÓN

2021

PREMIOS, INFO Y BASES COMPLETAS  
DE PARTICIPACIÓN EN  
[CONSERVATORIORIOJA.COM](http://CONSERVATORIORIOJA.COM)



CONSERVATORIO  
PROFESIONAL DE MÚSICA ELISEO PINEDO



Gobierno  
de La Rioja



El clave en los timbres de la bandurria  
José Manuel Felipe Ortega



## EL CLAVE EN LOS TIMBRES DE LA BANDURRIA. ADAPTACIÓN DE LAS SONATAS Nº 5 Y Nº 6 DE MARIANO COSUENDA PARA CLAVE A DÚO DE BANDURRIAS

EDITORIAL BRÚFOL. 2020

La primera música que debió escuchar el hombre pudo deberse al sonido de la naturaleza y de cuanto tenía a su alrededor. Seguramente, con posterioridad, intentaría crear sus propias melodías golpeando unos utensilios contra otros, o soplando por orificios de huesos, maderas, o de formas que ni podemos llegar a imaginar; pero también intentaría imitar aquellos sonidos que le resultasen agradables al oído.

A lo largo de la historia han ido apareciendo personajes célebres dotados de un gran ingenio y creatividad cuyo legado, en el mundo de la música, han sido sus composiciones musicales que se han interpretado y que se siguen interpretando, generación tras generación, por instrumentistas de la más variopinta naturaleza y de todos los niveles sociales.

Además, como amante de los instrumentos de púa, me he encontrado con la dificultad de hallar obras compuestas originalmente para estos instrumentos, y los que sí he encontrado han sido adaptaciones de distintos autores.

Todo ello me ha llevado a plantearme la cuestión de si es legítimo adaptar las obras compuestas por maestros de la composición y pensadas para unos instrumentos concretos, para que puedan ser interpretadas por otros distintos de aquellos.

En este libro, y a modo de ensayo, trato de dar una respuesta a esta pregunta, siendo consciente de la dificultad que entraña establecer una afirmación de semejante calado, y que puede verse envuelta en una mayor o menor controversia por profesionales

de la música con diferentes puntos de vista y diferentes planteamientos sobre la cuestión.

Para desarrollar mi investigación he comenzado haciendo alusión a una cuestión que es de todos bien conocida: toda persona que desea interpretar una melodía que ha escuchado previamente, no se plantea si su instrumento es para el que fue pensada esa música, simplemente la escucha, le gusta e intenta reproducirla con el instrumento que tiene a su alcance.

A partir de ahí, he elegido una obra del Barroco-galante español, compuesta por Mariano Cosuenda, aragonés de nacimiento, de ahí mi predilección. Y, de entre toda la obra conocida de este autor, he seleccionado su composición “sonata para clave número 5 y 6” para adaptarla a los instrumentos de púa.

El primer paso ha sido buscar antecedentes que pudieran justificar mi planteamiento, y me permitiesen desarrollar mi investigación, sin llegar a un callejón sin salida. Afortunadamente, un ejemplo de adaptación nos lo da Mozart, quien introdujo elementos nuevos a partituras ya existentes. Y no solo Mozart, sino que otros “grandes” de la música han realizado el ejercicio de adaptar composiciones existentes, o fragmentos de ellas, a sus propias composiciones.

En el mundo de los instrumentos de púa vemos cómo compositores de la talla de Joaquín Turina, Igor Stravinsky, Manuel de Falla, entre otros, arreglaron obras para que pudieran ser interpretadas con instrumentos de púa. También hemos asistido a una evolución de los propios instrumentos (órdenes, materiales, etc.) que les ha permitido aumentar sus posibilidades musicales.

Hoy en día, son pocos los compositores que incluyen a los instrumentos de púa como referencia a la hora de elaborar sus composiciones. Destacar la figura del doctor Pedro Chamorro, al que le debemos buena parte del repertorio que hoy se estudia en los conservatorios, dedicando buena parte de su vida al estudio, recuperación, adaptación y composición de obras para los instrumentos de púa.

El segundo paso ha sido buscar las fuentes primarias y secundarias de la obra de Cosuenda, aunque, tras diversas gestiones con las entidades que pudieran conservar el manuscrito en sus archivos, mis esfuerzos no han sido fructuosos, hasta el momento.

No obstante, he realizado un paréntesis para reproducir los conceptos de “transcripción”,

Dúo

**Sonata en Re mayor**

Para Bandurria soprano y Bandurria bajo  
(De las "Sonatas 5ª y 6ª para Clave")

Mariano Cosuenda  
(1737-1801)

Adaptación:  
José Manuel Felipe Ortega

Moderato



Primera página de la adaptación

“adaptación” y “arreglo” que dan distintas entidades, con la finalidad de conocer su significado y dar una mayor claridad a mi investigación. Sin embargo, es curioso constatar cómo estos conceptos se entremezclan entre ellos.

La elección de los instrumentos que, bajo mi experiencia y criterio, tienen las características necesarias y suficientes para realizar mi adaptación han sido la bandurria soprano y la bandurria bajo.

Tenemos la obra a adaptar, tenemos los instrumentos elegidos y tenemos constancia de que no voy a ser pionero en realizar una adaptación. En ese momento comienza un proceso que concluirá con el éxito de mi investigación.

La metodología seguida para la adaptación está fundamentada a lo largo de las páginas del libro *El clave en los timbres de la bandurria*. He realizado cambios mayores en la estructura, cambios de orden entre las sonatas, e incluso cambios en la tonalidad; y cambios menores incorporando voces, nuevo material, respetando la melodía, con la finalidad de enriquecer, si cabe, la densidad armónica de la obra.

El resultado, previo un análisis de la obra original y los cambios realizados, ha sido una obra de gran belleza, que tuve el placer de estrenar con la profesora Eva Donet en el Conservatorio Superior de Música de Murcia. Desde aquí invito a todos los amantes de la música de púa a la lectura de este trabajo, editado por Brúfol, edición e impresión, S.L. en 2020, estando prevista la edición de la partitura general y sus partichelas digitadas.

El libro puede adquirirse a través de la tienda online Mundoplectro.com.



# MIGUEL LLOBET – WORKS. VOL. 15

## LIRA ORFEO

THE COMPLETE REPERTOIRE COMPOSED AND ARRANGED FOR LIRA ORFEO.  
**EDITED BY STEFANO GRONDONA. VERLAG MICHAEL MACMEEKEN. GUITAR HERITAGE**

### MIGUEL LLOBET Y LA LIRA ORFEO

La recién fundada editorial alemana Guitar Heritage con Michael Macmeeken como productor y Stefano Grondona como editor están preparando una nueva edición crítica de las obras completas para guitarra de Miguel Llobet. La edición está enriquecida iconográficamente con numerosos documentos, manuscritos autógrafos, fotos y ejemplos musicales. Además de las catorce obras originales de Llobet hay, no sólo setenta ejercicios técnicos descubiertos recientemente, y más de cien transcripciones, sino también cincuenta y nueve obras que se publican por primera vez. Hay cerca de mil páginas y la edición acaba de ser completada recientemente.

El objetivo principal de esta edición es recuperar una figura clave y la enorme contribución de Llobet en la historia y el desarrollo de la guitarra clásica, después de un período de abandono, revisionismo histórico, incluso plagio por parte de la comunidad de guitarristas posterior a la Segunda Guerra Mundial, un proceso que aún prevalece.

La edición Llobet es la creación de Stefano Grondona, quien ha grabado las obras completas de Llobet en seis CDs, y ha estudiado la vida, la música y la figura de Llobet. Grondona también ha grabado el repertorio de la Lira Orfeo transcrito

para conjunto de guitarras en 2003. Por esta y otras importantes aportaciones, fue condecorado con la Creu de Sant Jordi por su contribución a la cultura de Cataluña como investigador y concertista.

La mayor parte del siguiente texto ha sido extraído de los textos de Stefano Grondona para la edición de la obra.

La Lira Orfeo fue un capítulo corto pero significativo en la carrera de Llobet y le hemos dedicado el último volumen, el nº 15: ya disponible.

A finales del siglo XIX la ciudad de Barcelona se identificó completamente con el Modernismo Catalán. No sólo se proyectaba con toda su energía hacia el próximo nacimiento del siglo XX, y con él la fundación de los coros. La cultura musical también miraba hacia fuera de España, con un renovado interés en el Romanticismo alemán y la muy internacional Sociedad Barcelonesa de Conciertos cuyos miembros de la junta directiva incluían en ese momento a Saint Sæns, Grieg, Massenet, Charpentier, Chaminade y Landowska.

La Sociedad Lira Orfeo fue fundada en 1898 y estuvo activa hasta 1907. Era una asociación cultural formada para dar una educación musical completa a sus alumnos, una educación teórica con solfeo y una educación práctica de instrucción

| PROGRAMA                                                                               |            |                            |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------|------------|----------------------------|------------|
| 1.ª Part                                                                               |            | 2.ª Part                   |            |
| Polonesa . . . . .                                                                     | Burgés     | Minuet . . . . .           | Sor        |
| Sonata op. 57 (appassionata)                                                           |            | Rondó . . . . .            | Aguado     |
| (a) Allegro assai                                                                      | Beethoven  | Andante (sonata 10)        | Beethoven  |
| (b) Andante con moto                                                                   |            | Romança . . . . .          | Rubinstein |
| (c) Allegro Presto                                                                     |            | Nocturn . . . . .          | Chopin     |
| Scherzo Valse . . . . .                                                                | Moszkowski | Preludi . . . . .          | Tárrega    |
| Piano per lo Sr. Burgés                                                                |            | Capricho árabe . . . . .   | »          |
|                                                                                        |            | Guitarra per lo Sr. Llobet |            |
| NOTA Se suplica á la concurrencia que durant las sessions no entri y surti de la sala. |            |                            |            |

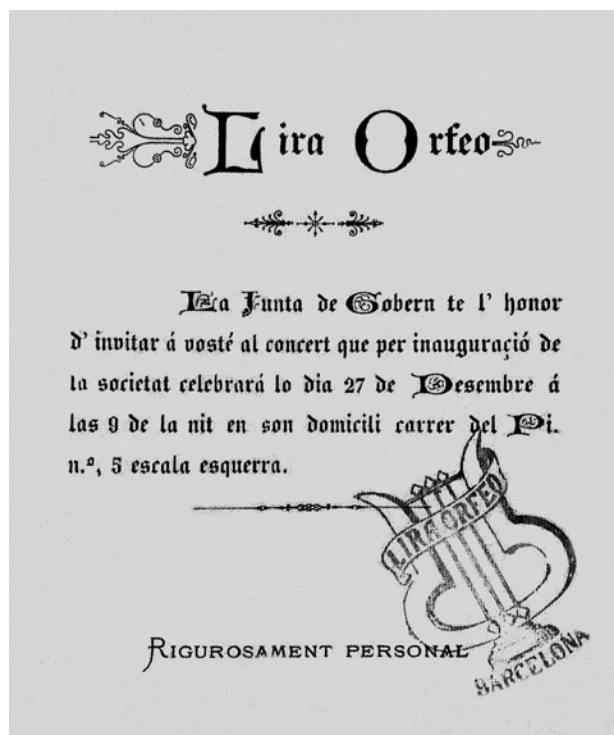
**Programa del concierto inaugural de la Lira Orfeo compartido entre Manuel Burgés (piano) y Miguel Llobet (guitarra)**

instrumental, ofreciendo un alto nivel de educación musical e instrumental a todo tipo de aficionados fuera de su horario de trabajo. Había una importante agenda cultural, social y política. El objetivo final de los alumnos era tocar en la orquesta de instrumentos de cuerda pulsada de la Lira Orfeo, el idioma oficial de la asociación era estrictamente el catalán, y la orquesta tenía muchos compromisos de concierto.

Mucha información sobre la sociedad Lira Orfeo nos llega de Domingo Prat, quien la publicó en su *Diccionario* (Buenos Aires, 1934) y recuerda a varios miembros de la Lira Orfeo. Sin embargo, Rosa Lloret (1909-1995), hija del fundador Pedro Lloret y sin duda una de las mejores alumnas de Llobet, escribió en 1934 un pequeño y muy interesante panfleto sobre la historia de la guitarra, *Desenvolupment Històric de la Guitarra Clásica*, en el que encontramos una elocuente descripción de la historia de la Lira Orfeo.

Rosa Lloret informa de las actividades y andanzas de los seguidores de la Lira Orfeo, gestionando sus asuntos para poder reunirse tres veces por semana, y trabajando durante la noche desde las nueve hasta las dos, después de haber pasado todo el día trabajando en sus puestos oficiales. Más allá de su papel de profesor en la Lira Orfeo, la principal ocupación de Llobet era la de arreglista del repertorio, así como director de esta orquesta, compartiendo esta última responsabilidad con Salvador Bartolí y Josep Barberá. Miguel Llobet, que en el momento de su incorporación a la Lira Orfeo en 1898 ya era un concertista establecido, se convertiría en una importante figura de referencia en la Sociedad y presidente en funciones de la Asociación. Francisco Tárrega, su maestro, fue nombrado presidente honorario.

Los movimientos nacionales y casi paralelos de las Sociedades Corales y la Lira Orfeo implicaban grandes reuniones sociales de grupos de personas, a menudo de diferentes clases sociales, y todos se reunían en nombre de la música y enfatizaban a través del poder de la música un nuevo nivel de



**Invitación al concierto inaugural de la Lira Orfeo**

conciencia de una identidad nacional. El aspecto nacionalista se sintió con especial fuerza en Cataluña, tan sensible a su propia identidad y a sus orígenes históricos a través de la investigación de su cada vez más valioso *Cançoner popular*. En las corrientes sociales de los Coros, desde la de Anselm Clavet (1824-1874) hasta las de Enric Morera (1865-1942), Lluís Millet (1867-1941) etc., vemos un fenómeno similar con la aglomeración social de todos aquellos que cultivaban el sonido de los instrumentos de punteo de la tradición popular hispano-catalana: la bandurria y la guitarra. Aquí dentro, es donde probablemente se encuentra el verdadero espíritu creativo detrás de la Lira Orfeo.

Estas fueron las energías culturales básicas que llevaron a la fundación del Lira Orfeo el 1 de octubre de 1898. Con la Lira Orfeo hubo también una transición en la que los instrumentos típicos del folclore español como la bandurria empezaron a evolucionar hacia una forma más idealista de clasicismo, con una recién inventada y más noble familia de mandolinas clásicas españolas, derivada de su innovador y más eminente intérprete, Baldomero Cateura. En su método *Escuela de Mandolina Española* de 1896 ya había definido cada característica y las diferentes técnicas de ejecución para cada variedad, con el objetivo de crear una visión armónica del conjunto coral clásico.

Necesariamente la idea estaba motivada por crear los criterios de definición más “clásicos” para el concepto de estos instrumentos mencionados, aquí precisamente Barcelona estaba tratando de fomentar un sentido ancestral de su propia identidad a través de un marco “puro”, posiblemente incluso “clásico”, con el fin de borrar



*Estandarte de la Lira Orfeo (cortesía del Museo de la Música, Barcelona)*

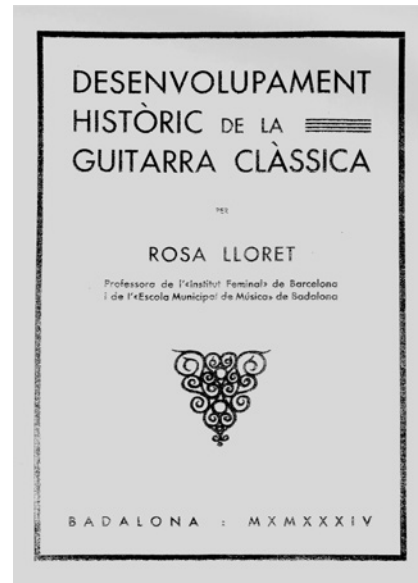


*Portada de la Escuela de Mandolina Española por Baldomero Cateura (cortesía de Alex Timmermann)*

cualquier elemento impuro o espurio de su identidad catalana.

Miguel Llobet fue el principal representante de la gran y mítica escuela de Tárrega, pero fue probablemente aquí, debido a su ya evidente personalidad artística trascendental y a su musicalidad más allá de la guitarra, que se convertiría en presidente en funciones de la sociedad y en su clara figura de referencia.

Los instrumentos que se citan en las partituras trabajadas son: mandolinas, guitarras, archi-laudes, laudes, baix, mandolinas españolas, laudes de tenor, bajos archi-laudes.

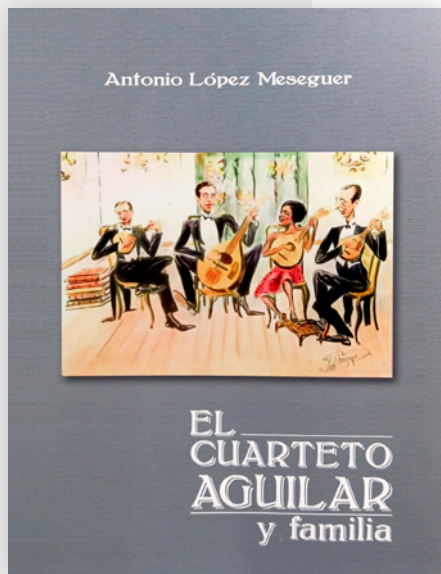


*Panfleto de Rosa Lloret, una valiosa fuente de información (cortesía de Stefano Grondona)*

El repertorio fue arreglado por Llobet, excepto la obra original de Burgés, y se dividió en cuatro categorías:

- a) Armonizaciones de canciones populares catalanas.
- b) Arreglos de la mejor tradición romántica de la música de Europa Central.
- c) Disposiciones del repertorio del nacionalismo español.
- d) Una obra original especialmente encargada, *Triomphe d'Orphée* de Manuel Burgés.

A pesar del traslado de Llobet de Barcelona a París en 1905, la sociedad continuó sus actividades. Eventualmente las dificultades económicas y la falta de dinero de los patrocinadores condujeron al cese de actividades y a su disolución en 1907. Con esto una colosal contribución cultural a la música en Barcelona llegó abruptamente a su fin.



## EL CUARTETO AGUILAR Y FAMILIA, DE ANTONIO LÓPEZ MESEGUER

AYUNTAMIENTO DE MOLINA DE SEGURA. 2019

Dije en su día, y vuelvo a reiterarme en mis primeros juicios, que este libro, dedicado primordialmente al famoso Cuarteto Aguilar, constituye un relato, por muchos aspectos ejemplar, que tiene su puesto en las bibliotecas de cualquier instrumentista y aficionado del plectro y en los anaqueles de música de toda institución pública. López Meseguer, durante toda una larga década, se ha dedicado a recoger por archivos y hemerotecas, en consultas y entrevistas con las personas que aún podían aportar alguna ayuda, el material con el que reconstruir la historia de esta agrupación musical. Extrae el autor su información copiosa de algunos libros, de centenares de reseñas aparecidas en revistas y periódicos, de grabaciones varias, así como de la correspondencia que le ha sido posible recuperar (correspondencia familiar entre los Aguilar, correspondencia con otros destinatarios, especialmente del mundo de la música —Falla entre otros—). Una vez realizada esta labor previa de acopio de materiales, era preciso clasificar, temática y/o cronológicamente,

sus contenidos; reagrupar los juicios emitidos por los críticos a fin de suprimir repeticiones enojosas —habituales, por lo demás, en las reseñas que distintos críticos hacen de un determinado espectáculo—; examinar y contrastar los juicios emitidos... Solo tras este trabajo previo, se imponía estructurar el libro en los distintos apartados y proceder a la redacción de los mismos.

Posiblemente, López Meseguer pensó en un principio que la obra habría de centrarse en el Cuarteto Aguilar, es decir, en los cuatro hermanos que lo compusieron desde el nacimiento de esta agrupación en 1918 hasta su desaparición en 1940: Paco, Pepe, Ezequiel y Elisa. Aunque iniciados en la música por el padre, los otros dos hermanos, Juan y Lola, pronto abandonarán la práctica de la música. En cuanto al Cuarteto, el hecho de que estuviese compuesto por cuatro hermanos le daba al investigador la impresión de nadar en un aire de familia. Dicho de otro modo, al historiar al grupo, debía resultarle extremadamente difícil desconectarlos del contexto

familiar, particularmente si, como es aquí el caso, había que tratar del origen del Cuarteto y de sus vicisitudes en los agitados años que les tocó vivir, particularmente conflictivos en la década de 1930, con la República y la Guerra Civil españolas. El hecho de que ninguno de los cuatro componentes del Cuarteto contrajese enlace matrimonial (solo Pepe se casará al final de la etapa viajera del grupo) debió influir en el mantenimiento de una marcada conexión afectiva y efectiva con los otros miembros que pronto se alejaron de las aficiones musicales del Cuarteto: Juan, el hermano mayor, y Lola. A ellos hay que añadir a la madre, siempre presente como elemento de cohesión de los hijos (el padre muere tempranamente en 1923). Por lo demás, las circunstancias históricas hicieron que todos ellos se mantuvieran unidos afectivamente, pese a la dispersión que el Cuarteto imponía en razón de sus muchos conciertos por Europa y América. En 1937, el Cuarteto tiene como residencia más habitual Buenos Aires, ciudad a la que, ese mismo año, acudirán la madre y Lola. Poco después, se les unirá a ellos Paquita, esposa de Juan, y sus cuatro hijos, los que, tras un tiempo breve en Buenos Aires, se trasladarán a Alta Gracia, en la provincia argentina de Córdoba. Finalmente, Juan, que ocupó cargos de especial responsabilidad y relevancia dentro del gobierno de la República, se reunirá con la familia en Argentina al finalizar la guerra. Se entiende que, aunque en un principio López Meseguer hubiera podido centrar exclusivamente su obra en el Cuarteto, le resultaba imposible descontextualizarlo de los otros miembros familiares. Elegida esta vía, el autor creyó oportuno dedicar un capítulo a Juan, el hermano mayor, que solo inicialmente compartió con los otros su afición por los ensayos musicales.

Tras un prólogo laudatorio de Antonio Jaime García Mengual, buen conocedor del tema, la obra se estructura en dos partes. Está dedicada la primera, en sus cuatro capítulos iniciales, al estudio histórico del Cuarteto (orígenes y andanzas). A estos les siguen el quinto y el sexto, dedicados, respectivamente, a Paco Aguilar, continuador de las inquietudes musicales de sus hermanos, y a Juan Aguilar, el hermano médico cirujano. La segunda parte, de carácter más documental que descriptivo-narrativo, está dedicada al epistolario de los Aguilar con figuras relevantes del mundo de la música en su momento y a la correspondencia familiar (capítulo VII). Le sigue un capítulo (el VIII) conformado por un florilegio de reseñas sobre las actuaciones del grupo, entre las que destacan, de modo más extenso, las referidas a la obra de Turina, *La oración del torero*, escrita especialmente para ser interpretada por el Cuarteto. El capítulo IX lo dedica el autor a la exposición y comentario de los instrumentos que nuestros intérpretes se hicieron construir expresamente, los famosos laúdes del

Cuarteto. Finalmente, en el capítulo X, nos habla de los continuadores de los Aguilar.

Termina la obra con los obligados apéndices en toda reconstrucción histórica que se precie, constituidos por un *Índice de las cartas*, la *Bibliografía* (recogida de hemerotecas, bibliotecas, archivos y la red) y un *Índice de nombres propios* citados en los capítulos que componen la investigación.

En su afán por mantener la fidelidad histórica y la claridad expositiva, el historiador opta en la primera parte, con atinado criterio, por la exposición cronológica de los hechos referentes al Cuarteto Aguilar. Solamente Juan, el médico cirujano, merecedor de un capítulo aparte, escapa a esta exposición, aunque los hilos de su biografía se entrelazan con los del resto de la familia en los capítulos precedentes.

Tras esta exposición somera del trabajo aquí reseñado, y puesto que el espacio me lo permite, me gustaría insistir en algún momento especial, siguiendo para mis citas y subrayados el orden establecido en el libro.

En su *Preliminar*, el autor, en un estilo entre barojiano y azoriniano de la primera época, nos da cuenta de sus propósitos iniciales y del entusiasmo que le fue ganando desde un principio. Cito: “En las páginas que siguen, querido lector, he querido diseñar las biografías de una familia, los González-Aguilar Peñaranda, originarios de estas tierras murcianas. [...] Siento no haber podido tener acceso a toda la información que me habría sido útil, en la mayoría de los casos debido a pérdidas irremediables. Entre estas pérdidas, se encuentra parte de la correspondencia de la madre con sus hijos, especialmente con Lola, residente en Molina de Segura, y la de estos con su madre. Fue Lola la que por vía de la madre recibía la correspondencia de ésta, así como los recortes de prensa de las actuaciones del Cuarteto Aguilar y algunas cartas de los hijos. El traslado de la madre y Lola a Buenos Aires en 1937, así como el hundimiento de la vivienda de Molina de Segura, me ha imposibilitado el acceso a la correspondencia y a otros documentos —de la correspondencia he encontrado la parte que transcribo en el capítulo VII—. No obstante, la parte documental que obra en mi poder ha sido suficiente para recomponer unas biografías cuyo interés dejo a la consideración del lector crítico. En este libro se da cuenta de una historia cuya reconstrucción se inicia en 2005, cuando A. J. García Mengual me habló del Cuarteto Aguilar y me instó a buscar su origen en Molina de Segura. Mi instinto me llevó al Archivo de la parroquia de la Asunción en el que encontré el Acta de matrimonio de Francisco González Aguilar y Filomena Peñaranda Moreno. Di un salto de alegría ante este hallazgo. A partir de ahí comencé a reconstruir el árbol genealógico

de toda la familia Peñaranda Moreno. Pregunté a la gente mayor del pueblo por el Cuarteto Aguilar”.

He de aclarar que nuestro investigador, oriundo de Ribera de Molina, pedanía que lo es de Molina de Segura, es un entusiasta de todo lo referente a la historia de esta ciudad mundialmente conocida por sus conservas vegetales. En Molina de Segura inicia su recorrido tras las huellas de los Aguilar, huellas que, en la actualidad, estarían en gran medida borradas si López Meseguer no se hubiese empeñado en ir tras ellas y, aunando dato tras dato, poner en pie al Cuarteto y a su familia. En Molina residió inicialmente la familia Aguilar; de Molina era la madre; en Molina se casó y vivió hasta su divorcio Lola, hermana del Cuarteto; en Molina quedaron otros muchos familiares de la madre, en especial Rosalía y Virtudes, primas del Cuarteto a las que López Meseguer tuvo acceso. El historiador, en busca de las raíces, se remonta a la tercera generación, la de los abuelos. Pero forzoso le es abandonar Molina de Segura, tras estos primeros hallazgos biográficos, y proseguir sus averiguaciones y pesquisas en otros lugares. La movilidad de la familia, en un primer momento, y los periplos entre países y continentes del Cuarteto, posteriormente, le obligaron también a viajar sin descanso. Del modo que sigue nos da cuenta el autor de estas circunstancias: “De Molina salté en dos ocasiones a Granada, a la fundación archivo Manuel de Falla donde encontré la correspondencia del compositor con los Aguilar. En Madrid visité al matrimonio Antonio Navarro y Esther Casado, miembros del Cuarteto Paco Aguilar, que poseen los instrumentos del famoso Cuarteto Aguilar. En honor y recuerdo del Cuarteto, recientemente han cambiado su nombre por el de Cuarteto Aguilar. En otra visita madrileña, me entrevisté con Mateo González-Aguilar Ramírez, nieto de Juan González-Aguilar, que conserva un valioso archivo que su padre heredó de sus tíos. Inolvidable fue igualmente mi entrevista en Barcelona con Carmen González-Aguilar Precioso, hija de Juan, el hermano mayor de los Aguilar y, en consecuencia, sobrina de éstos. Por ella he conocido de primera mano relatos y detalles de la familia en España y Argentina (donde confraternizaron con el Che y su familia). Por lo demás, siempre tras los pasos de nuestros Aguilar, he ido huroneando en hemerotecas, especialmente en la de la Biblioteca Nacional de España, y en Archivos (Fundación Archivo Manuel de Falla, Archivo Ángel Barrios, ambos de Granada, el Archivo general de la Región de Murcia y Archivo municipal de Murcia, entre otros)”. López Meseguer prosigue su investigación en la actualidad con conocidos residentes en Argentina.

Suficiente, a nuestro juicio, es la información que se nos proporciona en el primer capítulo sobre la ascendencia de los hermanos Aguilar. Tras unas notas anecdóticas sobre los abuelos,

nos encontramos con una información de interés creciente sobre los padres. Subrayo lo de interés creciente por cuanto que considero que fueron los padres los que encauzaron a los hijos en el amor a la ciencia y, como hobby, en la música. El autor, con aroma entre novelístico y notarial, escribe: “El relato, al que aquí doy inicio, no habría sido posible si un buen día, el 23 de noviembre de 1895, a las puertas ya del siglo XX, no hubiera tenido lugar, en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, de Molina de Segura, el matrimonio de los padres de nuestros Aguilar: D. Francisco de Paula González Aguilar, natural de Cartagena, médico-cirujano, con Filomena Peñaranda Moreno, natural de Molina. En el Registro Civil de Molina de Segura se halla el Acta de Matrimonio, que transcribo de modo fidedigno”. Pronto vinieron los hijos: Juan nace el 1 de septiembre de 1896; Paco el 31 de octubre de 1897; Pepe, el 3 de abril de 1899; Ezequiel, el 10 de enero de 1901; Lola, el 29 de noviembre de 1904; y Elisa, el 16 de noviembre de 1906. Durante estos años, la familia, en razón de los cambios de destino del padre, médico, ha pasado por Moratalla y Murcia para establecer finalmente su residencia definitiva en Madrid.

Quiso el padre que todos sus hijos estudiaran en la Universidad, inclinándolos por carreras de ciencias y medicina. Pero, al mismo tiempo, y como actividad complementaria de su futura personalidad, los instó a estudiar música y a practicar con algún instrumento. ¿Qué instrumento? De haber diversificado la elección, el padre podría haber dado origen a una orquestina familiar de viento y cuerda (algunos de los hijos se iniciaron en el violín y el piano). El azar, si hemos de creer en el azar, dispuso a su modo las cosas. Así parece explicar un periodista de *The Time* (2 de diciembre de 1929), de EE.UU., su elección, considerándola como un acontecimiento fortuito: “Hace algunos años, un caballero español, de nombre D. Francisco González Aguilar, regresaba a casa después de haber pasado otro día como médico real en la corte del joven Rey Alfonso XIII. Atravesando el Madrid antiguo, aún en el crepúsculo, se detuvo a escuchar a un músico ciego. La cara del hombre estaba tintada y se parecía a un burgués de Rembrandt. El instrumento que tocaba era bastante inusual. La mayoría de la gente le habría llamado una guitarra extranjera o mandolina, pero D. Francisco, culto y estudioso, sabía que era un laúd”. El laúd. Este es el instrumento que Don Francisco, padre de nuestros músicos, escuchó con tanto deleite en manos de un indigente de las calles de Madrid. En distintos momentos de la obra de la que estoy dando cuenta, López Meseguer aludirá a este extenso artículo en el que el periodista se extiende sobre los orígenes y trayectoria del laúd a lo largo de la historia de la música. Definitivamente, y por consejo paterno, el Cuarteto Aguilar será un Cuarteto de laúdes.

Aunque nuestro autor dedicará, como ya he dejado dicho, un capítulo de la Segunda Parte de esta historia a los laúdes del Cuarteto, en el capítulo II de la primera adelanta suficiente información sobre el instrumento. El primer paso que habían de dar los Aguilar para conformar un cuarteto de laúdes consistía lógicamente en diversificar los cuatro instrumentos para cubrir las distintas alturas que requería cada laúd dentro de la formación. Se trataba de conformar una familia instrumental al modo como ocurría con la cuerda o algunos instrumentos de viento. El resultado, como bien se expresa en el libro, fue la creación de cuatro laúdes a los que asignaron denominaciones diferentes según las escalas de cada uno. Y esta fue la configuración final y su asignación a los intérpretes: El laúd grave, que llamarían *laudón*, con extensión similar a la del violonchelo, en el que se especializa Paco Aguilar; el laúd, a secas, que toca Elisa; el laudín segundo, de Pepe; el laudín primero, al que le dieron el nombre de *laudete*, de Ezequiel. En el orden vocal se relacionarían con las voces soprano, contralto, tenor y barítono. El Cuarteto Aguilar, constituye, en consecuencia, la primera Agrupación de plectro que incorpora el laudón y el laudete, instrumentos inventados por ellos.

Antes de todo esto, el padre ya había pensado en la formación musical de sus hijos. Como, en un principio, dictaminó que sus hijos habían de estudiar una carrera universitaria, como ya queda dicho, comprendió que no le sería posible inscribirlos de modo oficial en ninguna escuela de música. No le quedaba otra opción que acudir a profesores particulares. Ello planteó una situación que, vista desde fuera, parecía extraña cuando el Cuarteto inició su andadura deslumbrante y los críticos descubrieron que sus componentes no tenían diplomas oficiales como músicos. Esto es cierto. Pero lo es, igualmente, que el padre no escamoteó esfuerzos para dotar a sus hijos de una extraordinaria formación musical, estudiando el punteado con maestros de la talla de Antonio, del Águila, Pantaleón Minguella y Germán Lago. En la historia de la música de plectro, el último de ellos, el maestro Germán Lago, merece un reconocimiento especial. Por su lado, G. Lago considerará a los hermanos Aguilar como sus mejores discípulos. La crítica del mundo entero se encargará de corroborar la valía de estos músicos. (Digamos, antes de pasar adelante, que la intención primera del padre y de los hijos fue la de fundar un sexteto). Y así fue en un principio, con actuaciones domésticas a las que algún familiar y allegado tendrían acceso. Incluso tuvo lugar la presentación pública de tal sexteto, el domingo 12 de octubre de 1919, en el Instituto Nacional de Sordomudos, Ciegos y Anormales. Pero, como leemos en esta historia, un buen día, Juan, el mayor de los hermanos, que tocaba la guitarra, abandonó la música para dedicarse en cuerpo

y alma a la medicina. El grupo se redujo así a *quinteto*. El posterior abandono de Lola, que tocaba la mandolina, para *matrimoniarse*, dejó definitivamente el quinteto en *cuarteto*, suprimiendo la guitarra y la mandolina.

A partir de la constitución del Cuarteto de laúdes Aguilar, y de modo progresivo, las actuaciones, alentadas por el éxito de crítica y público, se multiplican. En el libro se dedican a estas actuaciones (las que el autor ha podido descubrir) los capítulos II, III y IV. Alentador en grado sumo fue para el grupo el encuentro con Turina en los inicios de sus giras. El grupo actúa en los grandes teatros de Europa, Estados Unidos —en dos ocasiones lo hizo en la Casa Blanca, ante dos presidentes de los Estados Unidos— y Latinoamérica. En sus giras compartió cartel con los mayores intérpretes de la música del momento (Casals, Yehudi Menuhim, Zabaleta...). López Meseguer agrupa en el capítulo IV, con el título “Compañeros de viaje”, a personalidades relevantes del mundo de la música y del arte en general, con las que el Cuarteto, caracterizado por la arrolladora simpatía de sus componentes, mantuvo relaciones de cordialidad y, en ocasiones, de abierta camaradería: Carlos Gardel, Antonio María Valencia, Nicanor Zabaleta, Benjamín Fontane, algunos miembros de la generación del 27, Joaquín Nin, Jacinto Grau, Ida Vitale, Conchita Badía, Salvador de Madariaga, Ernesto Halffter, Igor Stravinsky, y un elenco considerable de músicos latinoamericanos con los que la proximidad facilitaba los encuentros e intercambios.

El capítulo IV, centrado en las relaciones con las personalidades que acabo de citar, está plagado de anécdotas (las que López Meseguer ha podido extraer de las respectivas biografías que ha encontrado a lo largo de su investigación, entre las que cabe destacar la que Paco Aguilar escribió con el título *A orillas de la música*). De especial relieve, a mi juicio, resulta la relación con Benjamín Fondane, filósofo francés emparentable con el pensamiento fenomenológico y sus precedentes, autor de un libro de ensayos, *La conscience malheureuse*, en el que analiza teorías de Husserl, Kierkegaard, Bergson, Heidegger, entre otros. Este curioso personaje, relacionado con el superrealismo y sus prolongaciones escénicas disparatadas, guionista de la Paramount francesa, recabó en Argentina durante los años treinta del pasado siglo, posiblemente invitado por Victoria Ocampo, figura clave en el *aggiornamento* de Buenos Aires en el mundo de la cultura y el pensamiento a través del órgano de su fundación, la revista *Sur*. Victoria Ocampo, que, por medio de la revista, de la editorial del mismo nombre y de sus cursos y ciclos de conferencias establece lazos de unión con Europa, acoge a Fondane de modo entusiasta. Le propuso inicialmente la realización de una película sobre la novela de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. Fondane



# 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'Ainè (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**

acepta entusiasmado. La empresa no llegó a buen puerto por falta de empresario que corriese con los gastos de la misma. Fondane le propuso entonces una nueva película “en la que el humor de las vanguardias recientes habidas en Francia se fundiese con el cine de Meliès y con el cine mudo en general”. Y aquí entran en juego los componentes del Cuarteto Aguilar, que tendrán el doble papel de actores protagonistas y de músicos a los que se les encomienda tanto los arreglos de obras de Brahms, Mozart, Haydn, Albéniz, Ravel y melodías yiddish (no olvidemos que Fondane es judío), como las suyas propias. La película, tras rechazar otros títulos, tomará el definitivo de *Tararira*. Fondane recordará el argumento de la película en una entrevista a Raúl Antelo: “El guion nos muestra las venturas y desventuras de cuatro músicos (Cleo, Agapito, Perico y Curro) frente a una sociedad en la que no encajan en absoluto. Otros personajes de la obra son: una duquesa entrada en años, un ministro, algunos personajes uniformados de policías, el director de un instituto de danza... Los cuatro músicos del Cuarteto Aguilar —Pepe, Ezequiel, Paco y Elisa— representan, en palabras de Fondane, a cuatro locos por la música bohemia en una ciudad ultramoderna [...]. No solo es el título de una jitanjáfora. Es una película sobre la nada, a la que además contiene anagramáticamente: Pampa-nada-rampa. No es el yo ideal del texto de Güiraldes sino el ideal del yo que surge de buscar una epopeya argentina, no racional, narrada a la rusa. Un guión irrealizable, en suma, como los de *Entr'acte* (film de humor anarquizante), y, sin embargo, plenamente realizado. Completo. Un guión que se encuentra con su mismo cadáver”. Como es de suponer, Paco Aguilar, especialista en arreglos y composiciones musicales, es el que se encarga de todo lo concerniente a las melodías y al sonido en general. La película no llegó a presentarse en sala, aunque todo quedó en una fase bien avanzada. Esperemos que López Meseguer consiga rescatar los negativos y poder ofrecer el material a los investigadores del séptimo arte.

Aunque el espacio que se me concede para esta reseña es generoso, no es, sin embargo, el adecuado para extenderme en las muchas anécdotas que adornan la vida de nuestros biografiados. Remito para ello a la lectura del capítulo IV que ahora centra nuestra atención.

En la década de los treinta, sucesivas peripecias, entre ellas la más dolorosa de todas, la guerra civil española, aconsejó a los componentes del Cuarteto permanecer en Argentina. Como ya he dicho, en Argentina se reunirá la familia con ellos, a excepción de Juan, que lo hará al final de la contienda. La frecuentación de exilados españoles y el hecho de que Juan, socialista convencido permaneciese fiel a la República hasta el último día, incluso con peligro de su vida, debió influir en el comportamiento de sus hermanos, que se pusieron decididamente del lado republicano.

Llegamos así, en el capítulo V, a un momento crítico en la vida del Cuarteto en 1939. Como lectores y amantes de la música, sentimos, llegados a este

capítulo, una comprensible y amarga desilusión. ¿Cómo es posible que estos músicos lo tiren todo por la borda cuando están en el cenit de la gloria, cuando les llueven contratos por todas partes, cuando les proponen la posibilidad de una gira por Australia y una vuelta al mundo, amén de la oferta de abrir una escuela de plectro en Nueva York? López Meseguer deja entrever una razón, no sabremos si definitiva, en la carta que la madre dirige a Juan, en 1939 (sin precisar la fecha). En ella nos informa de que el empresario y violinista Jascha Heifetz se ha presentado en Buenos Aires para tratar con el Cuarteto las condiciones del mencionado contrato de actuaciones en Australia, precedido de una estancia en Nueva York. La madre le comenta a Juan: *“No sé si aceptarán porque están muy cansados de correr aventuras y más ahora que nunca. [...] Elisa no quiere separarse de mí. Pepe dudará mucho en dejar a su mujer, Ezequiel está muy agotado y con tu llegada abriga muchas esperanzas, y Paco está abriéndose un nuevo camino dentro del arte, en teatro y radios que ya le están dando algunos ingresos. Se han estrenado dos obras con música y han gustado. Tiene contratada una hora de radio para dedicarla a la educación musical de los niños, cosa que proyecta desde hace tiempo y en la que parece tener mucho ambiente. Las ganancias las dan los anuncios”*. Estas pueden ser las verdaderas razones. Elisa, además de tener que dejar a la madre, por la que siente un gran cariño, es pareja de Violeta (poco es lo que se conoce de esta joven que la acompañó durante los últimos meses del Cuarteto); Pepe ha debido recientemente pensar en el matrimonio; Ezequiel, que terminó en España la licenciatura de Medicina, piensa en la posibilidad de trabajar con Juan cuando este llegue a Argentina (decisión que la da por hecho); Ezequiel le habla a su hermana Lola de un tal Fernando, al que llama su novio.

Paco, el motor del grupo, el arreglista, el poeta, no da crédito a lo que está viendo. No podemos por menos de imaginarlo, triste y desconsolado, intentando hacer recapacitar a sus hermanos para proseguir con el Cuarteto. No lo conseguirá. *“Pasé malos ratos en la soledad de mis sueños [...] Mis hermanos sí están en Buenos Aires, pero están dejados de la mano de Dios. No he podido arrastrarlos nuevamente a la música. Sus ocupaciones, que fueron en un principio simplemente transitorias, hoy se han convertido en burguesas necesidades de las que no quieren desprenderse”*, le confesará en una carta de julio de 1940 a Manuel de Falla. Falla le contestó intentando darle alguna esperanza: *“Esperamos que los demás miembros de la familia laudística despierten a la voz de su honda base, y así lo deseo”*. La base a la que se refiere el compositor español no debe ser otra que la del laudón, sobre el que se asentaban los temas melódicos de los otros laúdes.

Tras dar cuenta de esta crisis y de su solución

negativa, el capítulo V se centra en la figura de Paco. Figura simpática por lo demás es este Paco incansable e ilusionado que, *en su soledad*, intenta seguir adelante, con su laudón por compañero, por el camino de la música y de la poesía. En la carta desconsolada a Falla, Paco se repone de repente animoso. *“Pero, de pronto, como una luz, comenzó a cantar solo el laudón (gracias a la ayuda de Bach). Después intenté alguna adaptación de los virginalistas ingleses (Croft, Purcell), de los clavecinistas franceses (Couperin, Rameau)... y terminé por debutar como solista en el Odeón. El triunfo ha sido mucho más de lo que necesitaba para seguir adelante en mi nuevo rumbo”*. Después de la amargura que sentimos por la desaparición del Cuarteto, Paco seguirá su ruta, dolido pero impertérrito. Prodigia recitales, galas benéficas (algunas a favor de los exiliados republicanos españoles), forma un dúo con el famoso pianista argentino Donato Óscar Colacelli, actúa junto a Conchita Badía, estrena obras orquestales, redacta algunas obras de teatro, se convierte en crítico musical de cierta nombradía, escribe la banda sonora de la película *La novia de los forasteros*; redacta el libro de semblanzas biográficas, *A orillas de la música*, publicado por Losada...

En 1942, en un encuentro con el poeta exilado español, Rafael Alberti, Paco le propone la creación de un espectáculo poético-musical. Este fue el origen del que llamaron *Invitación a un viaje sonoro*, concebido como una *cantata*, en la que Paco incluyó también al pianista Colacelli. Como digo, son momentos en los que el auditorio latinoamericano se vuelca con los exilados españoles, máxime si cuentan en escena con el poeta español, R. Alberti, de reconocido renombre en Argentina, que les recordaba a la España de García Lorca. Alberti actuará en el espectáculo como juglar y recitador. El poeta está informado de la vida del Cuarteto y de la tristeza de Paco por su disolución. En ello me hace pensar el poema que compone tras conocer a Paco Aguilar. Se diría que Alberti intenta, con su palabra lírica, hacer que el grupo se plantee su recomposición.

Vuelva el laúd al abrazo de Elisa,  
vuelva la flor de José a su vestido,  
vuelva Ezequiel a peinar el cabello  
donde Paco se enhebra, cautivo.

Que por España sus cuatro laúdes  
ardan, crepiten, sin paz al olvido,  
y en cuatro barcas de mástil sonoro  
pasen la mar hacia un sol infinito.

La cantata se inicia con unas loas al laúd, escritas por R. Alberti, en las que celebra la antigüedad del instrumento y su trayectoria musical. Le siguen textos poéticos, desde las cantigas de Alfonso X el Sabio hasta los versos del propio Alberti, acompañados por adaptaciones musicales que van desde la Edad Media hasta los contemporáneos, abundando la música española contemporánea:

2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021

# ConTrastes

ASOCIACIÓN CULTURAL • RIOJA

años promoviendo la música para  
**15** guitarra y plectro en La Rioja

Creación de  
nuevos repertorios

## Estrenos

Concurso de composición Ciudad de Logroño  
(2008-2009)

Concurso de composición José Fernández Rojas  
(2010-2016)

Repertorio José Fernández Rojas  
(2017-2020)

Ediciones musicales

## EGMYO 2011

(European Guitar and  
Mandolin Orchestra)

Festival Internacional de  
Plectro de La Rioja  
Ediciones 41-46  
(2008-2018)

Actividades educativas con el  
Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo  
Intercambios  
Cursos y clases magistrales  
Talleres  
Conferencias

185 conciertos de solistas,  
grupos de cámara y  
formaciones orquestales  
de todo el mundo

Concurso para jóvenes guitarristas  
Francisco Calleja  
(2017-2021)

Proyectos sociales  
ASPRODEMA, ACAB,  
Fair Saturday...

Turina, Albéniz, Falla... Con esta y otras iniciativas, Paco y Alberti —nos dice el autor— colmaron con música y poesía las nostalgias y añoranzas de sus genios artísticos que miraban a la madre patria.

Murió prematuramente Paco Aguilar en 1947. El lector de esta obra que haya llegado hasta el relato de su muerte sentirá que le gana la tristeza ante su inesperado desenlace. Años más tarde, ya en el inicio de la democracia española tras el franquismo, Alberti, vuelto del exilio, retomará la *cantata* y recorrerá con ella pueblos y ciudades de España. En sus entrevistas, o desde las tablas, el poeta rendirá un sentido homenaje a la memoria de su amigo del alma, Paco Aguilar.

Como he dicho, la primera parte de esta obra se cierra con un capítulo dedicado a Juan, el hermano cirujano. López Meseguer confiesa que este hermano iba cobrando fuerza y afecto en su escritura mientras se informaba de la vida y andanzas del Cuarteto. Su figura, y la de la madre, se le agrandaban por momentos. No pudo por menos de centrarse en ellas, debiendo ampliar el título del libro —que, en un principio, iba a tratar exclusivamente del Cuarteto— a *El cuarteto Aguilar y familia*. Alabo su decisión, pues la figura ejemplar de Juan bien merece haber sido tratada con el mimo que lo hace. Cuando todo estaba perdido, Juan, en una ambulancia militar, llevó al poeta Antonio Machado y a su madre, ya enfermos, a Francia (con posterioridad a la publicación de esta obra, López Meseguer tiene en su poder los salvoconductos del Gobierno de la República expedidos a Juan González-Aguilar). Terminada la guerra, Juan se instalará con la familia en Alta Gracia (Argentina). Curiosidades de la vida que la obra no pasa por alto: en Alta Gracia residen Falla, con su hermana, y la familia del Che Guevara. Con todos ellos trabarán amistad. Los hijos de Juan compartirán juegos y aulas con el futuro Che, el más famoso de los guerrilleros de Latinoamérica, y con sus hermanos. Uno de ellos, Pepe González-Aguilar Precioso, que seguirá al Che hasta la Cuba de inicios de la revolución castrista, escribirá un emotivo relato, inédito hasta la fecha, *Agonía del Che Guevara*, del que López Meseguer transcribe varias páginas.

La segunda parte de la obra, además de la aportación de datos complementarios de interés, amplía e ilumina los capítulos de la primera de modo eficaz. Destaco en ella el capítulo VII, centrado en la correspondencia, y el X dedicado a las prolongaciones familiares y a los continuadores y admiradores del Cuarteto. Del primero, que lleva por título “Epistolario”, aclara el autor de esta historia: “Varios años de comunicaciones con familiares lejanos de los Aguilar, de personas a ellos allegados y de consultas en archivos me han ayudado a recoger la correspondencia que tiene a su vista el lector en el presente capítulo”.

Uno entiende, tras la lectura de las cartas que nos aporta la obra, la importancia que tiene la correspondencia en la construcción de unos personajes como los aquí biografiados. El autor nos aporta la transcripción de la correspondencia con Joaquín Turina, Manuel de Falla, Jacques Thibaut, Ernesto Halffter y Pau Casals. Abunda seguidamente en las cartas, igualmente transcritas, de los hermanos Aguilar, entre las que se lleva la parte del león las cartas de la madre.

El capítulo X —que por una errata de imprenta se enumera como IX— lleva por título “En la estela de los Aguilar”. La metáfora queda bien tratándose de unos personajes que repetidas veces cruzaron el océano en trasatlántico. Entre otras agrupaciones de laúdes, que emularon a los Aguilar, cabe destacar al *Cuarteto de laúdes Grandío* y a la *Orquesta de laúdes españoles Grandío* (que en los años setenta acompañará a Rafael Alberti en sus recitales por España de la famosa *Cantata*). Otras agrupaciones más recientes han evocado el apellido Aguilar como recuerdo y homenaje a sus ilustres predecesores. Son estas el *Cuarteto Paco Aguilar*, de Madrid (que posteriormente se llamará *Cuarteto Aguilar*), y la *Camerata Aguilar*, de Murcia, dirigida por Antonio Jaime García Mengual, prologuista de la obra que aquí reseño. De estas formaciones se ofrece suficiente información en el libro.

Cierro esta reseña de modo laudatorio. No podía ser de otro modo. En la memoria de los estudiosos de la música, el nombre de los Aguilar era una referencia ya lejana. Una referencia que habría ido debilitándose paulatinamente con el paso de los años. El tiempo no perdona. La monografía de López Meseguer restituye de modo generoso —hasta donde le ha sido posible, con multitud de fotografías y testimonios— su génesis y sus andanzas. Por lo demás, esta extensa monografía es impecable desde el punto de vista historiográfico.



## VENICE'S FRAGRANCE. ARTEMANDOLINE - BAROQUE ENSEMBLE - NÚRIA RIAL SOPRANO

OBRAS DE GALUPPI, CONTI, MANNA, TRAETTA, LOTTI, VIVALDI Y ARRIGONI

La Venecia musical más desconocida del siglo XVIII, cuando la ciudad italiana era un auténtico faro cultural, renace en Venice's Fragrance, el último disco del aclamado conjunto Artemandoline, en el cual voz y mandolina dialogan en joyas escrupulosamente escogidas por Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón, brindando nueva vida a obras de escritura brillante, de grandes contrastes y que traen a la actualidad lo mejor del barroco veneciano.

Con casi dos décadas de trayectoria en el circuito más selecto de la música antigua, el conjunto de cuerdas Artemandoline fue fundado por Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón con el propósito de recrear, con instrumentos originales y criterios filológicos, obras del pasado bebiendo de las fuentes originales. En una búsqueda continua de partituras olvidadas, intentan recuperar y actualizar toda la belleza del repertorio que ofrece la mandolina barroca y los diferentes instrumentos de cuerda pulsada de la época, tanto en solitario como combinados con la voz humana. Y para ello no hay mejor vehículo que el de la música

veneciana del siglo XVIII. La ciudad de los canales, centro cultural e intelectual por excelencia del barroco, atrajo en su momento a los más grandes creadores, y por este motivo Venice's Fragrance incluye piezas de absoluta excelencia seleccionadas de óperas y oratorios, así como de música instrumental, de autores como Traetta, Galuppi, Lotti, Conti, Manna, Arrigoni o del célebre Antonio Vivaldi.

Artemandoline, en un mano a mano con la soprano Núria Rial —que participa en seis de las diecisiete piezas del disco—, ya ha conseguido excelentes valoraciones de este trabajo, como el sello Selección ÓPERA ACTUAL que otorga la revista española especializada en ópera y música vocal y en la que se destaca tanto el virtuosismo de la cantante como del conjunto.

Rial, con una brillante carrera internacional, es una reconocida especialista en el repertorio barroco y lleva más de quince años codeándose con los mejores directores y conjuntos del barroco internacional, además de haber desarrollado una abundante y prolífica carrera discográfica.



Mari Fe Pavón y Juan Carlos Muñoz

“Se trata de una música que seduce por su espíritu y su perfecto equilibrio de virtuosismo, fervor, teatralidad y riqueza, sellos en los que la mandolina tiene un lugar privilegiado”, afirma Juan Carlos Muñoz respecto del contenido de Venice’s Fragrance, mientras que Mari Fe Pavón asegura que las piezas reflejan “el carácter del barroco italiano, en el que abundaban las celebraciones, los fuegos de artificio, las máscaras, la magnificencia, etc.; nuestra ambición es clara: a través de los conciertos en vivo y del disco, intentamos extraer de estas piezas únicas la emoción, la humanidad y la modernidad capaces de seducir al público de hoy en día”. Para ambos músicos españoles afincados en Luxemburgo la música conocida como “antigua” no pertenece solo al pasado ni es un tesoro exclusivo para una élite erudita y privilegiada, “ya que posee un valor atemporal y universal que encuentra su lugar en la actualidad; es labor de todos nosotros hacer llegar esta idea al público”, concluye Juan Carlos Muñoz.

Núria Rial, ganadora de varios premios en Centroeuropa por su discografía, vuelve a colaborar con Artemandoline en este nuevo CD después de la excelente acogida que obtuvieron en su anterior trabajo conjunto, *Sospiri d’amanti* (2015).

## ARTEMANDOLINE

Con su conjunto Artemandoline, Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón optaron por volver a los documentos originales para establecer el verdadero pedigrí de la incomparable familia de instrumentos de cuerda pulsada, contribuyendo al lanzamiento de un movimiento que fomentará tanto la frescura como el rigor musical. Una mejor comprensión de las composiciones, un estudio más profundo de los primeros tratados, los estilos interpretativos y del entorno musical de la era gloriosa de la mandolina, conducen a una mejor apreciación de la música barroca convirtiéndose a su vez en un modo de pensamiento y acción.

Buscando las primitivas mandolinas, trabajando los manuscritos, investigando en los primeros tratados, explorando la iconografía: estos son los medios por los cuales, desde hace casi veinte años



los músicos de Artemandoline han tratado de hacer la máxima justicia a las obras de Scarlatti, Vivaldi, Weiss y sus contemporáneos. El éxito de este enfoque basado en el retorno a las fuentes, que constituye el desarrollo más importante en la historia de la interpretación de la música “seria” a lo largo del siglo XX, ha sido posible gracias a la cooperación de muchos protagonistas, músicos, pero también organizadores de conciertos, productores discográficos, editores, musicólogos y fabricantes de instrumentos.

Para asegurar que la música compuesta en el pasado no suene como mera *música antigua* en el presente, los intérpretes deben ser lo suficientemente libres, espontáneos, anticipativos y admirativos en su acto íntimo de creación y en la novedad que engendra. Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón se pasan la vida buscando y reviviendo obras maestras olvidadas del repertorio para mandolina. No se contentan con presentar simplemente sus hallazgos como *arqueólogos musicales*, sino que, además, tratan de transmitirlos al público en general mediante el acto esencial de comunicación entre intérpretes, compositores y oyentes.

Premiados por los críticos y aclamados con entusiasmo por el público, las actuaciones de Artemandoline siempre crean nuevos impulsos en el desarrollo de la percepción y la interpretación de las obras de los siglos XVII y XVIII. Sus músicos dedican su tiempo y sus talentos al renacimiento de la mandolina en la escena musical, participando en la actual expansión del interés por todo el mundo a través de clases magistrales, enseñanza en conservatorios, conciertos y publicaciones.

Artemandoline es pionera en este campo, en el que se ha forjado una reputación internacional. En pocos años, el conjunto ha encontrado su estilo y ha demostrado su calidad instrumental creándose así una verdadera identidad.

Poco después de su formación, se convirtió en uno de los conjuntos más importantes en el ámbito de la interpretación historicista en cuerdas pulsadas. Su estilo musical vivo y brillante entusiasmó inmediatamente al público y a la crítica. Los músicos que componen el grupo tocan con instrumentos de época: mandolinas barrocas, guitarra renacentista y barroca, mandola, bandurrias barrocas, laúd renacentista, mandolinas de Brescia y Cremona...

Artemandoline es invitada a participar regularmente en festivales de música antigua y en las salas de conciertos más prestigiosas de Francia y del resto de Europa, incluyendo la Konzerthaus de Berlín, Festival de Música Antigua de St. Guilhem-le-Désert, Festival de Abbaye de Sylvanès, Festival de Música Antigua de Simiane, Stockholm Early Music Festival, Bach Chamber Days de Riga, Tage Alter Musik Regensburg, Festival de Musique Ancienne du Marais, Monza e Brianza, Gaudete Early Music Festival, Early Music Day Alden-Biesen, Musique en Catalogne romane, Castello Reale di Sarre, Festival Musique d'Ensemble à Pommiers, Oissey, Châteaud de Sedan, Narol y Wroclaw en Polonia, Baroque Days y Philharmonie en Luxemburgo o el Festival Midi-Minimes en Brussels, entre otros.

- Artemandoline ha sido nominada a los "International Classical Music Awards 2021" (ICMA) por su nuevo CD "Venice's Fragrance", Sony/ Deutsche Harmonia Mundi.
- ÓPERA ACTUAL ha incluido "Venice's Fragrance", el último CD de Nuria Rial y Artemandoline para la Deutsche Harmonia Mundi en su selección "Vintage 2020", que reúne lo que consideran lo mejor de la industria discográfica en el 2020.
- Selección "Supersonic" de la revista *Pizzicato*.



## NÚRIA RIAL

Frecuentemente reseñada por su pureza y luminosidad vocal, la naturalidad y emotividad de su canto y la elegancia de su fraseo, Núria Rial es una de las voces paradigmáticas del repertorio barroco y clásico de los últimos años. Sus amplios intereses artísticos incluyen también música del Romanticismo y de los siglos XX y XXI, la fusión con estilos como el jazz o el flamenco, el diálogo con otras disciplinas o expresiones musicales como el Lied y la ópera, habiendo actuado de la mano de directores como René Jacobs o Iván Fischer y directores de escena como Peter Sellars, en teatros como La Monnaie-De Munt de Bruselas, Staatsoper Unter den Linden de Berlín, Théâtre des Champs Elysées de París, Grand Théâtre de Genève, Teatro Carlo Felice de Génova o el Teatro Real de Madrid, interpretando roles de tan amplio espectro como Euridice de Monteverdi, Pamina de Mozart, o Nuria en Ainadamar de Osvaldo Golijov.

Actúa frecuentemente en las principales salas de concierto y festivales europeos, como el Salzburger Festspiele, el Lucerne Festival o el Bachfest Leipzig, con directores como Antonini, Bonizzoni, Capuano, Cummings, Currentzis, Fischer, Goodwin, Hengelbrock, Jacobs, Leonhardt, Marriner, Minkowski o Pinnock, y es solicitada con regularidad por grupos como Accademia del Piacere, Akademie für Alte Musik Berlin, Bach Stiftung St. Gallen, Balthassar Neumann Ensemble, Bayerische Rundfunk München, Budapest Festival Orchestra, Café Zimmermann, Camerata Köln, Concerto Köln, Il Giardino Armonico, Il Pomo d'Oro, Kammerorchester Basel, Les Musiciens du Louvre, Orchestra of the Eighteenth Century, Stuttgart Kammerorchester o The English Concert.





## Algunas notas de prensa:

“En las piezas que canta Rial, la soprano luce un virtuosismo finísimo y un color caluroso que empasta con las sonoridades del conjunto de cuerda”.

“En las piezas instrumentales el conjunto historicista interpreta con ímpetu y precisión las exigencias de estas partituras del Barroco, edad de oro de la voz y la mandolina”.

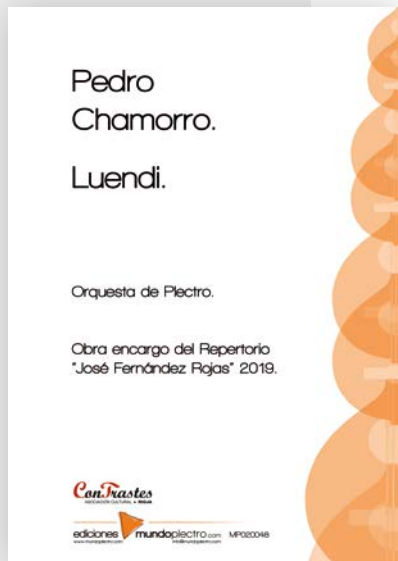
Selección ÓPERA ACTUAL

“Todavía hoy el Barroco sigue siendo un período con inacabables joyas musicales por descubrir que solistas como Núria Rial y conjuntos como Artemandoline se esfuerzan por rescatar rastreando manuscritos inéditos por librerías y bibliotecas.

En este disco, el ensemble barroco viaja junto a la soprano catalana a la Venecia del siglo XVIII para revivir obras de autores como Tommaso Traetta, Baldassare Galuppi, Antonio Lotti o el célebre Antonio Vivaldi, con la voz y la mandolina como protagonistas. Sonatas, conciertos y arias que sintetizan la belleza —a veces demasiado olvidada— de este período musical: una escritura vivísima e impetuosa,

nivelada con contrastes constantes de modalidad armónica, dinámicas cambiantes y la versatilidad del timbre sofisticado de las cuerdas y la mandolina. En las piezas que canta Rial —seis de las diecisiete pistas del catálogo—, la soprano luce un virtuosismo finísimo y un color caluroso que empasta con las sonoridades del conjunto de cuerda, como en “Bella armonia vieni”, aria de la ópera *Le feste d’Imeneo* (1760) de Traetta, exuberante demostración de técnica y control de la cantante y las mandolinas. O en “Se un core annodi” de la ópera *Achille in Sciro* (1745) de Manna, con una melodía de un lirismo exquisito repleto de elegantes ornamentos de gran dificultad. También brilla la larguísima “Lascia che nel suo viso” de la ópera *Teofane* (1719) de Lotti, en la que Núria Rial luce unos pianissimi deliciosos y enorme expresividad: sin duda, uno de los descubrimientos ineludibles de esta selección. En las piezas instrumentales el conjunto historicista interpreta con ímpetu y precisión las exigencias de estas partituras del Barroco, edad de oro de la voz y la mandolina.”

Aniol COSTA-PAU  
Selección ÓPERA ACTUAL



## LUENDI, DE PEDRO CHAMORRO

OBRA ENCARGO DEL "REPERTORIO JOSÉ FERNÁNDEZ ROJAS" 2019

EDICIONES MUNDOPECTRO.COM. 2020

Luendi, fue mi primer colegio en Madrid. Estudié en él desde párvulos hasta 1º de bachiller, pasando por los estudios de EGB (Enseñanza General Básica), así denominados por aquel entonces, equivalentes a los estudios obligatorios actuales de la ESO. El Bachiller, lo estudié en otro centro dotado de medios educativos y didácticos más adecuados.

Confieso que nunca me gustó ir a Luendi. Las prácticas educativas que recibía de los profesores, en general, me producían angustia y ansiedad, debido a los castigos y violencia que empleaban en el aula. Todo fue cambiando paulatinamente en el tiempo a medida que me acercaba a mi especialidad con auténtica vocación: la música, donde con los años conseguí graduarme en los Conservatorios y doctorarme en la Universidad.

*Luendi* (la obra musical), como idea surgió hace mucho tiempo. Siempre ha estado en mi "recámara creativa". Por fin, aprovechando el oportuno encargo de composición musical que me propusieron los amigos de ConTrastes-Rioja, decidí crear, escribir y describir de manera programática mis recuerdos y sentimientos infantiles vividos en mi primer colegio.

En esta obra he querido plasmar mi infancia temprana, temerosa pero divertida, mezcla de desasosiego y felicidad. En aquellos tiempos, las circunstancias fuera de mi hogar eran malas, porque jugué y aprendí en un barrio y colegio sumamente hostiles, mis compañeros de clase, en general, no venían a clase con buenos valores familiares. La música, el apoyo incondicional de mis padres y mi maestro musical me sacaron de ese barrio y colegio que hoy recuerdo con nostalgia.

El primer movimiento de la obra lo denominé *Geografía*. En él utilizo la cantinela que producíamos al unísono toda la clase cuando cantábamos: "España limita al norte con el mar Cantábrico los montes Pirineos que nos separan de Francia...". Es uno de los temas esenciales que componen este movimiento concebido en forma sonata.

El segundo movimiento, *Padre*, pretendía ser un desarrollo sobre otra entonación, la que obligatoriamente hacíamos al entrar y salir de clase rezando, es decir, el Padre nuestro. Así comienza, pero desgraciadamente durante el trabajo compositivo, mi padre enfermó gravemente durante dos meses y falleció. Quise cristalizar esos

## Luendi I. Geografía

Obra encargada del Repertorio  
José Fernández Rojas 2018

Pedro Chamorro  
(\*1961)

Allegro  $\text{♩} = 100$

## Luendi II. Padre

Pedro Chamorro  
(\*1961)

Allegro  $\text{♩} = 90$

## Luendi III. La tabla

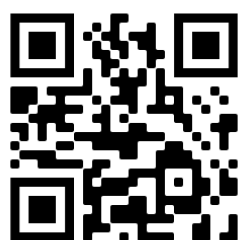
Pedro Chamorro  
(\*1961)

Allegro  $\text{♩} = 100$

terribles momentos y hacerle una ofrenda. Comienza en la introducción con el tema del Padre nuestro, continuando con un coral que desemboca en una perseverante y obstinada marcha hacia el triste abismo de su final, donde el tiempo de su vida va acabando e, irremediablemente, llega a una dolorosa expiración.

El último movimiento, *La tabla*, en contraste con el anterior es un recuerdo muy alegre sobre el cántico infantil que entonábamos para aprender matemáticas. La forma musical elegida para ello es el rondó. Tiene muchísimas reminiscencias de júbilas danzas castellanas inventadas por mí, mezcladas y combinadas con el canto infantil de la entrañable tabla de multiplicar.

El estreno de *Luendi* corrió a cargo de la Orquesta *La Orden de La Terraza* y fue dirigida por el propio compositor el 14 de diciembre de 2019 en el Museo Würth de La Rioja, evento que quedó registrado en el siguiente vídeo:



<https://www.youtube.com/watch?v=6kek8-KmtAc>



## LA ESPECIALIDAD DE INSTRUMENTOS DE PÚA YA ES UNA REALIDAD EN CANARIAS

La especialidad de Instrumentos de Púa llega a Canarias de la mano del Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas.

Fueron varios años de intentos, reuniones y presentaciones fallidas, citas a las que no se presentaron, envíos de informes a la Consejería y Conservatorios, otros años de dejar de insistir tras los intentos fallidos y decepciones, etc., hasta que en el verano del año 2018 me recibió la entonces Consejera de Educación del Gobierno de Canarias, Soledad Monzón Cabrera, mostrando un gran interés y sensibilización a una exposición de la especialidad de Instrumentos de Púa y su vertiente académica. No menos importante fue una posterior reunión con la jefa del Servicio de Enseñanzas de Régimen Especial, Antonia Falcón Valerón y el director del Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas, Fernando Bautista Vizcaino, quienes dieron todo su apoyo a la especialidad y salimos de ese encuentro con el compromiso por parte de la Consejería de Educación y el Conservatorio de hacer todo lo posible para que la especialidad de Instrumentos de Púa se implantara en Canarias en el curso 2019-2020.

El Conservatorio de Las Palmas organizó unas MasterClass de Instrumentos de Púa los días 14 de diciembre de 2018 y 22 de marzo de 2019 con la finalidad de mostrar la vertiente académica y posibilidades de estos instrumentos, y el objetivo principal de captar alumnos interesados en cursar estudios reglados de música y obtener una preparación profesional. Esta iniciativa fue fundamental ya que de ahí salen los primeros alumnos que cursan estudios profesionales de

música en la especialidad de Instrumentos de Púa en Canarias.

En junio de 2019 se realizaron las primeras pruebas de acceso y dieron lugar a los cinco alumnos que tuvo el curso 2019-2020. Para el presente curso 2020-2021 se ofertaron otras cinco plazas que fueron cubiertas en su totalidad, haciendo posible que el Conservatorio Profesional de Música de las Palmas cuente con diez alumnos y haya crecido la especialidad.

En Canarias somos muchos los practicantes de los instrumentos de púa y aunque es en la música popular y folklórica donde encontramos el mayor número, también son muchos los colectivos, orquestas y agrupaciones que practican un repertorio clásico. Es gracias a todos ellos el que contemos con tantos aficionados y practicantes de bandurrias, laúdes y mandolinas (el mayor número de mandolinistas lo encontramos en Lanzarote, pero esto dará para otro artículo), así que ahora nos toca devolver ese agradecimiento dándoles la posibilidad y facilitando el que realicen estudios profesionales de música y se rompa ese autodidactismo que se ha venido dando con los instrumentos de púa en Canarias.

Con mucha ilusión y aún más responsabilidad, tengo la fortuna de acompañar a los alumnos de Instrumentos de Púa que han querido venir a estudiar al Conservatorio, y la satisfacción personal de poder decir que en Canarias se puede estudiar esta maravillosa especialidad. De todos es sabido que a los isleños se nos hace muy difícil salir y abandonar nuestro entorno, y tras la experiencia personal de pasar varios



curso estudiando en la península, es por lo que ahora me siento así de satisfecho al poder acercar esta especialidad a los canarios y ver que los instrumentos de púa son ya una realidad en Canarias.

La especialidad ha comenzado a dar sus primeros pasos en las Enseñanzas Profesionales, pero ahora nos queda el reto de conseguir que se implante en la Enseñanza Elemental. Seguiremos intentándolo con la ilusión y esperanza de que se consiga para el próximo curso 2021-2022.

Desde estas líneas, mandar todo el apoyo a las personas, grupos y colectivos que están trabajando para conseguir que se oferten los estudios reglados de los Instrumentos de Púa en los conservatorios de sus Comunidades Autónomas. No decaigan en el intento porque algún día, al igual que nos pasó en Canarias, coincidirán las personas adecuadas y, entre todos, lo haremos posible.

Comentarios de algunos alumnos:

#### **Magnolia Curbelo Pérez – 1º E.P.**

Para mí, tocar la bandurria y entrar al conservatorio me ha dado posibilidades para mejorar la técnica y aprender otras maneras de tocar mi instrumento. También me ha abierto un amplio abanico de repertorio que puede interpretar mi instrumento y llegar a conocer otros instrumentos de la misma familia.

#### **Jennibel Hernández González – 2º E.P.**

El poder estudiar en mi hogar uno de los instrumentos con el que me he criado es plenamente satisfactorio. Mamá toca el timple y papá tocaba la bandurria, así que estudiar instrumentos de púa es tanto un logro profesional como personal. La posibilidad de ganar conocimientos pudiendo quedarnos en la

isla y con un profesional de la talla de nuestro profesor Silvestre Ramírez, grandísimo maestro y grandísima persona que presta su ayuda en todos los aspectos es un verdadero lujo. En Canarias se toca mucho la bandurria y el laúd, pero no teníamos opciones a aprender el instrumento en sí de manera profesional. Poder cursar el grado profesional es una oportunidad para poder, si queremos, dedicarnos a esta especialidad lo mejor cualificados posible. Espero que más adelante y cuando llegue el momento, se implante también el grado superior aquí en Canarias.

#### **Juan José Hernández Fleitas – 1º E.P.**

La inclusión en el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de la enseñanza de instrumentos de púa ha permitido llenar una gran laguna en lo que es el proceso de enseñanza y aprendizaje sistemáticos de esta familia instrumental. Un paso adelante aunque insuficiente, puesto que la oferta debería realizarse desde la enseñanza elemental.

#### **David Matos Perdomo – 1º E.P.**

La implantación de instrumentos de púa en Gran Canaria me ha dado la oportunidad de estudiar púa de una manera profesional donde la técnica y la forma de tocar es muy diferente y con más calidad. Agradezco esta implantación porque para mi vida musical me va a ayudar muchísimo.

#### **Aarón Félix Díaz Bermúdez – 2º E.P.**

La implantación de estudios oficiales de púa en Canarias ha sido algo necesario debido a que tenemos montones de escuelas que enseñan dichos instrumentos, pero no aportan una titularidad oficial. Otro motivo por el cual ha sido un plus dicha especialidad es que tenemos una cultura musical cuyo folclore aparte de depender del timple, también dependen del laúd y de la



bandurria, con lo que me llegó a extrañar un montón que, incluso teniendo tal cultura musical, no existiera alguna manera oficial para que aparte de tocar música de nuestra tierra se pudiera aprender a tocar otros estilos. Para acabar, añadir que el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas ahora puede decir de manera orgullosa que cuenta con esta gran especialidad y además con un gran maestro del instrumento como Silvestre.

### **Juan Carlos Sierra Calixto – 2º E.P.**

Después de aprender a tocar la bandurria desde niño y dedicar muchos años de mi vida a tocarla de manera profesional ha sido una satisfacción poder estudiar el instrumento de manera oficial en el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas, perfeccionando la técnica y por ende el sonido de la misma además de un honor formar parte de los primeros alumnos desde la implantación de esta especialidad en Canarias.



Mas de 180 años construyendo instrumentos de cuerda. Guitarras, Bandurrias, Laudes...

**VICENTE CARRILLO** (Constructor de Guitarras de Artesanía)

Casa Fundada en 1.836 Avda. del Convento, 8 - 16239 Casasimarro (Cuenca)

Telef. 967 487045 luthier@vicentecarrillo.com

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



## EL LEGADO PEDAGÓGICO DE ABEL CARLEVARO. PRELUDIOS AMERICANOS

### RESUMEN

*Abel Carlevaro es conocido por su gran aportación a la evolución de la técnica guitarrística. Su incansable afán de superación y curiosidad le hicieron buscar siempre aquellas formas de trabajar con su instrumento, con las que a la larga le llevasen a esforzarse mucho menos. A través de un menor esfuerzo, conseguir el mayor resultado y explotar todas las posibilidades tanto del instrumento como del intérprete. Este artículo es una síntesis de mi trabajo fin de estudios, realizado en el Conservatorio Superior de Música de Murcia en el año 2016. En él se darán a conocer las bases de su método, aplicados a su obra más conocida “Preludios Americanos”, una relación que no se había hecho hasta esta investigación.*

### INTRODUCCIÓN

Abel Carlevaro fue un compositor, pedagogo y guitarrista uruguayo nacido en 1916. Amante de la música desde niño gracias a la influencia de su familia, quiso seguir su propio camino. Tras varios años de práctica instrumental se dio cuenta de que ningún profesor satisfacía su curiosidad ni resolvía sus carencias técnicas. Es por eso que siempre intentó ir más allá de lo establecido en su época, buscando siempre la mejor técnica para los problemas o dudas que le acaecían.

Después de muchos años de carrera como intérprete y acercándose a las últimas etapas de su vida, creó todo un método pedagógico, además de un nuevo modelo de guitarra, que le ayudará a potenciar las cualidades sonoras del instrumento,

más allá de lo que el modelo convencional le permitía. En palabras del luthier Eberhrad Kreul, la tapa flotante de este nuevo modelo le dotaban de unos resaltantes bajos, sonidos claros y brillantes, así como también dulces, y una respuesta sonora de duración pareja en todas las tonalidades<sup>1</sup>.

En la imagen se puede observar una guitarra Manuel Contreras, modelo Carlevaro. Método que llegan a calificar como el más lógico, más moderno y el que ha demostrado los mejores resultados hasta ahora, en cuanto a la evolución de la técnica de la guitarra y afirmando que nada de lo planteado ha podido ser refutado adecuadamente hasta ahora.

<sup>1</sup> ESCANDE, Alfredo (2005): *Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra*. Sello Aguilar. Editorial Santillana.

Creo que hay que considerarla, más que actual, como la que debería abrir el porvenir de la guitarra. Ignorarla, es mantenerla estancada en un pasado que no deja de dar vueltas sobre sí mismo. Basta escuchar a la mayoría de los guitarristas actuales, que suenan todos igual. Todavía no se ha comprendido cabalmente el aporte de Carlevaro, sobre todo para la mano derecha y la concepción orquestal de la guitarra<sup>2</sup>.

Otros personajes llegan a afirmar de este método:

No se trata de un método; se trata de una meditación profunda y un análisis implacable y sistemático de todos los aspectos de la técnica guitarrística<sup>3</sup>.

Su formación como intérprete y posterior pedagogo estuvo influenciada por muchos artistas en una época de pleno auge cultural en Montevideo, el Siglo XX. Esto propició su enriquecimiento personal y conocimiento de diversas y ricas técnicas. Destacando en este artículo los hechos y personajes más relevantes.

### Andrés Segovia

La figura del guitarrista español marcó un antes y un después en Abel Carlevaro. Lo que empezó como una relación de discípulo - alumno acabó por ser una relación de gran amistad y gracias a él pudo conocer a compositores de gran renombre como Falla, Ponce o Turina. Se dice que fue su gran apoyo para dedicarse en exclusiva a la música, llegando a promocionarlo y recomendarlo en varios conciertos y entrevistas.

Pero como en cualquier relación bien avenida, los problemas no tardaron en aparecer, ya que los celos del maestro Segovia hacia su discípulo comenzaron a aflorar en la gira por Europa de 1948 a 1950. Las críticas positivas hacia Carlevaro y la comparación como intérpretes no sentaron nada bien al guitarrista español.

Este hecho afectó de manera muy notable a nuestro autor y tras la constante sospecha de boicot hacia su figura, decidió volver a su Uruguay natal.

Tras la vuelta a sus raíces dio comienzo una nueva etapa donde destaca su faceta como pedagogo y compositor, que a la larga se convertirá en la más importante de su carrera.

### Músicos Populares

Las reuniones bajo la noche de Montevideo con diversos cantaores, bailaores e intérpretes sin formación académica lo dotan tanto de nuevas técnicas, como aportaciones estilísticas y musicales, novedosas para él. Influyendo de manera tangible en su método, y en sus

<sup>2</sup> Fragmento de la entrevista realizada personalmente a Alfredo Escande, alumno de Abel Carlevaro.

<sup>3</sup> ESCANDE, Alfredo (2005): *Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra*. Sello Aguilar. Editorial Santillana. Págs. 612 a 613.



Modelo Carlevaro

composiciones *Preludios Americanos*.

Aportaciones tales como la técnica de fijación, y el uso del candombe, ritmo característico de la comunidad montevideana de origen africana, que se observa en los preludios 2 y 5.

El que es más concreto en todo eso podría ser el último, que es “Tamboriles”, porque es el tambor de Carnaval de Montevideo. Sí, ritmo de candombe. Entonces con ese ritmo yo empecé a hacer cosas, y... hice “Tamboriles”<sup>4</sup>.

### Heitor Villa-Lobos

La relación con este director y compositor brasileño comenzó en su época como intérprete, siendo éste el encargado de promocionar la figura de nuestro autor en Río de Janeiro y poco a poco fue desembocando en una relación de amistad y de referencia musical.

Aunque su maestro Segovia siempre rechazó esta figura, su curiosidad se impuso siempre a este hecho y no tuvo ninguna reticencia a la hora de relacionarse con él.

Carlevaro fue el encargado, además, de estrenar varias de sus obras y su interpretación a lo largo de sus giras era constante.

### OBRAS Y MÉTODO

Recorriendo la extensa obra de Carlevaro podemos encontrar una amplia variedad: composiciones, discografía, publicaciones e incluso numerosos homenajes a su figura profesional.

<sup>4</sup> ESCANDE, Alfredo (2005): *Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra*. Sello Aguilar. Editorial Santillana. Págs. 392 a 395.

| COMPOSICIONES                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | DISCOGRAFÍA                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | PUBLICACIONES                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cinco estudios “Homenaje a Heitor Villa-Lobos”</li> <li>- Sonata Cronomias</li> <li>- Concierto del Plata</li> <li>- Fantasía Concertante</li> <li>- Concierto para Guitarra y Orquesta N°3</li> <li>- Veinte microestudios</li> <li>- Introducción y capricho</li> <li>- Arenguy, para dos guitarras</li> <li>- Aires de malambo</li> <li>- Aires de Vidalita</li> <li>- Milonga para Li</li> <li>- Milonga Suite II</li> <li>- Milonga Oriental</li> <li>- 4 Estudios</li> <li>- Canción</li> <li>- Concierto Americano “Al sur del Capricornio” para guitarra y cuarteto de guitarras</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Estudio / Estudio // Tarantella</li> <li>- Recital de guitarra (1958)</li> <li>- 2° Recital de guitarra (1959)</li> <li>- Guitarra</li> <li>- Vicente Vallejos, la guitarra de oro del folklore (1965)</li> <li>- Scarlatti (1979)</li> <li>- Compositores americanos del Siglo XX (1980)</li> <li>- Carlevaro plays Carlevaro</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Master Classes sobre los 12 Estudios de Heitor Villa-Lobos</li> <li>- Master Classes sobre los 5 Preludios y el Choro n.º 1 de Heitor Villa-Lobos</li> <li>- Master Classes sobre Estudios de Fernando Sor</li> <li>- Master Classes sobre Chacona, BWV 1004 de Johann Sebastian Bach</li> <li>- Preludio, fuga y allegro, BWV 998 de Johann Sebastian Bach</li> <li>- Suite de Antiguas Danzas Españolas, sobre temas de Gaspar Sanz</li> <li>- El Poncho de Eduardo Fabini</li> <li>- Álbum de 10 piezas originales para vihuela (Transcritas para guitarra por Abel Carlevaro)</li> </ul> |

Destacando, en este artículo, las que más nos atraen:

- Escuela de la Guitarra. Exposición de Teoría Instrumental.
- Serie didáctica para guitarra:
  - Cuaderno n° 1 - Escalas Diatónicas.
  - Cuaderno n° 2 - Técnica de la mano derecha.
  - Cuaderno n° 3 - Técnica de la mano izquierda.
  - Cuaderno n° 4 - Técnica de la mano izquierda. Conclusión.
- Preludios Americanos.

## ESCUELA DE LA GUITARRA EXPOSICIÓN DE TEORÍA INSTRUMENTAL

Abel Carlevaro destaca en su labor como “simplificador de la técnica guitarrística”, recomienda tocar lo más cómodos posturalmente posible, sin posturas ni movimientos artificiales e incómodos. Tocar de manera muy escrupulosa para evitar ruidos. Nuestras manos, dedos, articulaciones en general, no deben hacer esfuerzos y movimientos innecesarios. “Menor esfuerzo, mayor resultado”, sería una frase que resumiría esta idea. En palabras del compositor:

Hay gente que trabaja doce horas por día — reflexiona Carlevaro— yo creo que hay que pensar doce horas diarias y trabajar una<sup>5</sup>.

Palabras que recogen la esencia de su método. Siendo sus tres bases principales economizar tiempo, movimientos innecesarios y evitar lesiones derivadas de ese esfuerzo innecesario.

Al adentrarnos un poco más en su método se observan varios aspectos esenciales en la práctica guitarrística, de los cuales daremos unas pequeñas pinceladas relacionándolos siempre con su obra “Preludios Americanos”.

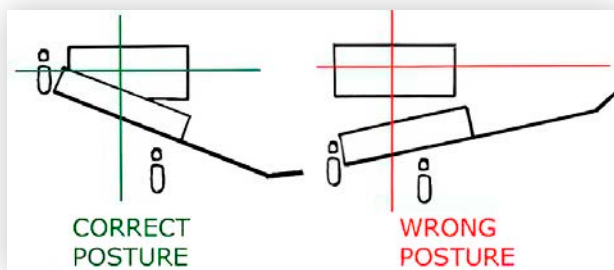
### Colocación del instrumento

A lo largo de toda su vida Carlevaro se autoanalizó y sopesó diferentes maneras de colocar la guitarra, para evitar dolores musculares. Tras mucho trabajo, tanto con el instrumento como sin él llegó, a su parecer, a desvelar la posición perfecta, bajo la premisa de que:

La guitarra se debe adaptar al cuerpo y no el cuerpo a la guitarra<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> GLADYS, Cancela (1973): *La Guitarra y su Magia*. Editorial Goes. Capítulo “Un purista del sonido”.

<sup>6</sup> CARLEVARO, Abel (1979): *Escuela de la Guitarra, exposición de la teoría instrumental*. Editorial Barry. Pág. 9.



*Ejemplo de la colocación de la guitarra*

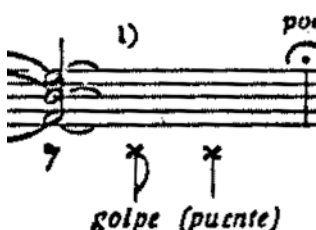
## Puntos de apoyo y traslados del brazo derecho

El brazo derecho es el responsable de dar estabilidad a la colocación de la guitarra y de la pulsación de las cuerdas, destacando que siempre está en constante movimiento dependiendo de varios aspectos como los cambios de dinámica, timbre o color, pero sin dejar de lado su punto de apoyo.

Tan solo encontramos dos ocasiones en las que el brazo derecho prescinde de su punto de apoyo: realización de armónicos y efectos tímbricos y percutivos.



*Ejemplo sin punto de apoyo del brazo derecho por tímbrica*



*Ejemplo sin punto de apoyo del brazo derecho por percusión*

## Técnica de fijación y de relax

Recomendaciones técnicas para alejar la fatiga acumulada por la cuantía de horas de estudio.

La técnica de fijación trata el bloqueo voluntario de una articulación, dejando actuar a otra que en un caso concreto sea más adecuada, por su fuerza o disposición. Mientras, las articulaciones que no actúan en dicha técnica, aprovechan ese breve lapso de tiempo para realizar una situación de relax. Este trabajo debe ser realizado de forma muy consciente para que pueda causar el efecto deseado, eliminando la fatiga durante una interpretación y la prevención de futuras lesiones.

Esta técnica puede ser utilizada a la hora de realizar dinámicas, repetir acordes a gran velocidad, donde se bloquea la falange para dejar

actuar a la muñeca; uso continuado del pulgar, traslados del diapasón, bloqueando la mano izquierda para dejar actuar al brazo...



*Ejemplo de fijación por efecto tímbrico*

En este ejemplo la fijación se encuentra en el pulgar. Al realizar la pulsación de forma lateral el dedo actuará desde su nacimiento sin la participación de las falanges.

## El pulgar

Carlevaro siempre pensó en este dedo como el más torpe al estar en oposición a los demás, siendo su gran desventaja el tener que realizar un mayor esfuerzo para controlarlo y contener su impulso. Pero no todo son desventajas ya que gracias a su gran masa muscular nos ayuda a crear una mayor variedad de dinámicas, sonoridades y efectos tímbricos.

- Toque con uña
- Toque con yema
- Fijación
- Pizzicato
- Sordina



*Ejemplo de utilización de yema*

El toque con yema se utiliza en este momento de la obra, para realizar un contraste dinámico entre el compás 92-100 y el 101 donde se vuelve la potencia y dinámica "forte" que el propio fraseo indica.

Pero nuestro autor va más allá y no olvida la importancia del pulgar en la mano izquierda y su preocupación por evitar los ruidos acaecidos por el roce del dedo con el diapasón. Para Carlevaro, el pulgar debe estar a disposición de la mano y el brazo y no entorpecer su actuación.

En el siguiente texto, muestra su preocupación después de las jornadas de trabajo con su maestro Segovia:

Yo estuve trabajando con Segovia y puedo decirlo, que yo le escuchaba muchos ruidos. Yo estaba al lado de él, miraba, me daba vuelta, porque estaba en la casa de él, tomando un té y lo oía tocar, me daba vuelta y decía pero ¿cómo? El pulgar estaba pegado al mango [...] y al mover, había mucho ruido porque estaba todo muy apretado, muy presionado. Yo pensé que sería mejor liberarlo. Digo, si el pianista puede hacer fuerza con un dedo, presionando una tecla con toda la fuerza que quiere, ¿qué es lo que hace? Firmeza en el dedo, y permite que la muñeca o brazo haga el esfuerzo. No es el dedo solo<sup>7</sup>.

## Diferenciación de voces

Propone trabajar la actuación de cada dedo de forma aislada, para añadirlo más tarde al conjunto. De esta manera, podremos conocer las posibilidades y orientación de los dedos a la hora de tocar.

Para exponer de forma más clara esta idea pasaremos directamente al ejemplo y la explicación del propio Abel:



### Ejemplo de diferenciación de voces

Aquí debemos pensar ya en la diferenciación del ataque de un dedo con respecto a otros. En esta fórmula el dedo índice, que debe repetir permanentemente las notas sol-la, debe actuar con el toque N 5, es decir, con la fijación de su última falange en ángulo, para obtener una diferenciación tímbrica. Las notas simultáneas de segunda y prima si-mi, que hacen el contratiempo continuamente igual, requieren el toque N1, libre. El pulgar, en su ataque con yema, actúa con su suma muscular, desde el nacimiento del dedo.<sup>8</sup>

Diferenciando así en función de la dinámica y la tímbrica, ya que en este caso el dedo pulgar es el encargado de la melodía con una dinámica mf, en segundo plano el índice (sol, la) actúa con diferenciación de tímbrica y en último lugar anular y medio a través de la intensidad de p.

## Traslados de mano izquierda

Durante todo el método se hace mucho hincapié en la idea de motor como la unión de brazo-mano-

dedos. Explicando brevemente la actuación de cada una de las partes, se destaca que los dedos marcan la limpieza o suciedad a la hora de trasladarse por el diapason. Por lo que la mano y el brazo serán los encargados de realizar el traslado mientras que estos disminuyen la presión contra las cuerdas para evitar el roce con estas. Debemos recordar, además, que el pulgar debe actuar a su vez de forma pasiva.

Es necesario insistir en que los dedos no se colocan por sí mismos, sino que las distensiones y contracciones están controladas por un trabajo tan inteligente como sutil, que proviene de la musculatura del brazo y mano y no directamente de los dedos. En estos casos especiales la distensión o contracción se transforman en situaciones estables<sup>9</sup>.



### Ejemplo de actuación pasiva del pulgar de mano izquierda

El pulgar no debe interferir en el traslado del traste V al XII, al no presionar el pulgar contra el diapason. De este modo se evitarán ruidos innecesarios y molestos.



### Ejemplo de actuación activa del pulgar

El pulgar sirve como ayuda para realizar la cejilla, ya que a través de su presión todas las notas pueden llegar a sonar con mayor claridad y limpieza.

Diferenciaremos entre traslado transversal, aquel que se realiza en la misma posición desplazándose de una cuerda a otra y traslado longitudinal aquel en el que nuestro motor cambiará de posición a través de todo el diapason.

Los traslados longitudinales, a los cuales se le da más importancia en este método, se dividen a su vez en traslados por sustitución, por traslado y por salto.

<sup>7</sup> CARLEVARO, Abel (1979): *Escuela de la Guitarra, exposición de la teoría instrumental*. Editorial Barry. Págs. 126-127.

<sup>8</sup> CARLEVARO, Abel (1979): *Escuela de la Guitarra, exposición de la teoría instrumental*. Editorial Barry. Pág. 72.

<sup>9</sup> CARLEVARO, Abel (1979): *Escuela de la Guitarra, exposición de la teoría instrumental*. Editorial Barry. Pág. 83.



#### Ejemplo de traslado por desplazamiento

En este ejemplo tan solo nos deberemos preocupar por el ruido que el pulgar produce en el traslado por el diapasón, ya que como se ve en el ejemplo la condición de tener un “glisando” obliga al dedo guía (2) a mantener la presión hacia la cuerda en dicho traslado.



#### Ejemplo de traslado por salto

Sin ningún punto de apoyo ni dedo guía este traslado es el menos propenso a ruidos, ya que tiene la libertad de actuar mediante dos cuerdas al aire para que nuestra mano pueda moverse libremente hacia la nueva posición.

#### Apagadores

Es tan importante emitir un sonido como saber apagarlo en el momento preciso<sup>10</sup>.

Esta afirmación resume la “manía” que tenía Abel por la limpieza en la interpretación. Ningún ruido o sonido fuera de lugar cabe dentro de esta ideología, aquí es donde entra el uso de los apagadores, herramienta con la cual nos deshacemos de estos molestos ruidos.

Él habla expresamente de los diferentes casos de apagadores y momentos en los que utilizarlos como se observa con los ejemplos expuestos a continuación.



#### Ejemplo de apagador directo

El pulgar, que produce el sonido, es el encargado de extinguirlo.



#### Ejemplo de apagador indirecto

En este caso será la mano izquierda la encargada de extinguir el sonido. Apagará la nota si, ya que tan solo necesitamos que la cejilla elimine la presión en esta nota en concreto.



#### Ejemplo de apagador por precaución

En este traslado el dedo 3 es muy propenso a producir ruidos, para evitarlos el pulgar se apoyará en la cuerda pulsada a la hora de desplazarlo.

#### La guitarra como “Pequeña Orquesta”

La relación de la guitarra con una pequeña orquesta viene de lejos, no es un concepto inventado por Carlevaro. Personajes como Berlioz, Segovia o Bream, trataron el instrumento de forma orquestal en sus composiciones y métodos pedagógicos<sup>11</sup>.

La guitarra tiene unas cualidades y potencialidades tan variadas, que le hace ser un instrumento muy completo en cuanto a tímbrica, realización de dinámicas y armonías. Variedad de tímbrica que le lleva a comparar cada una de ellas con instrumentos de la orquesta.

Pero para explotar todas estas posibilidades en el instrumento, debemos realizar un estudio minucioso de su morfología, diferentes formas de pulsación y uso y colocación de nuestro “motor” brazo-mano-dedos.

En cuanto a la tímbrica, se tenía la obsoleta idea de que dependía tan solo del lugar de ataque, dejando de lado la diferenciación de ataque de los dedos.

Carlevaro realiza una diferenciación de ataques, a través de cinco toques diferentes:

10 CARLEVARO, Abel (1979): *Escuela de la Guitarra, exposición de la teoría instrumental*. Editorial Barry. Pág. 99.

11 Fragmento de la entrevista realizada personalmente a Alfredo Escande, alumno de Abel Carlevaro.

## Toques para diferentes intensidades del "piano a fortísimo"

- Toque 1: El dedo actúa de forma libre sin ningún tipo de fijación. Este toque está relacionado con los sonidos "piano".
- Toque 2: El dedo actúa bajo la fijación de la última falange.
- Toque 3: El dedo actúa bajo la fijación de las dos falanges y su eje de movimiento se encuentra en el nacimiento del dedo.
- Toque 4: El eje de movimiento en este caso se encuentra en la muñeca.

## Toques para diferente tímbrica y color



### Ejemplo de toque 1 y 5

En este ejemplo el sonido a conseguir será dulce, para ello el toque de índice y medio debe estar libre de fijación. La uña pasa de forma superficial por la cuerda en la zona de la tastiera. Observamos la unión entre el toque 1 y el toque 5.

## PRELUDIOS AMERICANOS

En una entrevista del periodista Alejandro Ferreiro emitida por *Radio El Espectador de Montevideo*, Carlevaro expone la idea que tenía a la hora de componer, donde destaca la importancia de la identidad propia:

Lo más importante es que la obra que uno hace tiene que llevar la imagen, la personalidad de uno, sea buena o sea mala. Eso al menos nos salva del anonimato. Cada cual debe dejar su propia identidad, porque lo más íntimo, lo más individual, tendrá que ser lo más universal<sup>12</sup>.

En palabras del maestro Alfredo Escande, la obra *Preludios Americanos*, es un reflejo claro del método Escuela de la Guitarra. Exposición de Teoría Instrumental y una de las mejores para<sup>13</sup> trabajar la técnica del maestro Abel Carlevaro.

La composición consta de cinco preludios, "Evocación", "Scherzino", "Campo", "Ronda" y "Tamboriles". Cada uno de ellos estuvo inspirado y fue dedicado a distintas figuras destacadas en la vida del autor, como su maestro Segovia, Carlos Gardel, su alumno Baltazar Benítez o la guitarrista Irma Costanzo. El 28 de julio de 1963 son estrenados en sala al completo.

A continuación, se proponen varios ejercicios

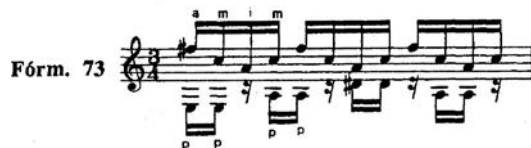
12 ESCANDE, Alfredo (2005): Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra. Sello Aguilar. Editorial Santillana. Pág. 660.

13 Fragmento de la entrevista realizada personalmente a Alfredo Escande, alumno de Abel Carlevaro.

expuestos en su serie didáctica. Los cuales han sido utilizados personalmente para trabajar esta obra y que han sido de gran ayuda.

## Ejercicios del cuaderno nº 2

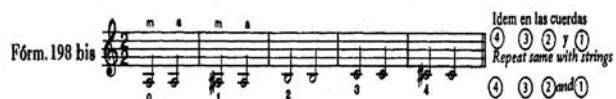
APAGADORES: Ejercicios 73 a 84.



### Ejercicio 73

En este ejercicio se trabajará el apagador directo de mano derecha donde el pulgar se encarga de extinguir el sonido volviéndolo a apoyar sobre la cuerda pulsada con anterioridad.

DIFERENCIACIÓN DE TOQUES: Ejercicio 198.



### Ejercicio 198

Este ejercicio nos ayudará para trabajar los distintos toques y orientación de los dedos a la hora de pasar por la cuerda, ya que el trabajo del índice, medio y anular será diferente en la 4ª, 5ª y 6ª cuerdas, que en las cuerdas 1ª, 2ª y 3ª.

En las cuerdas 4ª, 5ª y 6ª el dedo actuará de manera más paralela a la cuerda para evitar los ruidos propios del roce de la uña con la cuerda.

En las cuerdas 1ª, 2ª y 3ª, los dedos actuarán de manera más curva y ladeada a las cuerdas.

## Ejercicios del cuaderno nº 3

TRASLADO POR DESPLAZAMIENTO: Ejercicios 29 a 68, pág. 31-50.



### Ejercicio 41

## Traslado mediante un dedo guía

TRASLADO POR SALTO: Ejercicios 69 a 86, pág. 51 a 56.



Ejercicio 75

### Ejercicios del cuaderno n° 4.

Todos los ejercicios extraídos de este cuaderno hacen referencia a la técnica de los ligados, en este artículo tan sólo se mostrarán algunos de ellos. Se debe tener en cuenta siempre a la hora de realizarlos, la actuación de nuestro motor mano-brazo-dedos, ya que la mano y el brazo serán los encargados de proveer de fuerza y dirección a los dedos a la hora de percutir o mantener el ligado.

LIGADO ASCENDENTE DE 3 NOTAS: Ejercicio 10



Ejercicio 10

LIGADO SIMPLE DESCENDENTE CON DEDOS SALTEADOS: Ejercicio 16



Ejercicio 16

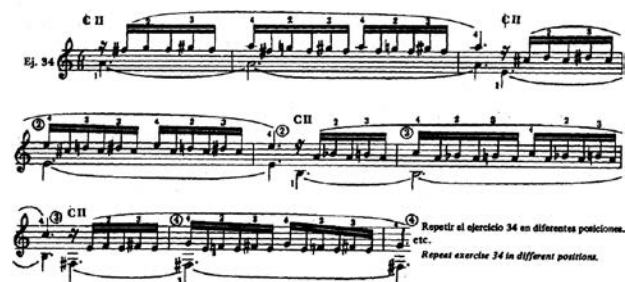
LIGADOS MIXTOS CON DEDOS INMEDIATOS: Ejercicio 23



Ejercicio 23

## LIGADOS ASCENDENTES CON CEJILLA:

Ejercicio 34



Ejercicio 34

## CONCLUSIONES

Su obra *Preludios Americanos* muestra claramente que su método *Escuela de la Guitarra. Exposición de Teoría Instrumental* y sus *Serie Didácticas*, son la base de su composición. Todos y cada uno de sus preludios puede interpretarse con la ayuda de los ejercicios propuestos tanto de mano izquierda como derecha, de cada uno de sus cuadernos.

En este artículo se ha tratado de mostrar su técnica bajo los ejemplos extraídos, en exclusiva, de su obra *Preludios Americanos*, para una mejor comprensión del lector.

Al conocer en profundidad la técnica y principios guitarrísticos del autor, pude trabajar la obra de manera diferente. Me ayudó a resolver problemas técnicos mediante muchos de sus ejercicios. Aunque a simple vista no exista una manera cuantitativa de observar esta mejora, ya que no tengo una grabación de la evolución interpretativa de la obra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GLADYS, Cancela. *La Guitarra y su Magia*. Editorial Goes. 1973. Capítulo "un purista del sonido".

ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro, Un nuevo mundo en la guitarra*. Sello Aguilar. Editorial Santillana. 2005.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Barry. 1979.

CARLEVARO, Abel. *Serie didáctica para guitarra. Cuaderno n° 1 Escalas Diatónicas*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Barry. 1966.

CARLEVARO, Abel. *Serie didáctica para guitarra. Cuaderno n° 2 Técnica de la mano derecha (Arpeggios y ejercicios varios)*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Barry. 1967.

CARLEVARO, Abel. *Serie didáctica para guitarra. Cuaderno n° 3 Técnicas de la mano izquierda (Traslado de la mano izquierda por el diapasón)*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Barry. 1969.

CARLEVARO, Abel. *Serie didáctica para guitarra. Cuaderno n° 4 Técnicas de la mano izquierda (Conclusión)*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Barry. 1974.

CARLEVARO, Abel. *Preludios Americanos*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Barry. 1970.

Jordi Sanz

Titulado Superior de Instrumentos de Púa

Diplomado Superior Mandolina (Luxemburgo)

Diplomado Educación Musical

[www.jordi-sanz.com](http://www.jordi-sanz.com)



## FÉLIX DE SANTOS: OBRAS DE CONCIERTO

Hace poco tiempo leí que durante los periodos más difíciles es cuando las ideas abundan, es cuando el arte aflora. Es en los momentos más complicados donde la mente humana, posiblemente movida por la necesidad de evadirse o de escapar, empieza a buscar, a imaginar, a crear. Ejemplos han sido *El rey Lear*, que, no se sabe al cien por cien, pero es muy posible que Shakespeare lo escribiera durante el periodo en que los teatros estaban cerrados por causa de la epidemia de la peste bubónica; o el pintor Edvard Munch y su *Autorretrato* después de la gripe española o...

No hace falta irnos a grandes creaciones. Todos hemos visto como durante el confinamiento, los músicos no han parado de crear, y este arte, al menos por un periodo corto de tiempo, nos sirvió de medicina.

Algo así me pasó a mí. No es que quiera compararme con Munch o con Shakespeare, ni mucho menos, pero de alguna manera sí me he sentido con esa necesidad de hacer, de perderme, de fantasear, de no parar, de continuar.

Unos días después de confinarnos, y justo en la semana de Fallas, en la cual en otras circunstancias hubiera estado tocando por las calles de València, empecé a ordenar de una vez por todas las partituras de mi archivo y digitalizar las obras y estudios que utilizo con mis alumnos. De refilón (y no es la primera vez) pasaron por delante de mí algunas de las obras de concierto del maestro Félix de Santos. En otras ocasiones, éstas habían

desfilado por mi atril sin más, pues, aunque me cueste decirlo, no les había prestado la atención que se merecen, supongo que como siempre voy con el tiempo justo o que no tengo alumnos de ese nivel, no me había detenido a leerlas, a saber de ellas; o tal vez por el hecho de no haberlas programado en mis estudios superiores ni en mi estudio personal, fuera razón suficiente para que no les prestase atención.

Esta vez fue diferente, tenía tiempo (más de lo que en ese momento pensaba), muchas ganas, así que, ¡por qué no!

Hacía tiempo que necesitaba bajarme del mundo (me encanta esa expresión). Necesitaba volver a tener tiempo para estudiar, para reciclarme, para ponerme en forma, para mejorar, para superarme, para continuar formándome, pues el trabajo y la familia sólo me permitía tener tiempo para hacer mis *bolos* de fin de semana y aprender otros instrumentos (como suelo decir: aprendiz de todo, maestro de nada).

Pues bien, esta necesidad la quería plasmar, a priori, en otros proyectos musicales de los cuales alguno de ellos ya estaba en marcha y que espero vean la luz muy pronto, pero el día en que reparé un instante en leer por encima las obras de Félix de Santos entendí que era aquello, justo aquello, lo que necesitaba.

Fue en ese momento cuando decidí que quería prepararme un programa de las obras de concierto

del maestro Félix de Santos. Fue en ese momento cuando quise grabar un disco con algunas de sus obras.

## ¿MIS OBJETIVOS?

### 1. Reciclarme: no sólo del superior vive el hombre

Con esta expresión me refiero a que el hecho de poseer un título, no te otorga la sabiduría ni inmediata y menos eterna. Creo firmemente que músicos y docentes debemos estar en continuo reciclaje para, por una parte, evolucionar como intérprete y por otra, para dar respuesta a las necesidades de nuestros alumnos en relación al desarrollo de la sociedad.

Desde que recuerdo he querido (en ocasiones de forma ansiosa) continuar formándome en la música, superarme, saber, descubrir... y creo que este es el camino correcto, así que tocaba agachar la cabeza y continuar trabajando.

### 2. Ponerme en forma

Desde que terminé los estudios superiores no he tenido la oportunidad de estudiar más de dos horas seguidas. Los conciertos que he hecho con grupos y orquestas en los últimos años tampoco han requerido dedicarle más tiempo por lo que vivía en un estadio de relativo confort.

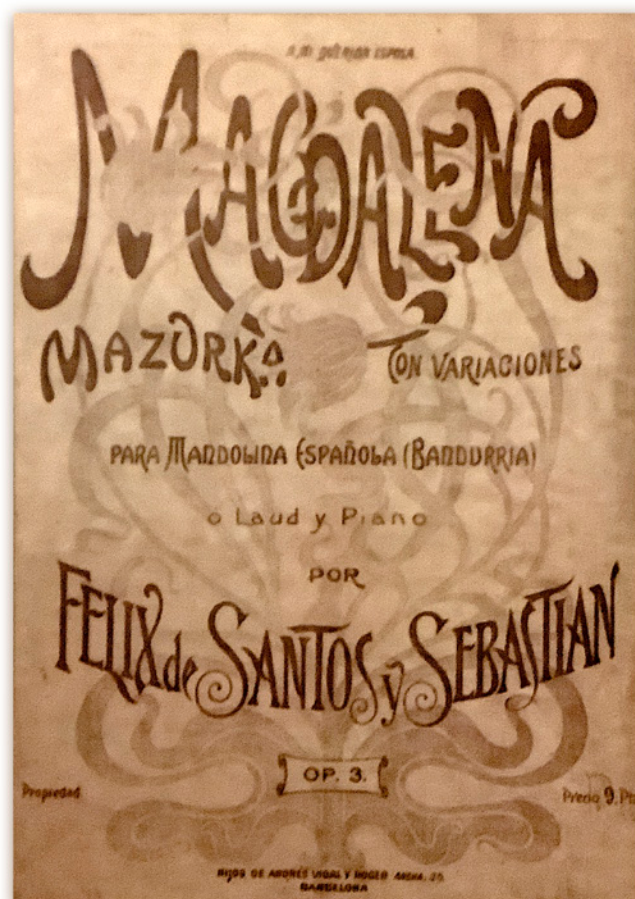
### 3. Bajarme del mundo

Cómo ya he indicado anteriormente, soy muy receloso con mi tiempo. El trabajo durante la semana, los conciertos el fin de semana y la necesidad que tengo de vivir todo con mi hijo sin perderme nada, hacen que el poco tiempo que me queda valga oro y lo busque desesperadamente y por tanto, este proyecto era la mejor excusa para hacerlo.

### 4. Reconciliarme con la bandurria

El hecho de que fuera la mandolina el instrumento de cuerda que mi padre puso en mis manos con 7-8 años y con la que más conciertos y experiencias he tenido de entre los instrumentos de púa, hizo que cuando tuve que coger la bandurria como el currículum de Instrumentos de Púa marca, lo hice, sinceramente, un poco por obligación, como cuando de niños nos obligaban a jugar con nuestros primos pequeños que, bueno, los quieres, pero prefieres jugar con los de tu edad.

Le contaba a mi profesor del superior, Luís Giménez Corbalán, que desde que había empezado estos estudios, cuando ponía gasolina, continuaba bajando la mandolina en mi espalda para pagar (sí, suena un poco maniático) pero, aunque dejaba la bandurria en el coche, pensaba en ella (hasta entonces no lo hacía). Y eso que en los últimos 4-5 años es el instrumento que más me ha acompañado en mis actuaciones.



Además de estos motivos para aventurarme a grabar el disco, también reparé en que, si no me equivoco, creo que no hay nada grabado, es decir, que de alguna manera alumnos, profesores, aficionados o incluso gente no vinculada a los instrumentos de púa, no tienen la opción de escuchar su obra, no tienen la opción de conocer a uno de los máximos exponentes de la música de plectro y, ahora lo puedo decir, no tienen opción de escuchar unas obras fantásticas.

Una anécdota: cuando estudiaba magisterio musical, uno de mis compañeros (que en el futuro sería profesor y músico) me preguntó que qué tocaba. Le dije que la mandolina. Su respuesta fue: —*Hombre, Clavelitos*. No reniego de la tuna, de la rondalla o de cualquier formación con instrumentos de púa, pero este compañero no sabía que, a parte de “Clavelitos”, también era la mandolina de Mozart, de Mahler, de Vivaldi, de Schoenberg, de Stravinsky, de Prokofiev, de Webern, de Verdi, de Haendel... por poner algunos ejemplos de compositores que seguro conocía. Y, ¿por qué no? de Félix de Santos. Me hubiera gustado en ese momento haberle podido dar un disco de él, pues ese compañero tenía una responsabilidad como docente para con sus alumnos al ser una influencia directa en sus gustos musicales. Muy pronto este objetivo se multiplicaría.

Claro que mis primeros objetivos sólo me atañían a mí. Estaba contento, motivadísimo y dispuesto.



## CATALUÑA ARTÍSTICA

(1 de diciembre 1904)

Ha sido nombrado profesor de mandolina y demás instrumentos de púa, en el Conservatorio del Liceo, el notable compositor y concertista D. **Félix de Santos**.

La enseñanza de estos instrumentos es de nueva creación en Conservatorios, siendo el Liceo de Barcelona, el primero en España, que reconociendo la importancia de la mandolina y otros instrumentos de púa ha creado dicha clase, confiándola muy merecidamente al Sr. **Santos**, que, en honor a la verdad, podemos decir que es la única persona que puede desempeñarla a conciencia.

Reciba pues, el Sr. **Santos**, nuestra enhorabuena.

(Traducción del catalán)

También fue de gran ayuda los consejos sensatos de mi gran amigo António de Sousa Vieira, ¡qué paciencia conmigo!.. —Obrigado António.

## Selección y estudio

Una vez pude escuchar las obras en *Finale*, no me costó demasiado seleccionar el repertorio y calcular el minutaje del disco, de hecho en ningún momento pensé en cambiar nada, sólo al final del proceso, decidí incorporar una obra más, bueno, también hay una, *Tarantela*, con la que tengo una relación amor-odio.

El estudio fue el mejor proceso de todos. He disfrutado como hacía tiempo, aprendiendo las obras, mejorando día a día, paso a paso, descubriendo la obra de este gran compositor, conociéndome a mí mismo, descubriendo mis virtudes y aprendiendo de mis innumerables carencias, descubriendo el poder que tiene la mente en todo esto...

La pandemia me dio tiempo, y con tiempo es como mejor se hacen las cosas, por lo menos se saborean más. No puede decir lo mismo mi familia. Si el confinamiento fue duro, imaginaos con alguien echándole unas cuantas horas al día mientras estudia con la ayuda de su metrónomo. Ellos sí tienen mérito.

## Familia de Santos

Cuando empezaba a tomar forma, decidí ponerme en contacto con una de las persona que más ha hecho para que conozcamos la obra de Félix de Santos. Estoy hablando de Ricardo García Gimeno. No lo conozco personalmente, pero con las largas conversaciones contándole cómo iba todo, mis innumerables preguntas sobre dudas en la edición o en los originales, pero sobre todo, por haber dedicado parte de su tiempo a acercarnos la obra del maestro de Santos, ya merece para mí todo el respeto y admiración.

Pues bien, Ricardo me facilitó el teléfono de Doña Magdalena de Santos, ni más ni menos que la nieta del gran maestro. Era mi pretensión contarle mis intenciones y pedirle permiso, me parecía lo más lógico y sensato. Así que, sin darme cuenta, estaba hablando por teléfono con Magdalena, una mujer de 88 años encantadora que sin dudarle me invitaba a su casa la semana siguiente. "Si

Pero con el último, me cargué un peso que no estaba previsto: ¿Y si no es fiel a la partitura?, ¿Quién soy yo para grabar las obras de Félix de Santos?, ¿Es esto lo que él querría?, ¿Es así como él lo interpretaba? ¿Y si no gusta? ¿Y si es un mal ejemplo? Me sentí muy pequeño delante de las obras pero, no dejé que este sentimiento se me apoderara (aunque sí me acompaña en ocasiones) y continué adelante, eso sí, con el mayor rigor, respeto y humildad posible.

## ASÍ FUE COMO EMPECÉ MI PROYECTO

### Repertorio

¿Qué toco?, ¿Qué obras elijo?, ¿Cuáles me gustan más? Evidentemente, si no hay nada grabado, no puedo hacerme una idea clara ya que, al menos yo, casi siempre elijo el repertorio que me entra por los oídos. Bueno, pues las toco y elijo. Mala idea.

Si habéis visto las obras de concierto de Félix de Santos, sabréis que no son para cogerlas, leerlas por encima y elegir, pues son obras muy exigentes que sin un estudio con calma y con tiempo, no puedes hacerte una idea clara, al menos yo.

La solución pasó, una vez más, por recurrir al señor Ximo Sanz, mi padre, el cual, con mucha paciencia y sin quejarse, al menos a mí, me transcribió unas 22 obras al *Finale*, que se dice pronto. Yo siempre le digo que lo hago por él, para que se entretenga, pero en verdad si no hubiera sido por este empujón inicial, se me hubiera hecho una montaña.

*véns de part d'en Ricardo, ets benvingut*" (Si vienes de parte de Ricardo, eres bienvenido).

Y así fue que, sin dudarlo, me fui para Corbera de Llobregat (Barcelona) a conocer a la nieta de Félix de Santos Sebastián.

Llegamos a su casa y entonces empezó una de las experiencias más emotivas de mi vida. Hablamos de cómo recordaba a su abuelo, de lo contenta que estaba de que alguien quisiera embarcarse en un proyecto como este y recordar así la figura de su abuelo, de lo que echaba en falta que las instituciones catalanas tuvieran en cuenta al gran compositor, músico y profesor, pues no olvidemos que fue el primer profesor con plaza en un conservatorio español y el cual compuso todo un programa para todos los niveles por tal de ampliar el repertorio de nuestros instrumentos y yo allí, en casa de su nieta.

Me vino a la mente cuando iba con doce-catorce años al conservatorio de mi pueblo con la mandolina en una mano y el op.124 en la otra...

Pero sin duda, el momento más mágico fue cuando interpreté para ella una de las obras del disco, *Magdalena*. Una obra dedicada a su esposa, a su transcriptor, a su acompañante en el piano... una obra que llevaba el nombre de su mujer, pero también de la nieta, de la Magdalena que tenía delante. Interpreté la mazurka, sólo un fragmento de la obra. Doña Magdalena se emocionó, rompió a llorar y yo con ella. Entendí que quizá nunca había escuchado esa melodía, esa melodía que su abuelo había compuesto o, tal vez, habían pasado tantos años que no la recordaba, entendí entonces que lo tenía que hacer, que tenía que llevar a cabo como fuera el proyecto, deseaba que Doña Magdalena y familiares pudieran escuchar todas las obras y que lo pudieran recordar de esta manera.

Quedamos que la siguiente vez que nos veríamos sería para entregarle el disco. Bueno, y también para hacernos una foto, pues hacía poco que la habían operado y todavía tenía signos en la cara y con bastante humor y de forma muy coqueta, me dijo que no saldría bien en la foto, que la próxima vez mejor. Aun así quiso recibirme, no quiso esperar, lo que demuestra la generosidad y cercanía de esta familia.

Más contento que unas pascuas y con un subidón de motivación exagerado volví a València a continuar trabajando en el proyecto.



### Preparación

No es la primera vez que grabo un disco. He colaborado con orquestas y grupos, pero nunca he grabado yo uno solo. Esto supone el aprender de todo en poco tiempo y buscarte la vida en cosas que antes no había reparado: quién me graba, quién me hace la masterización, el diseño, las copias, el registro... ahora bien, es muy costoso pero apasionante, porque poco a poco ves cómo va tomando forma, cómo aquello que te habías imaginado y esbozado en tu cabeza, se va haciendo realidad.

Digo solo, en el sentido de que no hago una colaboración o participo en un conjunto como otras veces, pero en realidad no estoy solo, de hecho no puedo estar mejor acompañado. La obra es para mandolina italiana y bandurria (o mandolina española) junto con piano. Así, he tenido la gran suerte de contar con uno de los grandes, Antonio Morant. Una joya de músico que tiene lo mismo de grande como de humilde y eso lo hace todavía más especial. Trabajar con un profesional como él hace que te sientas más arropado, confortable y seguro.

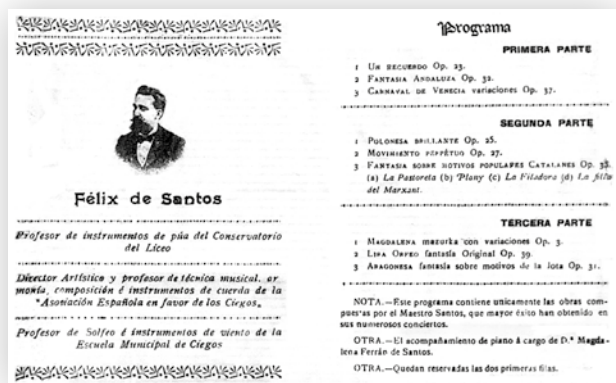
En cuanto al repertorio, decir que es muy exigente. Por lo general, son obras muy virtuosas que se ejecutan a gran velocidad lo que demuestra que, además de compositor, Félix de Santos fue un virtuoso con una condición física envidiable ya que él las interpretaba en numerosos conciertos y algunos de ellos larguísimos.

He tenido que trabajar pues, con metrónomo y mucha paciencia. Bueno, y con alguna que otra visita al fisioterapeuta.

He intentado ser lo más fiel posible a los originales, aunque he incorporado, de una forma muy meditada y humilde, mi punto de vista a las obras.



*Mandolina española, modelo Cateura, con la que daba sus conciertos*



En este sentido, pensé muy mucho en grabarlo con cuerda simple, como hacía el maestro. Pero pensé que, en lo respectivo al sonido, estaría más cómodo como toco yo, es decir, con doble cuerda. También me justifiqué pensando que el compositor optó por la cuerda simple por los problemas de afinación que él encontraba en la época entre las dos cuerdas, pero que hoy no existe.

Otra de las fases de la preparación fue la ayuda que, sin dudar, me brindaron dos personas a las que admiro muchísimo. Necesitaba que alguien exterior a mi estudio de ocho metros cuadrados y a la valoración siempre positiva de mi hijo (menos mal), me diera su opinión, su punto de vista, sus consejos, que me corrigiera y guiara... y quién mejor que el gran Fernando Bustamante, un músico integral en mayúsculas y Pedro Chamorro, máximo exponente y referente en los instrumentos

de púa en España el cual me ha acompañado en este proceso transmitiéndome apoyo, seguridad, experiencia y buen hacer. ¡Qué arropado me he sentido! Muchas gracias de corazón..

## Grabación

Y hasta aquí puedo leer, o mejor dicho, escribir. De hecho, voy a terminar esta crónica y se la entrego corriendo a Diego que seguro me está esperando. Estamos a principios de enero y entro al estudio mañana. Espero que cuando estéis leyendo esto, podáis, también, escuchar a este gran compositor y disfrutar igual que lo he hecho yo. Espero haber aportado un granito de arena, aunque sea pequeño, en que se conozca más nuestro repertorio, nuestros compositores, nuestra música. Y, sobre todo, espero de todo corazón que Doña Magdalena vuelva a escuchar a su abuelo.

P.D. En 2021 se cumplen 75 años desde que se marchó Don Félix de Santos y Sebastián. He aquí mi pequeño homenaje, maestro.

## BIBLIOGRAFÍA

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



## LA TÉCNICA DE LOS INSTRUMENTOS DE PÚA

### RESUMEN

*El presente artículo trata de analizar los aspectos más relevantes que componen la técnica de los instrumentos de púa a través del estudio de los métodos más importantes de los que disponemos. Para ello analizo doce tratados de mandolina desde el siglo XVIII hasta nuestros días y siete tratados de bandurria, igualmente desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Además de un análisis comparativo, no deja de ser un artículo de opinión, en cuanto a que doy mi punto de vista sobre los diferentes aspectos a los que se hace referencia.*

Si buscamos la palabra “técnica” en la RAE, podemos sustraer la siguiente definición: conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte.

La historia de la humanidad es un ejemplo continuo de cómo el ser humano, a medida que ha necesitado alcanzar nuevas metas, ha ido creando técnicas que posibilitan llegar a aquellos lugares que parecían inalcanzables. Las técnicas de cultivo o las técnicas de edificación, por poner dos ejemplos, nos muestran cómo el descubrimiento de nuevos procedimientos y herramientas han traído consigo el avance y el desarrollo del mundo.

Si lo extrapolamos a la rama que nos ocupa, la música, la evolución técnica de un instrumento no es sino la búsqueda de dichos procedimientos y herramientas que nos permiten abordar un repertorio cada vez más complejo. Se suele decir que el nivel técnico del presente es más avanzado

que el de hace años (igualmente, el nivel de dentro de varios años será más alto que el de hoy en día), y es cierto, la técnica no deja de evolucionar de la mano de los compositores que crean el repertorio y los propios intérpretes que hacen frente a los nuevos desafíos.

El presente artículo no tiene el objetivo de sentar ninguna base sobre nada. Más bien, compartir de una manera pedagógica y didáctica qué han dicho algunos de los tratadistas más importantes de la historia de la mandolina y la bandurria. Para ello, he creado un cuadro comparativo donde se refleja la opinión de tales tratadistas sobre los temas más relevantes: colocación del instrumento, colocación de la púa, mano derecha, mano izquierda, púa abajo, alzapúa, trémolo o patrones de arpeggio. Igualmente, doy mi punto de vista sobre cómo o por qué se utiliza, en la actualidad, una determinada técnica en vez de otra.

La técnica es un campo muy personal, que da pie a muchas discusiones, debates, reflexiones interiores y, por qué no decirlo, luchas con uno mismo. Es por ello que, antes de nada, me gustaría recalcar varias cosas que, a mi parecer, son fundamentales en el tema que abordamos:

- Aunque es muy obvio: NO existe un solo enfoque de la técnica.
- La mayoría de los parámetros que se presentan en este artículo se tratan de una manera genérica. El trabajo consiste en adaptar dichos parámetros a las condiciones específicas de nuestros alumnos o de nosotros mismos.
- La técnica que aquí se plantea es una técnica neutra, estándar. Sobre esto, las posibilidades son infinitas, tantas como la propia música.
- Me parece fundamental y sinónimo de riqueza, conocer y comparar diferentes enfoques técnicos, diferentes escuelas, o diferentes estilos de música. Esto no hará sino dotarnos de más herramientas.
- Creo que es importante el acercamiento, y el estudio en caso de que fuera posible, de la técnica de otros instrumentos; cuantos más, mejor.
- La técnica está en función de la música. La música manda SIEMPRE, pero esto no nos debe hacer olvidar que, sin las herramientas adecuadas, difícilmente llegaremos donde nuestra cabeza o nuestro corazón sí son capaces de llegar. Yo puedo imaginar que quiero escalar el Everest, pero sin el entrenamiento necesario y las herramientas adecuadas, se quedará en eso, en un sueño. La técnica nos permite acceder a eso que pensamos, que cantamos en nuestra cabeza o imaginamos.

Como dije anteriormente, este artículo se compone de dos partes. Por un lado, la confección de un cuadro-resumen sobre lo que han dicho los grandes tratadistas de nuestros instrumentos acerca de los aspectos más representativos de la técnica. Recalco lo de cuadro-resumen porque no pretendo extenderme en ninguno de los puntos, dejando que cada uno pueda ahondar y profundizar en la materia aprovechando las numerosas fuentes de las que disponemos. Mi objetivo es que, de un solo golpe de vista, y recogido de manera ordenada, se pueda ver lo más importante que se ha dicho sobre los aspectos más genéricos de la técnica. No puedo olvidar mi pasión por la docencia, y hago este cuadro pensando también en esas aulas de púa de los conservatorios y escuelas de música para que se pueda utilizar como material didáctico. Me parece un recurso que puede estar en todo momento a la vista de los alumnos, y de nosotros mismos, y servir como esa primera puerta de acceso a las

fuentes más importantes de nuestros instrumentos.

Por otro lado, en cuanto a la segunda parte de la que se compone este artículo, podríamos decir que es un artículo de análisis y opinión, donde vierto mi punto de vista sobre los diferentes aspectos que hemos tratado en el cuadro-resumen. Cuando digo mi punto de vista, no me refiero a que yo haya descubierto nada. De hecho, soy de la teoría de que no dejamos de ser la suma de todas esas personas que pasan por nuestra vida dejando huella, nos hacen replantearnos las cosas y nos abren nuevos caminos. En mi caso, estoy fuertemente influenciado por los maestros que han marcado mi camino y que, ante todo, y lo he visto con mis propios ojos, me han enseñado y demostrado que hay que estar abierto a los cambios, que no hay que dejar de buscar, y que la humildad significa estar dispuesto todos los días a aprender cosas nuevas. Por ellos y para ellos escribo esto. Gracias, Caridad Simón y Pedro Chamorro.

## POSICIÓN DEL INSTRUMENTO

Si vemos lo que han dicho los tratadistas a lo largo de los años, podemos comprobar que se han dejado poco por decir, ya que han abordado todas las posibilidades que hay: posición sentada, posición de pie, instrumento sobre ambas piernas, solo sobre la pierna derecha, pierna izquierda sobre reposapié, pierna derecha sobre reposapié, piernas cruzadas, incluso la trípode de Baldomero Cateura o la doble posición que recomiendan Fouchetti o Carlo Munier dependiendo de si eres hombre o mujer. Aquí tenemos el primer ejemplo de que no existe una sola técnica, de que somos diferentes y que lo que va bien para uno, quizás no va tan bien para el otro. Seguramente sea el aspecto donde más tiempo debemos invertir para personalizarlo y buscar las necesidades del alumno que tenemos enfrente.

Desde mi punto de vista, la pregunta sería ¿qué necesita mi posición para que mi cuerpo esté simétrico, en la posición más orgánica posible y en la que sufra menos? Para ello, me parece fundamental la línea cuello-hombros-cadera-rodilla-tobillos, intentando que los hombros estén encima de las caderas, las rodillas con una apertura acorde con las propias caderas y los tobillos a la altura de las rodillas. Donde observo el mayor problema en mis alumnos, y en mí mismo, es en la asimetría que se produce en nuestros hombros y espalda (recomiendo mirar al alumno por detrás, tanto o más que por delante). Para solucionar esa asimetría hay que buscar otras opciones. Durante estos años, he observado que si el mástil lo sacamos ligeramente hacia fuera (nuestra tendencia suele ser la contraria, atraerlo hacia nosotros), es más fácil que la línea de los hombros se mantenga simétrica. Igualmente, puede funcionar muy bien colocarse el instrumento sobre la pierna derecha (algo que produce el

efecto parecido a lo que decía anteriormente y que nombran ya muchos tratadistas, Cottin, por ejemplo). También considero muy recomendable que el alumno se acostumbre a anclar las escápulas ligeramente y evitar la tendencia habitual de cerrar los hombros y el pecho.

Por cierto, alguien se estará preguntando ¿y el banquito? Esta pregunta va directamente ligada al tipo de silla que utilizo, o más bien a su altura. Si el banquito hace que mis rodillas estén por encima de las caderas, no lo utilizaría. Si ayuda a que un alumno tenga las rodillas a la altura de las caderas, sí que lo veo apropiado. Ya hay músicos en muchos países que están utilizando diferentes soportes ergonómicos. Me parece un sistema interesante y donde podemos seguir investigando entre todos.

### POSICIÓN DE LA PÚA

Si antes teníamos diferencia de opiniones, aquí creo que hay unanimidad en todos. La púa se sujeta con el dedo índice y pulgar. Creo que los tratadistas no dejan duda sobre esto, y es que la posibilidad de pinzar con nuestro índice y pulgar hace de esta parte de nuestro cuerpo, la parte más precisa. Por eso escribimos o cogemos el bisturí con estos dos dedos. Donde sí encontramos diferencias en nuestro cuadrante es sobre en qué posiciones deben estar ese pulgar e índice. Por poner un ejemplo, podemos ver cómo Félix de Santos habla de que la yema del índice esté en dirección a la palma de la mano; el mismo Pettine, el cual hace un análisis milimétrico y exhaustivo de la posición de la púa, nos indica que índice y punta de la púa irán en direcciones diferentes; sin embargo, Zamacois o Calace hablan de cómo el índice debe estar en la misma dirección de la punta de la púa; Pietro Denis, por su parte, habla de que el índice esté ligeramente por debajo del pulgar; y Carlo Munier, al igual que Cottin, dice que ninguno sobrepase al otro. Aquí se genera el debate.

Personalmente, hago mucho hincapié en mis alumnos en buscar un buen punto de contacto entre la púa y la tercera falange de nuestro índice. Por ello, no estoy muy de acuerdo en la posición que propone Félix de Santos o Pettine, por ejemplo, ya que, si inclinamos la yema del índice hacia la palma de la mano, el punto de apoyo de la púa respecto al índice tiende a subir, perdiendo control sobre la púa, y, por tanto, sobre el sonido. Si hablábamos de la precisión de nuestros dedos índice y pulgar, la precisión radica precisamente ahí, en la punta de nuestros dedos. Desde ahí podemos controlar mucho mejor el sonido que queremos, o técnicas como el trémolo o el alzapúa. Debemos tener en cuenta que tocamos la cuerda con un elemento externo a nuestro cuerpo (al contrario que la guitarra, por ejemplo), y es por ello que la púa debe de ser una extensión de nuestra mano, una segunda piel. Cuánto debe

entrar el índice en contacto con la púa, si debe estar un poco más arriba, más abajo, apoyo más lateral o frontal, debe buscarlo cada uno en función del sonido deseado.

Un aspecto que me parece importante, sobre todo en niveles intermedios y superiores, es que nuestro dedo pulgar tenga flexibilidad y libertad de movimientos. Huir de una posición rígida. De este modo, podremos cambiar la angulación de nuestra púa respecto a las cuerdas de una manera más ágil y ergonómica. De otro modo, corremos el peligro de querer cambiar dicha angulación desde el antebrazo (subiéndolo o bajándolo) o cambiando la posición del instrumento, algo que nos puede llevar a una posición poco saludable. A este respecto me parece muy curiosa la apreciación que hace Leone en su método, ya que considera indispensable el movimiento producido por los dedos que sujetan la pluma, añadiendo que el que no lo haga *no podrá dulcificar los sonidos ni tocar pasajes difíciles*. Tal es su interés en este tema, que tiene sus propios signos para identificar este movimiento. Pietro Denis, desde mi punto de vista, se refiere a lo mismo que señala Leone cuando habla de *otro movimiento de pulgar e índice que proviene del refuerzo de su unión, como sucede cuando escribimos*. Especifica, en su caso, que se utilizará para notas que quieran destacarse y en saltos de cuerda.

### BRAZO Y MANO DERECHA

Si tuviésemos que destacar en qué aspecto hay más unanimidad entre todas las opiniones, diríamos que son dos: antebrazo en contacto con la tapa como punto de apoyo fundamental y muñeca flexible. Donde vemos que hay multitud de propuestas es sobre qué hacer con el resto de dedos que no sujetan la púa. Tenemos opiniones para todos los gustos: desde dejarlos curvados de manera natural, a la enrevesada propuesta de Leone (dedo medio y anular un poco elevados, meñique escondido debajo de ellos y separados de los dedos que tienen la púa). Carlo Munier, por su parte, recomienda que el resto de dedos permanezcan abiertos y el dedo meñique se roce con la tapa para la ejecución del trémolo, pero especifica que cuando se toca en primera o segunda cuerda se cierran los dedos, y cuando tocamos en tercera o cuarta se abren como hemos explicado anteriormente. El roce del meñique en la tapa, al cual hacen referencia otros autores como Cristofaro, es muy común verlo en los intérpretes de domra que provienen de la escuela rusa, así como en mandolinistas.

Si bien todos destacan la libertad de movimiento de la muñeca como algo esencial, algunos hablan de posiciones ligeramente curvadas de la muñeca (Munier, Pettine o Grandío), y otros destacan la posición recta de la misma. Tanto unos como otros sí que tienen clara una cosa, huir del apoyo de la

muñeca en el puente. Las cuerdas deben poder vibrar con libertad. El apoyo debe estar en el antebrazo, no en la muñeca.

Personalmente opino, como ya han dejado claro los grandes tratadistas, que el punto de apoyo de nuestro brazo derecho es el antebrazo. Lo que sí me parece importante en este punto es conseguir desde el comienzo una buena posición del instrumento con nuestros alumnos o nosotros mismos (primer punto que hemos tratado en este artículo), ya que, de este modo, el brazo derecho queda perfectamente colocado de una manera natural y casi sin esfuerzo. Un antebrazo recto, sin curvaturas antinaturales y cayendo sobre la boca.

Respecto a la muñeca, considero que es la articulación más preciada y, evidentemente, no debe estar apoyada sobre el puente, ya que necesitamos que las cuerdas vibren sin impedimentos. No obstante, en determinados niveles me parece imprescindible controlar diferentes técnicas también desde el antebrazo y así poder combinar en función de lo que queramos conseguir. Hay veces que la muñeca funciona muy bien, y otras que el antebrazo puede darte la solución a ciertos problemas. Esto es muy personal y, como siempre, se debe hacer con la supervisión de un profesor que estudie nuestras características individuales.

En lo que se refiere al resto de dedos que no sujetan la púa, vuelvo a la teoría de partir de la posición más natural y relajada de nuestra mano. Si relajamos nuestra mano, con la palma mirando hacia arriba, es muy probable que los dedos, de manera natural, adquieran una posición que, prácticamente sin forzar, se asemeje a lo que creo que debería ser una correcta posición de la mano derecha. Ahí estarán los profesionales para hacer esos pequeños ajustes que hagan que nuestra mano no sea un cúmulo de tensiones.

## **BRAZO Y MANO IZQUIERDA**

Personalmente, creo que es un apartado apasionante. Si comparamos qué dicen los diferentes tratadistas, podemos ver multitud de opiniones. La primera y más importante, desde mi punto de vista, es si la posición de la mano izquierda debe ser “violínica”, es decir, el mástil se apoya sobre el metacarpo del dedo índice (esta sería la opinión de Munier, Denis, Cateura o Grandío) o si nuestra mano se coloca paralela al mástil, sin rozar ninguna parte de nuestra palma con dicho mástil (postura defendida por Leone o Marga Wilden).

Es interesante también cómo para algunos la mano izquierda sujeta el instrumento, véase Pietro Denis, Félix de Santos o Matías de Jorge Rubio, y cómo para otros, por ejemplo, para Marga Wilden, es justo lo contrario: no cumple esta función.

Donde sí hay unanimidad es en que los dedos

deben estar redondeados (lo que significa pisar de punta) y casi unanimidad, en que el pulgar no debe sobresalir por encima (Pettine habla de que sobresalga ligeramente, pero en líneas generales no apuestan por esa posición del pulgar). Sí resulta curioso que Leone, Corette o Gervasio, utilizaran el pulgar en ciertos momentos para realizar la línea de los bajos. Esta técnica, que comúnmente se utiliza, por ejemplo, en técnicas guitarrísticas más enfocadas a la música moderna y que atribuimos, por lo tanto, a algo actual, ya lo hacían unos señores allá por el siglo XVIII. Me parece alucinante.

Mi punto de vista es que la función de la mano izquierda no debe ser sujetar el instrumento: si yo quito mi mano izquierda, el instrumento debe quedarse perfectamente colocado gracias a los apoyos de mis piernas y antebrazo derecho. Dicho lo cual, me parece que este aspecto es compatible con poder adoptar una posición violinística de mi mano izquierda. Sin lugar a dudas, yo me decanto por esta posición, ya que acertamos nuestro punto de apoyo de la mano izquierda y esto nos proporciona mayor estabilidad, equilibrio y fluidez, permitiéndonos mejores movimientos con menor esfuerzo. Siempre recuerdo la frase de Arquímedes: “Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo”. Precisamente esto es, en mi opinión, lo que conseguimos cuando el mástil descansa sobre nuestro dedo índice (tal y como explican Pettine o Cottin, por ejemplo). Dicho esto, es fundamental conocer el movimiento de rotación de nuestro antebrazo que va a permitir, por ejemplo, llegar a las cuerdas más graves de nuestros instrumentos (comprobaremos en nosotros, o nuestros alumnos, que es imposible llegar con un dedo 4 a la sexta cuerda, o hacer una cejilla, sin un movimiento de rotación de mi antebrazo). El resto de herramientas que me parecen importantes las describe fenomenalmente Cateura y me las enseñaron con especial cariño mis profesores Pedro Chamorro y Caridad Simón: dejar dedos puestos (sin tensión) siempre que sea posible (Pettine habla sobre esto), pisar de punta, dedos siempre cerca del mástil y, como dice Marga Wilden o Cottin, pisar al lado del traste. Estos serían los cuatro pilares sobre los que construir una mano izquierda sólida.

Al contrario de la opinión de Calace, o del propio Cateura, desde mi punto de vista, el pulgar no debe presionar el mástil. Debemos evitar la tensión del pulgar, porque para nada debe contrarrestar o pelear contra los otros cuatro dedos. El pulgar es un gran acompañante que no debe poner presión sobre los otros cuatro dedos. Él no dice dónde ir, simplemente los acompaña.

## **PÚA ABAJO**

Si algo parece que es común en todos, o casi todos, es que el golpe se produce de muñeca. Desde esa muñeca relajada que todos señalan en sus escritos.



Aquí me parecen interesantes dos aspectos: por un lado, cómo Pietro Denis ya habla de esa púa “acostada” (inclinada) para que toque el par de cuerdas. Esta posición será una de las bases sobre las que se construye la técnica de Marga Wilden en la mandolina y que posteriormente adoptaría Pedro Chamorro en su escuela española de bandurria. Seguramente ya nos está indicando de cierta manera que esta posición de la púa no solo favorece el tocar las dos cuerdas, sino también los patrones de arpeggio tan utilizados en el siglo XVIII, donde Denis fue uno de sus máximos representantes. Por otro lado, llama la atención cómo Cateura y Félix de Santos (heredero de la técnica de Cateura) nos hablan de un ataque donde la tendencia de la mano y de la púa sea irse hacia la derecha, hacia el puente.

En la actualidad yo soy partidario de dominar, como técnica base, la propuesta que nos hacen nuestros grandes maestros Marga Wilden y Pedro Chamorro. Púa inclinada-acostada-tumbada (Marga Wilden habla de 45° respecto al techo), movimiento de muñeca y quedarse apoyado o descansar sobre la siguiente cuerda. Esto, como conceptos básicos sobre los que construir la técnica de apoyado. En muchas ocasiones he hablado con el mismo Pedro Chamorro sobre la importancia de controlar ese ataque desde la cuerda (lo que en la escuela de guitarra se conoce como *plantin*, y que nos da mayor control sobre el sonido) y desde fuera de la cuerda (ideal para conseguir otro tipo de ataques o técnicas). De igual manera, la punta de la púa debe estar ligeramente hacia la derecha

(Cateura ya lo indica en su método), algo que nos permitirá tener más superficie de la púa en contacto con la cuerda y por tanto un sonido aún más redondo y compacto. Como dije al principio, hablamos de un punto de partida desde el que movernos hacia infinitud de colores y matices. Como siempre, ahí deben estar los profesionales para asesorar, ajustar, corregir y guiar.

Me parece importante que el ataque sea desde fuera hacia dentro, no tanto desde arriba hacia abajo. Ese mínimo recorrido de la muñeca hacia fuera nos permite volver a descargar su peso sobre la cuerda que queramos. Además, al salir hacia fuera la púa se encuentra en un punto desde el que es más fácil atacar cualquier cuerda.

Conceptos como velocidad de ataque, peso del mismo, amplitud de movimiento o angulación de la púa (a este último hacen referencia de forma muy específica Pedro Chamorro y Marga Wilden) me parece que deben estar encima de la mesa cuando hablamos de este tipo de golpes de púa. A partir de estas combinaciones nuestra paleta de colores y posibilidades aumenta considerablemente. Estos conceptos por sí solos darían para otro extenso artículo. Quizás en un futuro.

### ALZAPÚA

Aquí hay unanimidad en dos cosas bastante evidentes: por un lado, el movimiento consiste en uno de bajada y otro de subida; y, por otro lado, esta técnica es utilizada para momentos en los que la velocidad lo requiere. Hasta ahí todo claro.

El elemento más importante que aquí surge es cuándo el alzapúa debe contener un movimiento de bajada más intenso que el de subida. Fouchetti, Denis o Corette ya nos hablan de esa diferencia en la intensidad y alguno de ellos, como Corette, ya nos indica también una cuestión más: el movimiento de bajada tocará las dos cuerdas y el de subida solo una. Este aspecto es algo muy relevante en esta época. Es Marga Wilden quien nombra esta técnica como alzapúa 2:1 (números que hacen referencia a las cuerdas que debemos tocar en la bajada y en la subida) y que constituye otro de los pilares básicos de la técnica actual. Una vez más, es Pedro Chamorro quien aplica todas estas técnicas de la mandolina a la escuela española de bandurria que conocemos hoy en día.

Cuando no se hace referencia a esta diferencia en ambos movimientos, entendemos que lo que se busca es un movimiento de bajada y de subida que en ambos casos hieran las dos cuerdas. Este alzapúa es la que Marga Wilden nombrará como alzapúa 2:2. ¿Dónde radica la diferencia técnica de estos dos tipos de alzapúa? Pues tal y como nos explica Marga Wilden, la púa pasará de estar inclinada (angulada 45° respecto al techo) para el alzapúa 2:1, a estar recta (paralela al techo) para el alzapúa 2:2. Este cambio de inclinación de la púa es un aspecto fundamental en la técnica actual de los instrumentos de púa.

Mi opinión al respecto (tengo poco que aportar) es que efectivamente estos dos tipos de alzapúa son fundamentales para adquirir vocabulario en nuestra mano derecha. El alzapúa 2:1 es un movimiento que debe proceder de la muñeca completamente relajada. En cambio, sobre el alzapúa 2:2, opino igual que Pedro Chamorro, creo que debemos combinar y saber ejecutar un alzapúa de muñeca, de antebrazo o de ambas articulaciones combinadas. Cuantos más recursos tengamos, más capacidad de “contar” nuestra música. Sí que es cierto que para la enseñanza me decantaría en primer lugar por la muñeca. Es una articulación capital y que conviene trabajar desde el inicio para ganar la máxima relajación posible.

Los grandes retos a los que nos enfrentamos en esta técnica es igualar los dos movimientos que componen el alzapúa 2:2 desde un punto de vista metronómico y dinámico. No con el objetivo de tocar todas las notas con la misma intensidad, algo que podríamos tildar en ocasiones de antimusical, sino de tener un movimiento de bajada, y sobre todo de subida, controlado, del que seamos dueños para poder utilizarlo a nuestro antojo. Parte del trabajo de un instrumentista de cuerda frotada, por ejemplo, es tratar de igualar el golpe de arco abajo y el de arco arriba; o un percusionista, dedica muchas horas en la caja trabajando que sus movimientos de derecha e izquierda sean lo más parejos posibles. En nuestro caso, es fundamental que controlemos nuestros movimientos de

bajada y de subida sin que domine, en la medida de lo posible, uno sobre el otro. La música no siempre va a favor de los movimientos que más nos convienen. No se trata de complicarnos la existencia, pero sí de tener recursos para los problemas que puedan surgir.

## TRÉMOLO

Seguramente estamos ante la reina de las técnicas, o una de las más importantes. Si comparamos qué dicen los principales tratadistas sobre este aspecto, nos daremos cuenta de dos cosas:

1. La muñeca debe estar relajada.
2. El movimiento debe ser lo más rápido posible.

Aunque todos hablan de estos dos aspectos, cada uno aporta ciertos matices. Podemos observar, por ejemplo, cómo Marga Wilden recomienda variar la velocidad del trémolo dependiendo del carácter de la música (en contraposición a Pedro Chamorro que propone una velocidad uniforme del trémolo), o cómo nos habla de incluir el antebrazo conforme el trémolo se va haciendo en más cuerdas. Igualmente, Munier nos habla también de esa doble articulación (muñeca y antebrazo) y nos señala el dedo meñique sobre la tapa como recurso que puede ayudar a dicha técnica.

Personalmente, me ha llamado más la atención las dos propuestas que hacen para estudiar el trémolo. Los que recomiendan estudiarlo medido, como un alzapúa rápido (aquí podríamos nombrar a Pietro Denis, Munier, Pettine o el propio Cateura), y los que directamente lo estudian sin pensar en ese alzapúa rápido, tratando de imitar a esa voz humana desde el primer momento. El maestro Grandío o el mismo Pedro Chamorro son claros ejemplos de ellos.

En este sentido, me resulta muy interesante cómo Cateura (y por extensión Grandío, el cuál estudió su metodología en profundidad) plantea el estudio del trémolo antes que el del alzapúa. A primera vista puede parecer antinatural, ya que no sigue una lógica en cuanto a la velocidad de los movimientos se refiere (es como si aprendemos a cabalgar antes de trotar), pero me parece una propuesta interesantísima y a tener muy en cuenta.

Por otro lado, vemos cómo claramente nuestros tratadistas del siglo XVIII hablan del tril (trémolo), aunque recomiendan no abusar de dicha técnica (normalmente para notas largas). El propio Leone nos habla de su predilección por ornamentar antes que utilizar el trémolo, Bortolazzi lo asemeja al vibrato en la cuerda frotada, o Denis, el cuál no recomienda utilizar esta técnica cuando son obras originales, y sí hacer uso de ella cuando se tocan “otras músicas” (arreglos o adaptaciones de obras para otros instrumentos). Sin embargo, si avanzamos en el tiempo y nos vamos al romanticismo, con Calace como máximo exponente, vemos cómo el trémolo se convierte en

la reina de las técnicas que debe dominar un gran mandolinista. Es curioso cómo lo primero sobre lo que habla en su método es el trémolo, antes incluso de cómo coger la púa o cómo colocar nuestras manos. Cuanto menos, es una declaración de intenciones en toda regla.

Desde un punto de vista histórico, no hay dudas de que conforme va avanzando la historia de nuestro instrumento, el trémolo va cogiendo un mayor protagonismo hasta situarse como una técnica capital.

Desde mi punto de vista, creo que la técnica está muy bien explicada por Marga Wilden y Pedro Chamorro y tengo poco que añadir. Al igual que hablábamos con el alzapúa, me parece fundamental el control de la muñeca y del antebrazo, porque ambos, antes o después, nos harán falta. Tal y como dije en otro apartado, considero que en un nivel técnico avanzado es importante controlar la flexibilidad de nuestro dedo pulgar de la mano derecha, ya que nos dará un montón de posibilidades a la hora de cambiar la angulación de nuestra púa respecto a las cuerdas. Esto no hará sino ampliar nuestras posibilidades de colorear la música.

### **PATRONES DE ARPEGIO**

He querido incluir este apartado por la relevancia que tienen en el repertorio de los instrumentos de púa. Es un concepto de nuestro siglo, que la gran Marga Wilden acuñó para referirse a los diferentes modelos de arpeggio que planteaban los maestros del siglo XVIII. La misma Marga numera hasta veinticinco patrones de arpeggio, basados en la combinación de púa abajo, desliz y púa arriba, mezclando la púa inclinada y la púa recta (conceptos que hemos tratado anteriormente al hablar de la púa abajo y del alzapúa). Estos mismos procedimientos son adaptados para la bandurria por Pedro Chamorro.

**Telefono: 676 19 12 99**  
**C/Atalaya 22- 28002 Madrid**  
**Correo: jalagunar@gmail.com**  
**Web: www.lagunarguitarras.com**  
**Instagram: @joseantoniolagunarcnovas**  
**Facebook: @joseantoniolagunarcnovas**



Sabemos que los tratadistas de mandolina del siglo XVIII las nombran, las tratan con detenimiento y, evidentemente, las utilizaban, pero ¿y en la bandurria? Si bien es cierto que no aparece una referencia clara en los tratados hasta Pedro Chamorro, las investigaciones sobre la obra de Matías de Jorge Rubio que ha llevado a cabo el mismo Pedro Chamorro nos demuestran que ya conocía y aplicaba dichas técnicas de arpeggio.

Uno de los métodos más completos que he podido analizar es el de Baldomero Cateura y, aunque no nombra nada al respecto, me ha resultado fascinante su técnica de arpeado, técnica donde utiliza los dedos de la mano derecha como si de un guitarrista se tratara. Hoy en día, abordaríamos los ejemplos y estudios que propone con los anteriormente citados patrones de arpeggio. Evidentemente, la organología del instrumento de Cateura difiere del que utilizamos actualmente, principalmente porque ellos tocaban con cuerdas simples y nosotros con cuerda doble. No obstante,

no deja de sorprenderme, una vez más, la cantidad de posibilidades y riqueza de recursos que tienen nuestros instrumentos.

Personalmente poco tengo que añadir a esto que tan bien explica Marga Wilden en su método *Technische Studien für Mandoline* (maravillosamente traducido y adaptado para bandurria por Rubén García-Casarrubios), más allá de recalcar la importancia de dominar todas estas técnicas, que no hacen sino ampliar nuestro vocabulario de mano derecha. Debemos conocerlas, controlarlas y aplicarlas con un estudio serio y continuado.

Si pienso en un violinista, por ejemplo, no dejo de apreciar la riqueza de golpes de arco que tienen y la importancia que dan a tener un buen vocabulario de mano derecha. Nosotros, con nuestros instrumentos, tenemos unas posibilidades técnicas casi infinitas donde dar cabida a todos aquellos gestos musicales que imaginemos.

## CONCLUSIÓN

Durante este artículo he tratado de recorrer de manera genérica, resumida y espero que no muy aburrida, los aspectos más relevantes de nuestra técnica. Este tema da para horas y horas de charlas, debates y artículos. Esto no es sino un aperitivo para todo aquel que quiera ahondar o profundizar más.

Desde nuestros maestros del siglo XVIII hasta los actuales, Marga Wilden y Pedro Chamorro, hemos ido analizando coincidencias y diferencias de todos los cerebros que han hecho, y hacen, la historia de nuestros instrumentos y su evolución en todos los sentidos.

Humildemente, me he permitido el lujo de apostillar mi opinión al respecto sobre cómo lo veo yo, o mi experiencia en el aula. Es un tema que me ha apasionado desde niño y al que siempre he dedicado, y dedico, tiempo de estudio. Sobre todo, tal y como dije al comienzo, trato de estudiar, preguntar y curiosear sobre la técnica de otros instrumentos (piano, voz, cuerda frotada, percusión o instrumentos de viento), para ver semejanzas, diferencias, preocupaciones o cómo se les da respuesta a los problemas técnicos que pueden surgir.

No quiero desaprovechar la ocasión para animar a todos, profesionales o aficionados, a acercarse al mundo de la técnica. A poder descubrir, con la ayuda de un profesor, todo lo que este instrumento encierra. Un instrumento con un sonido fantástico, con unas posibilidades tímbricas infinitas y un vocabulario riquísimo.

Acabo con el ejemplo que comencé: puedo imaginar que subo el Everest, pero no podré hacerlo sin las herramientas necesarias. Cada uno a nuestro nivel, debemos de “equiparnos” de

dichas herramientas, dedicarles tiempo y esfuerzo para poder seguir subiendo el nivel de nuestros instrumentos, de nuestras orquestas y de nuestro repertorio. Todo desde el respeto al sonido y a la música.

En ningún momento quiero transmitir la idea de que la técnica está por encima de la música. MÚSICA, MÚSICA Y MÁS MÚSICA, pero la técnica nos ayuda a encontrar respuestas o soluciones a los problemas que se nos plantean. Esto nos permite despreocuparnos de dichos “problemas” ya que disponemos de los recursos necesarios para hacerles frente y así, de este modo, mi cabeza y mi corazón pueden estar volcados al cien por cien en contar nuestra música y disfrutarla. Sin esto último no vale de nada lo que se haya escrito durante siglos.

Gracias a TODOS los maestros que he tenido, absolutamente a todos, en especial a Pedro Chamorro y Caridad Simón porque desde niño me enseñaron con todo su cariño a dudar, a comprobar, a insistir, a buscar, a investigar, a renovarme y sobre todo, a disfrutar. Sin ellos no estaría escribiendo este artículo.

Mil gracias a Juan Carlos Muñoz, grandísimo maestro que he tenido la suerte de tener en mi formación y en mi vida, que siempre ha sacado tiempo para ayudarme en todas mis consultas y animarme a seguir investigando y creciendo.

Gracias a numerosos amigos a los que he “cansado” preguntando dudas, pidiendo métodos, traducciones, revisiones o segundas opiniones. Cristina, Antonio, Marta, Jesús, Ali, Virginia, Kelly, Pilar... Muchísimas gracias.

Muchas gracias a Diego Martín, presidente de la FEGIP, enorme músico, amigo y sobre todo, persona. Motor, y a la vez gasolina, de este maravilloso colectivo-familia que tenemos alrededor de los instrumentos de púa y la guitarra y que avanza con paso firme. Gracias por tu INFINITA ayuda y confianza en mí.

Y, por último, pero no menos importante, gracias a todos y cada uno de los alumnos que he tenido porque, sin lugar a dudas, son los que me han hecho plantearme, y replantearme, todo mi castillo de ideas. Porque sin ellos saberlo, cada día me enseñan todo y más. Como dice la mítica frase de Joseph Joubert: “enseñar es aprender dos veces”.

## BIBLIOGRAFÍA

- CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro: *La influencia técnica del violín sobre la mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes históricas y experiencia interpretativa. El proceso de recreación de la Sonata a mandolino solo e basso de Giovanni Battista Gervasio (1725-1785)*. Ed. Sociedad Latina de Comunicación Social. La Laguna (Tenerife). 2016.
- WILDEN HÜSGEN, Marga: *Technische Studien für Mandoline*. Ed. Vogt & Fritz. Schweinfurt. 1985.
- GARCÍA-CASARRUBIOS, Rubén: *Adaptación para bandurria de los Estudios Técnicos de Marga Wilden-Hüsken*. Ed. MundoPlectro. Nájera (La Rioja). 2015.
- WILDEN HÜSGEN, Marga: *Mandolinen-Schule*. Ed. Schott. Mainz. 1986.
- DE JORGE RUBIO, Matías: *Novísimo método de bandurria*. Madrid. 1862.
- CALACE, Raffaele: *Schule für Mandoline*. Ed. Joachim-Trekell-Musikverlag. Hamburg. 2007.
- CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro: "20 pequeños preludios". Ed. Opus Cero, S.L. 2006.
- DE JORGE RUBIO, Matías: *24 Grandes estudios*. Ed. Opus Cero, S. L. 2005.
- FOUCHETTI, Giovanni: *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à 4 et à 6 cordes*. Lyon, 1760. París, 1770.
- GERVASIO, Giovanni Battista: *Méthode Très Facile, Pour apprendre à jouer de la Mandoline à Quatre Cordes*. París. 1767.
- LEONE, Gabriele: *Pour passer du Violin à la Mandoline et de L'archet au plectre ou le moyen, sans de Jouer sans maître en peu de temps par des Signes de Convention assortis à des exemples de Musique facile*. París. 1768.
- DENIS, Pietro: *Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline sans maître*. París. 1768.
- CORETTE, Michel: *Nouvelle Méthode*. Lyon. 1772.
- MUNIER, Carlo: *Metodo Pratico completo*. Ed. Adolfo Lapine. Firenze. 1914.
- ORLANDI, Ugo: *Carlo Munier. The poet of the mandolin*. Ed. CMI-IMC. 2012
- MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: *Baldomero Cateura y la mandolina española. Biografía, organología, influencias, propuestas técnicas de su método, repertorio, proyección y antología*. FEGIP-Colección de trabajos de investigación. Zaragoza. 2019.
- GARCÍA GIMENO, Ricardo: *Notas autobiográficas de Félix de Santos y Sebastián*. Bilbao. 2010.
- CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro: *El barroco en la bandurria y el mandolino*. En Alzapúa número 14 (2008). Pags. 15-25.
- MINGUEL, Pablo: *Reglas y advertencia generales para tañer la bandurria. Con variedad de sonos, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes láminas finas, por música, y cifra, para que cualquier aficionado lo pueda aprender con mucha facilidad y sin maestro*. Madrid. 1754.
- CATEURA, Baldomero: *Escuela de mandolina española*. Barcelona. 1898.
- CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro: *Bandurria uno. Grado elemental*. Ed. Enclave Creativa. Madrid. 2004.
- CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro: *Bandurria dos. Grado elemental*. Ed. Enclave Creativa. Madrid. 2004.
- CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro: *Bandurria tres. Grado elemental*. Ed. Enclave Creativa. Madrid. 2008.
- CHAMORRO MARTÍNEZ, Pedro: *Bandurria cuatro. Grado elemental*. Ed. Enclave Creativa. Madrid. 2008.
- GRANDÍO, Manuel: *Método de bandurria*. Biblioteca Grandío. Madrid. 1962.
- DE SANTOS SEBASTIÁN, Félix: *Escuela del trémolo. 15 estudios fáciles y progresivos para mandolina española, bandurria o laúd*. Ed. Boileau. Barcelona. 1988.
- DE SANTOS SEBASTIÁN, Félix: *Método elemental para mandolina española o bandurria*. Ed. Boileau. Barcelona. 2003.
- DE SANTOS SEBASTIÁN, Félix: *Escuela de Alza-Púa. 25 estudios para mandolina española o bandurria*. Ed. Boileau. Barcelona. 1991.
- ZAMACOIS, Joaquín: *Método completo de bandurria melódico y progresivo*. Ed. Eduardo Cadot. Santiago de Chile. 1895.
- BORTOLAZZI, Bartolomeo: *Anweisung für die Mandoline von selbst zu erlernen nebst einigen Uebungstücken*. Ed. Breitkopf und Härtel. Leipzig. 1805.
- COTTIN, Jules: *Célèbre Méthode Complète Theoretique et Pratique de Mandoline*. Ed. Musicales. París. 1891.
- PETTINE, Giuseppe: *Pettine's Modern Mandoline School*. Ed. Rhode Island Music Co. Rhode Island. 1967.
- DE CRISTOFARO, Ferdinando: *Méthode de Mandoline*. Ed. Henry Lemoine & CIE Editeurs. París. 1884.

# NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

José Manuel Velasco Martín

Titulado superior de guitarra

Licenciado en ciencias e historia de la música

Diplomado en magisterio

Instrumentista de púa



## ¿QUÉ ES UN LAÚD?

### RESUMEN

*En el presente artículo se tratará de dar respuesta a la pregunta que le da título: ¿qué es un laúd? En el mundo del plectro español la cuestión no está clara y se presenta bastante confusa. Se exponen razones para abandonar la terminología de laúd en la familia de los instrumentos de púa españoles a favor de la bandurria.*

Si a un músico inglés le preguntásemos “What is a lute?”, a un francés “Qu’est-ce qu’un luth?” o a un italiano “Cos’è un liuto?”, la respuesta sería inequívoca. El laúd (lute en inglés, luth en francés o liuto en italiano) es un instrumento de cuerda pulsada que proviene del ud árabe y que en el s. XVI tenía seis órdenes dobles (el primero normalmente contaba con cuerda simple) y que progresivamente fue aumentando el número de órdenes hasta llegar a los trece dobles (el primer y el segundo orden solían contar con solo una cuerda en vez de dos)<sup>1</sup>.



*Miniatura de la Cantiga 170. Códice Princeps (signatura j.b.2). s. XIII. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. También conocido como códice de los músicos. El músico de la derecha toca un laúd<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Para más información sobre el laúd, su historia y evolución pueden consultarse las entradas correspondientes en *The New Grove Dictionary of music and musicians*, en *The New Grove Dictionary of instruments* o en la entrada primera del *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*.

<sup>2</sup> [[http://www.pbm.com/%7Elindahl/cantigas/images/cantiga\\_1.jpg](http://www.pbm.com/%7Elindahl/cantigas/images/cantiga_1.jpg)] (última consulta el 16 de agosto de 2020).

Pero si esa pregunta se hace en España, la respuesta puede variar. Si preguntas a alguien vinculado con el mundo de los instrumentos de púa te dirá que es un instrumento que se toca en las tunas, las rondallas, las orquestas de plectro y que es una octava más grave que la bandurria. En cambio, si preguntas a un guitarrista profesional o a un profesor de historia de la música, seguramente responderá como el anglosajón, el francés o el italiano que vimos anteriormente. Dirá que es un instrumento cultivado desde la Edad Media que deriva del ud árabe, que en el Renacimiento y Barroco tuvo una época de gran esplendor, que para él escribieron música J. A. Dalza, V. Capirola, F. C. da Milano, D. Gaultier, S. L. Weiss, J. S. Bach y un largo etcétera.

Para tener claro cómo es este segundo laúd, al cual le podríamos llamar histórico, para diferenciarlo del “laúd”<sup>3</sup> procedente de la bandurria, presento dos imágenes, la primera del siglo XVI y la segunda del XVII.



**Hombre tocando el laúd (1576). Bartolomeo Passerotti (1529-1592).**  
*Museo de Fine Arts. Boston. EE.UU.*<sup>4</sup>



**La Joueuse de luth chantant son amour (1649). Simon Vouet (1590-1649).**  
*Museo de arte y de historia. Ginebra. Suiza*<sup>4</sup>

Como puede observarse, entre la primera y la segunda imagen hay más de setenta años de diferencia. A lo largo de esos años hay una evolución del instrumento. Entre otros cambios puede verse el aumento de cuerdas, la ampliación de la caja de resonancia y el ensanchamiento del mástil. El laúd pasa de seis órdenes dobles (el primero sencillo) a diez (igualmente el primero sencillo), en el segundo caso.

El uso del instrumento fue disminuyendo progresivamente hasta desaparecer en toda Europa a mediados del s. XVIII.

¿A qué se debe toda esta confusión? ¿Qué tiene que ver el “laúd” derivado de la bandurria tocado con púa con el laúd del Renacimiento y Barroco (histórico) tocado con los dedos?

Para intentar resolver estas preguntas, me gustaría primero exponer la afirmación que hace Juan José Rey en el Diccionario de la música Española e Iberoamericana en la entrada Laúd (I): “Después el laúd quedó en el lenguaje como un nombre en boca de poetas para evocar atmósferas pretéritas, lo que facilitó que a finales del s. XIX alguien tomara aquel antiguo nombre y se lo pusiera a un instrumento de reciente invención que tenía muy poco que ver con el laúd histórico”<sup>5</sup>.

Nos interesa analizar el final de esta frase: “alguien tomara aquel antiguo nombre”. Por tanto, hubo una persona o personas que tomaron el nombre de laúd y se lo pusieron a un nuevo instrumento. Dice también que es “de reciente invención” y “tenía muy poco que ver con el laúd histórico”; es decir, el del Renacimiento y Barroco que hemos visto anteriormente.

A continuación realizaré un recorrido cronológico por algunas fuentes que hacen referencia al “laúd” derivado de la bandurria e intentaré responder a los interrogantes que se han planteado y ver quienes fueron esas personas que tomaron el nombre y cuando ocurrió.

Actualmente el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define el laúd como: “Instrumento musical de cuerda parecido a la bandurria, pero de caja más grande y sonido menos agudo que ella”.

Al menos desde mediados del s. XVIII los constructores (violeros, guitarreros, lutieres o como se les quiera llamar), los instrumentistas o ambos, buscaron una sonoridad más grave para la bandurria y, por ello, fueron investigando, o inventando, instrumentos de tesitura más grave que ella<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> A lo largo del artículo indicaré “laúd”, entre comillas, para referirme al instrumento derivado de la bandurria. Y laúd, sin comillas, para referirme al laúd histórico. De esta forma coincide con los nombres que aparecen en las fuentes.

<sup>4</sup> [https://lute-images.myjetbrains.com/youtrack/issues/LI] (última consulta el 8 de agosto de 2020).

<sup>5</sup> REY MARCOS, Juan José: “Laúd (I)”, en CASARES RODICIO, Emilio (coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 6. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. 1999. Pág. 787.

<sup>6</sup> Las siguientes referencias ya las señaló mi amigo Diego Martín Sánchez en: MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: “La

# ¿QUÉ ES UN LAÚD?

Pablo Minguet en sus *Reglas y advertencias generales para tañer la bandurria* de 1753, cuando habla de cómo encordar una bandurria, dice lo siguiente: “El encordar este instrumento (siendo de los más grandes)” y luego más adelante “Se advierte, que si la Bandurria es de las pequeñas, también las cuerdas han de ser más angostas”<sup>7</sup>. Nos da a entender que había bandurrias de diferentes tamaños.

Muy cerca de la publicación del libro de Minguet se realizaron las yaserías de la Sacristía Mayor de la Catedral de Burgos<sup>8</sup>, concretamente en 1765. ¿Podría representar el instrumento que toca uno de los ángeles una de esas bandurrias más grandes? ¿Puede que el artista se haya permitido licencias basándose en algún instrumento existente? ¿O quizá es pura invención del artista? La foto presenta en detalle ese ángel con la mayor nitidez que ha sido posible.



*Detalle de las yaserías de la Sacristía Mayor de la Catedral de Burgos. 1765*

El cuadro de Marguerite Gérard<sup>9</sup> (1761-1837) titulado *El estudio del artista*<sup>10</sup> representa a una dama portando un instrumento de plantilla almendrada, mástil largo, sin cordal y doce clavijas. La similitud de las decoraciones de este instrumento con la bandurria de Josep Massagué, portada de la revista *Alzapúa* nº 19, son más que evidentes.



*El estudio del artista (c. 1800). Marguerite Gérard (1761-1837)*

La siguiente imagen está tomada del libro *Los mexicanos pintados por si mismos*<sup>11</sup> de 1854. Este libro contiene los personajes típicos del México de mediados del s. XIX. Esta litografía representa al músico de cuerda. Según el texto, el instrumento que toca es un “bandolón”<sup>12</sup>. Parece tener diecisiete clavijas, el fondo plano y es tocado con púa. Tiene bastante parecido con la bandurria, pero más grande.



*Los mexicanos pintados por si mismos. 1854. Litografía de Iriarte y Campillo*

música de cámara con bandurria (parte III) de Baldomero Cateura a los maestros Grandío” en *Alzapúa*, nº 26 (2020). Pág. 90.

7 MINGUET EYROL, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales [...]*. Madrid. Joaquín Ibarra. 1753.

8 Le agradezco enormemente a Diego Martín Sánchez el haber puesto en mi conocimiento la existencia esta imagen.

9 De nuevo mi agradecimiento a Diego Martín Sánchez el haber puesto en mi conocimiento la existencia de las siguientes dos imágenes.

10 [http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/tableaux-omp-19me-sculpture-pf1809/lot.48.html] (última consulta el 18 de agosto de 2020).

11 [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188\_027.pdf] (última consulta el 18 de agosto de 2020).

12 Para saber más sobre este instrumento se recomienda consultar MEDRANO RUIZ, Sonia: “El Bandolón” ... instrumento emblemático del México independiente” en *Diagonal* vol. 6, nº 1. [https://escholarship.org/content/qt39f0q7ww/qt39f0q7ww.pdf] (última consulta el 18 de noviembre de 2020).

Tomás Damas publica en 1873 *La bandurria sonora, el nuevo laúd-lira y la octavilla*.

Las apreciaciones que hace sobre este nuevo instrumento “laúd-lira” son las mismas que hace sobre la bandurria: afinación actual, afinación que recomienda (igual a la guitarra), uso de púas, posición, etc. Posteriormente presenta estudios que pueden ser ejecutados con cualquiera de los tres instrumentos: bandurria, laúd u octavilla.

Dos años más tarde Damas publica su *Nuevo método fácil y progresivo para tocar con la perfección posible la bandurria, laúd-lira u octavilla por música*. En este método no hace referencia concreta al “laúd-lira” y todas las apreciaciones son genéricas y sirven por igual para los tres instrumentos.

El *Método de Laúd y bandurria* de Manuel Pera Nevot<sup>13</sup> está publicado por primera vez en 1880. Del prólogo cito lo siguiente: “El origen del Laud se pierde en la oscuridad de los tiempos”. “Créese por los más antiguos historiadores que los árabes en su invasión a principios del siglo VIII trajeron a España este instrumento con el cual solían sus poetas acompañarse en el canto”. Efectivamente el laúd fue introducido en la península ibérica por los árabes, pero no el “laúd” derivado de la bandurria. Después nos da una descripción bastante detallada. “El Laud consta de una caja de madera de forma ovalada, llevando unido a una de sus caras un mango o mástil sólido, de madera también”. “En la cara a que va unido el mástil, que se llama tapa o tabla armónica, lleva el Laud unas eses iguales a las de los violines” “tiene seis órdenes de dos cuerdas cada uno”. “En el Laud las cuerdas recorren todo el instrumento y se sujetan en su parte inferior en una pequeña chapa de metal con seis clavitos llamada cordal”. “En el Laud el puente no es fijo, pero se coloca en el mismo sitio que en la Bandurria y esta sujeta [sic] por todas las cuerdas, que pasan por encima de él”. “Las cuerdas en el Laud son todas metálicas”. “El Laud tiene diez y siete trastes”. En los siguientes capítulos trata de la colocación del instrumento, del manejo de la púa, del modo de afinar y de las posiciones. En este aspecto trata ambos instrumentos con la posición cromática. Continúa con lecciones preliminares, que consisten en escalas y lecciones. A continuación trata del trémolo, del alza-púa, contra-púa y el ligado, la apoyatura, dobles y triples cuerdas y el arrastre. Continúa con ejercicios en arpeggio e incluye alguna pieza para dúo de bandurrias. Finaliza el método con una parte recreativa en la que incluye adaptaciones de piezas famosas. No hay música específica escrita para “laúd”. Todo lo contenido en el método se puede tocar con ambos instrumentos.

La Polka *Miraflores* fue compuesta originalmente para orquesta de bandurrias por Manuel Más,

13 Quiero dar las gracias a Diego Martín Sánchez por haberme proporcionado una copia de dicho método.

del que hablaré más adelante. Según el catálogo de la Biblioteca Nacional está datada cerca del año 1881. En la portada del arreglo de la pieza para piano<sup>14</sup> aparece el siguiente grabado de tres instrumentos. Uno de ellos la guitarra, ¿cómo se podrían llamar los otros dos? Uno de ellos con seis cuerdas simples, forma almendrada, mástil largo y sin cordal. El otro tiene seis órdenes dobles, mástil más corto que el de la guitarra (aproximadamente la mitad) y sin cordal.



Detalle de la portada de *Miraflores*. Polka. Manuel Más. c. 1881

En el año 1890 José Campo y Castro, bajo el acrónimo de C. Astromj Posayoc, publica en Madrid el *Breve Método para tocar por música bandurria, laúd, octavilla, guitarra de doce cuerdas y citara de seis órdenes*. En él aparece la imagen del “nuevo laúd” que coincide con la descripción de Pera Nevot.



Imagen del *Breve Método para tocar por música bandurria, laúd, octavilla guitarra de doce cuerdas y citara de seis órdenes* de José Campo y Castro. 1890

14 Agradezco a Diego Martín Sánchez el haberme dado a conocer dicha pieza. El ejemplar puede consultarse en el siguiente enlace de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica: [http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061717&page=1] (última consulta el 20 de agosto de 2020). Tiene la dedicatoria del autor a Francisco A. Barbieri.

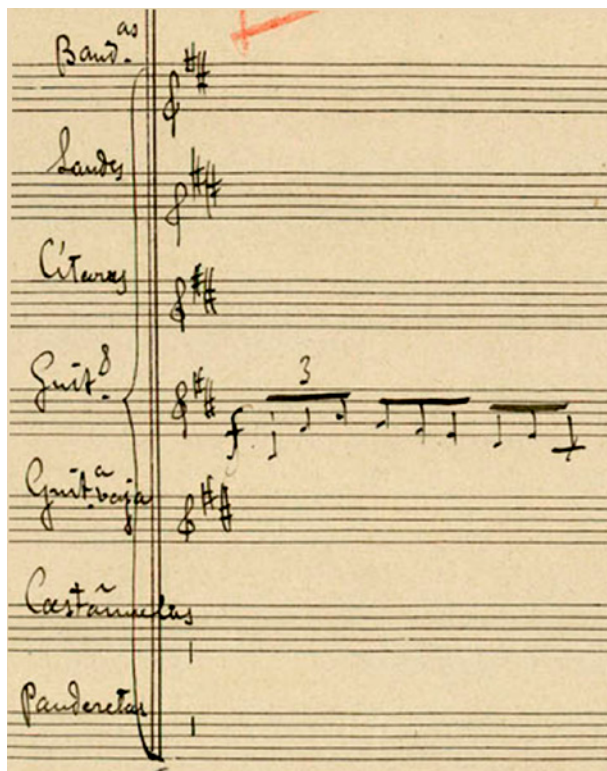
# ¿QUÉ ES UN LAÚD?

Lo describe como: “Muy parecido en su configuración a la Bandurria moderna, aunque de mayor tamaño, se afina en la misma disposición, también a la 4ª inferior, y tiene igual número de órdenes y cuerdas (...) El puente, que es movable, se coloca a la misma distancia que está la cejuela del 12 traste, y en él apoyan las cuerdas.” Y luego añade algo muy interesante: “El laúd moderno es de diversa configuración y número de cuerdas que el antiguo y verdadero laúd”. Por tanto, el “nuevo laúd” que presenta Campo y Castro se podía afinar como la bandurria, nos imaginamos que una octava baja o una cuarta baja, por tanto inferimos las siguientes afinaciones:



instrumentos transpositores. Es decir, aunque estén tocando en Mi Mayor, realmente suenan en Re Mayor. Es producto de afinar las cuerdas un tono más bajo (un punto bajo) de lo habitual, tal y como pide Barbieri. De este modo la bandurria quedaría afinada de esta manera: la primera en sol, la segunda re, la tercera en la, la cuarta en mi, la quinta en si y la sexta en fa#. Este sistema de escritura aparece reflejado en el **Novísimo** método de bandurria dedicado a los aficionados de 1862 de Matías de Jorge Rubio. Los motivos que da el autor para justificar el uso de esta afinación son los siguientes: “Se hace este trasporte [sic] por que las primas no resisten el tiro que hacen para subir a la nota LA, y aunque pudieran encontrarse alguna vez, se rompen con mucha frecuencia ocasionando un gasto muy considerable de prima que los mejores profesores de este instrumento han evitado de este modo, tocando según dicha afinación [...]”. Cabe recordar que Matías de Jorge Rubio dedicó a Barbieri sus **24 grandes estudios para bandurria**.

Esta manera de escribir para la bandurria y la guitarra no sólo es utilizada por Barbieri sino que aparece anteriormente en obras de Rafael Hernando, Cristobal Oudrid y Gaztambide. Es usado también por Ruperto Chapí en *La Bruja* (1887), pero no en otra obra suya: *Las Bravías* (1896). Chapí también incluye la bandurria junto con el “laúd”, la cítara, guitarras y otros instrumentos de percusión en la ópera *Margarita la Tornera* (1909), de nuevo sin ser escritos como instrumentos transpositores.



Fragmento del acto II, cuadro I de *Margarita la Tornera* de Chapí. Fuente: Manuscrito autógrafo con signatura M.CHAPI/86 en la Biblioteca Nacional de España

Con estos datos me aventuro a plantear la siguiente hipótesis. Entre 1890 y 1896 se realizó un cambio en la construcción de las bandurrias, haciendo que una estructura más robusta permitiera el encordado con cuerdas de acero y con ello una afinación más aguda, lo que significa más tensión y más volumen. Este cambio es producto de la estética romántica, en la que se busca un mayor volumen de los instrumentos. Estos cambios no sólo se estaban concibiendo en la bandurria, sino también en la mandolina y en la guitarra. Recordemos que en esta época Antonio de Torres (1817-1892) crea la considerada guitarra moderna.

Según Alberto Cuéllar<sup>16</sup>, el bandurrista y guitarrero Benito Ferrer (1843-1926) pensó en cambiar las cuerdas de su bandurria de seda y tripa por las de acero, pero al realizar el cambio, su bandurria no aguantó la tensión de las cuerdas y se rompió. Sin dinero, se basó en la bandurria que tenía y decidió construirse él mismo una visitando los talleres de bandurrias y guitarras de Granada. La bandurria que construyó sí aguantó. Su bandurria se hizo muy popular porque sonaba más que las demás y comenzó a recibir encargos para hacer nuevas bandurrias como la suya.

Otro hecho que apoya la hipótesis es el caso del método para bandurria de Patierno. Fue publicado por primera vez en París en 1901 y está escrito para bandurria afinada un tono bajo. Luego es “adaptado” por Pedro Aperte para su publicación en España en 1903 con afinación “normal”.

Volviendo al tema de la música teatral, la presencia escénica de los instrumentos de púa se justifica por dos razones. La primera, se realiza en unos momentos y géneros concretos donde por tradición intervenía una estudiantina o rondalla. Si por cuestiones de argumento era incluido un pasacalle, un fandango, unas seguidillas o una jota, entonces la instrumentación normalmente incluye bandurrias y guitarras. La segunda razón que explica su aparición es por la ambientación de la obra teatral. Es decir, si la trama se sitúa en localizaciones donde son tradicionales los instrumentos de púa, como por ejemplo ambientes huertanos o Aragón, entonces allí aparecen las bandurrias y las guitarras. Ya más entrado el s. XX los instrumentos de púa se incluyen en más zarzuelas pero no entraré a nombrarlas, ya que para la finalidad de este artículo sólo me interesan los albores del “laúd” y esto ocurre a finales del s. XIX y comienzos del XX.

En este punto conviene mencionar la agrupación de Manuel Más, del que presenté anteriormente la portada de su polka *Miraflores*. Félix O. Martín Sárraga en su artículo “La Estudiantina del Sr. Más, otra orquesta de plectro decimonónica que

<sup>16</sup> CUÉLLAR, Alberto: “Guitarreros de Granada”, en RAY, John (ed.): *La escuela granadina de guitarreros*. Granada. Diputación de Granada. 2014. Págs. 36-37.

viajó por Europa”<sup>17</sup> incluye una reseña sobre el concierto celebrado por dicha agrupación en Barcelona en 1878: “Compónese la orquesta de guitarras, séptimas ó bajas, arpeadas y punteadas, bandurrias, cítaras, laúdes, octavillas, dos panderetas y dos cantantes del sexo bello”. Imagino que esta plantilla fuera la habitual de la estudiantina de Más en esta época, además coincide con la usada por Chapí en *Margarita la Tornera*. Sustenta la afirmación de que fuera la orquesta de Manuel Más la que actuase en las zarzuelas que requirieran la presencia de la bandurria y la guitarra en Madrid. Baltasar Saldoni dice que el señor Más “es llamado siempre que hay alguna pieza obligada de bandurria, para cuyo espectáculo es preciso este instrumento. En 1864 organizó en Madrid una orquesta de bandurrias y guitarras compuesta de quince individuos [...]”<sup>18</sup> así lo afirma también Diego Martín<sup>19</sup>. Manuel Más formó una orquesta de bandurrias y guitarras a instancias de Barbieri con el fin de poder interpretar las zarzuelas que incluían dichos instrumentos.

En 1898, Baldomero Cateura publica su *Escuela de Mandolina Española* en Barcelona y al final de la misma incluye una ilustración donde figuran los instrumentos que componen la orquesta mandolinística española. Baldomero llama a los miembros graves, en este caso de la familia de la mandolina española, también “laúdes”. Con el término “archi-laúd” ocurre similar al de laúd. Ya existió un instrumento en el s. XVII con ese nombre y no tenía nada que ver con el que presenta Cateura.



Baldomero Cateura. *Escuela de Mandolina Española*

Del mismo año que la *Escuela* de Cateura, 1898, es el *Nuevo método de bandurria y laúd [...]* de Fausto Martínez. El autor hace apreciaciones genéricas sobre la bandurria y el “laúd”, tales como: “La bandurria y el laúd producen admirables sonidos armónicos [...]”. Pero luego cuando trata las partes del instrumento, la posición o la manera de afinar sólo se refiere a la bandurria. Los ejercicios y estudios que contiene este método están destinados únicamente a la bandurria, a pesar del título.

Al finalizar su *Nuevo Método de Bandurria y Laud* [sic] de 1899, Manuel Ramos<sup>20</sup> incluye un “Método para ejecutar en el Laud [sic]”. En él escribe una pequeña descripción del instrumento y hace algunas advertencias o recomendaciones sobre que estudios dedicados antes a la bandurria pueden interpretarse en el “laúd”. También dice: “El Laud [sic] se presta poco para los estudios de velocidad, *repicados*, pero en cambio, tanto por su timbre grave, dulce y agradable al oído, cuanto por la extensión del diapason, se presta muy bien para las melodías suaves, y mejor aun para las de notas corridas.” Luego recomienda digitaciones y el estudio de las posiciones. Incluye una pieza original y específica para laúd con acompañamiento de guitarra.

Aunque en el título de su *Méthode de bandurria et de luth* Honoré Saurat<sup>21</sup> hace referencia al “luth” (refiriéndose al procedente de la bandurria) no trata de él en ningún momento, aún así, se trata de un estupendo método de bandurria.

17 <https://tunaemundi.com/publicaciones/articulos/siglo-xix/1284-la-estudiantina-del-sr-mas-otra-orquesta-de-plectro-decimononica-que-viajo-por-europa> (última consulta el 16 de agosto de 2020).

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

19 MARTÍN SÁNCHEZ, Diego: “La música de cámara con bandurria (parte II). El Siglo XIX” en *Alzapúa*, nº 25 (2019). Pág. 68.

20 Quiero dar las gracias a Diego Martín Sánchez por haberme dado a conocer dicho método.

21 Agradezco a Diego Martín Sánchez el haberme proporcionado una copia de dicho método.

Siguiendo con la historia de nuestro instrumento, el “laúd”, mencionaré un artículo firmado por Javier Suárez Pajares sobre Quintín Esquembre (1885-1965)<sup>22</sup> en el que aparece una imagen de una rondalla infantil datada según el pie de foto en 1895 “formada por guitarrón, dos guitarras, tres mandolinas españolas con cuerpo de bandurria y dos laúdes españoles”<sup>23</sup>. Se puede decir que los instrumentos referidos como “laúdes españoles” parecen ser, por el tamaño, una mezcla de las actuales bandurria contralto y tenor.

En el año 1900 se funda el Trío Iberia, formado por Ricardo Devalque, bandurria; Cándido Bezunarte, “laúd” y el compositor y guitarrista Ángel Barrios. Desarrollaron una gran actividad artística a comienzos del s. XX en Europa, sobre todo en París y Londres. Pero lo que interesa es que tocaban un “laúd”.

Veamos lo que dijo Joaquín Turina como testigo excepcional de una de sus actuaciones en París en 1907:

Un saloncito pequeño. En un sofá se hallan sentados dos grandes músicos, Gabriel Fauré y Paul Dukas, cortesano el uno, dicharachero el otro. [...] En esto se presenta un trío de pulso y púa, con guitarra, laúd y bandurria. Es Ángel Barrios, que con dos colegas llegan de Granada. Tocan unas cuantas piezas de la primera época de Albéniz, con gran placer de la concurrencia<sup>24</sup>.

De esta reseña nos interesa constatar que Turina, ya en 1907, llama al instrumento de púa afinado una octava más grave que la bandurria “laúd”, con lo cual parece que el nombre de “laúd” ya esta completamente aceptado para el instrumento derivado de la bandurria<sup>25</sup>.

En la siguiente imagen tomada en 1902 aparece la Ronda Casasimarro. En ella aparece otro instrumentista con un “laúd”<sup>26</sup>.



**Rondalla Casasimarro**

Con motivo del enlace entre Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg, que tuvo lugar el 31 de mayo de 1906, se convocó un concurso para seleccionar las agrupaciones que participarían en el evento. Entre las seleccionadas estaban tres rondallas: “Blanco y Negro” de La Coruña, “La Wagneriana” de Alicante y la “Rondalla Logroñesa” que dirigía Felipe Calleja López-Castro, padre del guitarrista Francisco Calleja (1891-1950). De esta última muestro la siguiente fotografía que apareció en la revista **Blanco y Negro** el 14 de julio de 1906. Interesa observar el instrumento que tiene en sus manos el cuarto músico de la primera fila, comenzando desde la izquierda.



**“Rondalla Logroñesa” en Blanco y Negro, 14 de julio de 1906**

El Quinteto El Turia estuvo activo hasta 1907. De esta agrupación es la siguiente imagen. La tercera instrumentista contando desde la izquierda toca un “laúd-lira”. Se ha conservado un instrumento similar en el Museu de la Música de Barcelona, posteriormente hablaré de él.

22 [http://www.sociedadespañoladelaguitarra.com/images/pdf/02%20Suárez%20Pajares%20Esquembre%20Rose-ta-02opt.pdf] (última consulta el 7 de febrero de 2020).

23 SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Quintín Esquembre (1885-1965) Vida y obra de un maestro independiente” en *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*. nº 2 (2009). Pág. 56.

24 RAMOS JIMÉNEZ, Ismael. *Trío Iberia*. Granada. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. 2003. Pág. 16.

25 Para ver una foto de dicho instrumento puede consultarse RAMOS JIMÉNEZ, Ismael. *Op. cit.* Pág. 16. El instrumentista del centro es Cándido Bezunarte, tocando el “laúd”.

26 [http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?18701-Agrupaciones-antiguas] (última consulta el 15 de noviembre de 2020).

# ¿QUÉ ES UN LAÚD?



Quinteto El Turia. A la derecha Estanislao Marco<sup>27</sup>

Otro grupo granadino fue el Quinteto Albéniz. Con una vida musical efímera estuvo formado en 1907 por: Emilio Quesada y Andrés Segovia (guitarras), Julio Vidal (“laúd”), Juan Fernández, Guillermo Prieto (bandurrias).<sup>28</sup> En la tesis de Ismael Ramos puede verse una imagen del conjunto y el “laúd”.

Entre los años 1908 y 1909 aparece en la *Revista Musical* de Madrid, por entregas, el “Nuevo método de laúd” escrito por Manuel Rey. En él afirma que el nombre de laúd-tenor fue dado por el constructor D. Manuel Ramírez (constructor de una de las guitarras más famosas de Andrés Segovia). El instrumento de este método consta de siete órdenes y está afinado de la siguiente manera:



Del año 1917 data la siguiente foto. Es la orquesta del Centro Hijos de Madrid dirigida por Germán Lago. El autor del artículo en el que aparece esa foto dice que: “una orquesta de instrumentos españoles, con exclusión de todo lo que no fuera la clásica guitarra, el laúd y la bandurria”<sup>29</sup>. En la imagen puede verse que el segundo músico sentado desde la izquierda toca una bandurria tenor. Destaca también el músico sentado a la derecha, ¿cómo llamarían a ese instrumento? En otro artículo mío de Alzapúa, concretamente en el número dieciséis<sup>30</sup>, ya expuse la nomenclatura de los instrumentos de púa que usaba Manuel Grandío, heredada seguramente de Germán Lago.



Orquesta de Instrumentos Españoles, del Centro de Hijos de Madrid, dirigida por D. Germán Lago

Nuevo Mundo, 22 de junio de 1917

Como se ha podido ver, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, hay una búsqueda muy activa de miembros graves de la familia de la bandurria y en esta época es donde cristaliza la nomenclatura de “laúd”. Aunque se podrían aportar más imágenes de agrupaciones de púa y guitarra de finales del s. XIX y principios del s. XX, los datos aportados hasta ahora dejan claro cómo era el instrumento al que se refiere este artículo: forma de pera o almendra, tocado con púa, seis órdenes de cuerdas dobles, con cordal, etc.

El 6 de enero de 1923 Manuel de Falla, Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz organizaron en Granada, en la casa familiar de los García Lorca, una función de Títeres de Cachiporra. Entre otras obras, el programa incluyó el auto sacramental del siglo XIII *El Misterio de los Reyes Magos*, para cuya música incidental Manuel de Falla adaptó cuatro obras para clavicémbalo, clarinete, violín, “laúd” y voces blancas.<sup>31</sup> En concreto, las piezas en las que se incluye el “laúd” son: la *Cantiga nº 65* de Alfonso X el Sabio y la canción popular catalana *Canço del Nadal*. Falla muestra un buen conocimiento de la escritura para “laúd” al utilizar recursos como el trémolo y los acordes de tres y cinco notas. El instrumentista que se encargó de interpretar la parte de “laúd” fue José Molina Zúñiga, amigo de Ángel Barrios y componente del Trío Albéniz entre 1919 y 1951<sup>32</sup>.

Más tarde, en torno a 1920, se forma el famoso Cuarteto Aguilar, el cual adopta como instrumentos la bandurria, el “laúd” (ya sin el calificativo de nuevo) y el inventado por ellos laudón. Lo que ellos hicieron fue simplemente huir de la palabra bandurria y por eso nombraron a sus

27 [\[https://www.lasprovincias.es/culturas/musica/estanislao-marco-artista-20180619190641-nt.html\]](https://www.lasprovincias.es/culturas/musica/estanislao-marco-artista-20180619190641-nt.html) (última consulta el 17 de agosto de 2020).

28 RAMOS JIMÉNEZ, Ismael. Ángel Barrios: El compositor en su época. Universidad de Granada. Granada. 2015. Pág. 180.

29 VILLAR, Rogelio: “Agrupaciones artísticas. Orquesta de Instrumentos Españoles” en *Nuevo Mundo*. Año XXIV, Núm 1224. 22 de junio de 1917. P. s. n.

30 VELASCO MARTÍN, José Manuel: “Manuel Grandío (1920-1979) visto por sus discípulos” en *Alzapúa*, nº 16 (2010). Pág. 15.

31 Quiero dar las gracias a Diego Martín por haberme hecho saber sobre la existencia de esta obra de Falla. Para más información sobre la misma se puede consultar: NOMMICK, Yvan: “Música incidental para *El Misterio de los Reyes Magos*” en la separata de *Quodlibet*, nº 64 (2017).

32 [\[http://trioalbeniz.es/historia.html\]](http://trioalbeniz.es/historia.html) (última consulta 18 de noviembre de 2020).

inventos con la raíz laúd y tal vez continuando con la tradición de T. Damas, J. de Campo, B. Cateura, Q. Esquembre, Trio Iberia y G. Lago. Laudón en vez de bandurrión; ¿suena más fino no? Quizá podría nombrarse bandurria baja.

En este punto conviene mencionar a Rafael Alberti y su espectáculo *Invitación a un Viaje Sonoro*. Creado junto con Paco Aguilar y Oscar Colacelli en 1942<sup>33</sup> es un claro ejemplo del empleo de la sonoridad poética del nombre laúd: “En el principio fue el laúd...” “¡Laude al laúd, sonora luz del alba”<sup>34</sup>.

En 1930 el constructor Domingo Esteso les construye a los hermanos González Aguilar un instrumento que el grupo bautiza con el nombre de laudete (realmente es una bandurria contralto). Quedando de esta manera la composición definitiva del cuarteto: bandurria, contralto, tenor y bajo; o como ellos lo nombraron: laudín, laudete, laúd y laudón. Según Antonio Navarro, en las particellas originales del cuarteto puede observarse cómo la palabra bandurria aparece tachada y sustituida por laudín<sup>35</sup>.

A partir de aquí es bien conocida la historia. La intención de Joaquín Nin de emparentar el “nuevo laúd” o “laúd español” con el laúd árabe y la polémica de J. Nin con Adolfo Salazar sobre este tema<sup>36</sup>.

De los “laúdes” conservados entre finales del s. XIX hasta 1930 voy a destacar los ejemplares contruidos por: José Ávila, Ph. Le Duc, Sentschordi Hermanos, Jaume Ribot y Bautista Alcañiz, Ángel Alonso, Josep Serratosa, Saturnino Rojas, Domingo Esteso, José Ramírez y Manuel Ramírez<sup>37</sup>.

33 MATEOS MIERA, Eladio. *Rafael Alberti y la música*. Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. 2004. Pág. 212.

34 VARIOS: *Invitación a un viaje sonoro. Cantata para verso y orquesta de laúdes*. Rafael Alberti, Orquesta de laúdes Españoles Roberto Grandío. Director: José R. Martínez. Diapason, 1989. Ref: CAL 5001.

35 REY MARCOS, Juan José y NAVARRO, Antonio. *Los Instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y “laúdes españoles”*. Madrid. Alianza. 1993. Pág. 95.

36 Para saber más sobre el tema conviene leer las transcripciones completas de los artículos escritos por A. Salazar y J. Nin en el número 26 de *Alzapúa* de 2020.

37 Para más información e imágenes sobre estos instrumentos se recomienda visitar los enlaces señalados a continuación:

Instrumento de José Ávila [<http://basenationale.philharmonie-deparis.fr/doc/BASENATIONALE/0848250>]

Instrumentos del Museo de la Música de Barcelona: [[https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons\\_instruments/H309209/?resultsetnav=5f352e9c0a438](https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons_instruments/H309209/?resultsetnav=5f352e9c0a438)]

[[https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons\\_instruments/H309206/?resultsetnav=5f352eba8be06](https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons_instruments/H309206/?resultsetnav=5f352eba8be06)]

[[https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons\\_instruments/H309321/?resultsetnav=5f352ed9e4d92](https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons_instruments/H309321/?resultsetnav=5f352ed9e4d92)]

[[https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons\\_instruments/H309819/?resultsetnav=5f352f021e7de](https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons_instruments/H309819/?resultsetnav=5f352f021e7de)]

[[https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons\\_instruments/](https://catalog.museumusica.bcn.cat/detall/fons_instruments/)

El instrumento de José Ávila se encuentra en el Musée de la Castre en Cannes y aunque se encuentra catalogado como bandurria en realidad se trata de una bandurria tenor, porque el instrumento mide 85 centímetros. Está datado como del siglo XX, pero si el constructor fuera José de Ávila Batallar nacido cerca de 1827 y afinado en Granada<sup>38</sup>, entonces es del XIX. Fue fabricado según la etiqueta en Orán, Argelia:

Fabrica [sic] de guitarras  
Bandurias y Landes [sic]  
José Ávila  
se venden cuerdas y bordones  
Oran - 4 Boulevard Marceau, 14 - Oran

En el Museu de la Música de Barcelona existen varios ejemplares del instrumento objeto de estudio del presente artículo. El primero de ellos, catalogado como de finales del s. XIX y número de registro MDMB 636 está construido por Ph. Le Duc. Se conserva un ejemplar muy similar del “laúd-lira” que aparece en la fotografía del Quinteto El Turia, del que hablé anteriormente, tiene número de registro MDMB 302, sus constructores son Sentschordi Hermanos y tiene como fecha de realización entre 1896 y 1907. Otro “laúd” es el realizado en Barcelona por los constructores Jaume Ribot y Bautista Alcañiz datado por el museo entre 1875 y 1925, con número de registro MDMB 637. Un tercer instrumento realizado por el constructor Ángel Alonso, procedente de Madrid, está datado en 1929 y tiene número de registro MDMB 275. Hay un último instrumento del constructor Josep Serratosa y registro MDMB 1108.

Por otro lado, en la colección particular de Félix Manzanero se conservan dos “laúdes” anteriores a 1930. Uno del constructor Saturnino Rojas datado en 1920 y otro de José Ramírez II de 1927.

En la colección que perteneció a Marcelino López Nieto se conservaban varios instrumentos de la época que estamos estudiando. Uno datado cerca de 1900 y construido por la casa Banqué, J. Balaguer en Palma de Mallorca. Otro fechado en 1901 realizado por M. B. Casasnovas también en Palma de Mallorca. De este último constructor hay otro del año 1925 en una colección particular.

De otras colecciones particulares referenciamos los siguientes ejemplares: el realizado por Salvador Ibáñez en Valencia cerca de 1900 y dos de Domingo Esteso (uno del año 1922 y otro de 1930). Del año 1922 data un ejemplar de José Ramírez I. Por último, el instrumento con etiqueta de Manuel Ramírez y dirección en Arlabán 10, con datación cercana a 1910, pero seguro anterior a 1912, fecha

H309874/?resultsetnav=5fb1a7c29eaaad]

Instrumentos de la colección de Félix Manzanero: [<http://www.guitarrasmanzanero.com/principal.htm>]

38 ROMANILLOS VEGA, José Luis & HARRIS WINSPEAR, Marian. *The vihuela de mano and the spanish guitar*. Guijosa. Sanguino Press. 2002. Pág. 25.

# ¿QUÉ ES UN LAÚD?

en la que Manuel cambió el número del taller de calle Arlabán 10 a 11. Manuel Ramírez falleció en 1916 sin dejar descendencia, pero sus oficiales (como Santos Hernández o Modesto Borreguero) siguieron haciendo instrumentos usando la etiqueta de “viuda de Manuel Ramírez”, hasta que se independizaron progresivamente.

Todos los instrumentos enumerados anteriormente están preparados para tener seis órdenes dobles. Sobre todo se diferencian en el modelo de plantilla usado. En el ámbito de los constructores madrileños: la familia Ramírez, Alonso, Esteso y Rojas, se prefiere una plantilla de contorno almendrado. Las aperturas en la tapa son en forma de f (excepto en el ejemplar de Manuel Ramírez que es circular) y varios de ellos tienen el puente móvil, es decir, no está pegado a la tapa. En el resto de constructores a veces la plantilla presenta “picos” o la excepcional plantilla de “laúd-lira” y todos los instrumentos tienen el puente fijo (lo cual se ha podido modificar después de su construcción).

También pueden verse “laúdes” de la época que nos interesa en los catálogos con los que Diego Martín ilustra su artículo “La música de cámara con bandurria (parte III) de Baldomero Cateura a los maestros Grandío”<sup>39</sup>. O en el siguiente de José Ramírez I (1858-1923)<sup>40</sup>.

## JOSE RAMIREZ Constructor



Concepción Jerónima Nº 2.  
MADRID

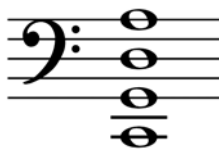
### Catálogo de José Ramírez [I] c. 1916

En la etiqueta de una bandurria del año 1924 del constructor Benito Ferrer dice:

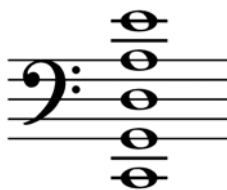
BENITO FERRER  
Constructor de Guitarras, Bandurrias y Laudes  
Calle [Santiago 25 escrito a mano]  
GRANADA. Año de 192 [4 escrito a mano]

Pero los españoles no hemos sido los únicos en caer en la gran tentación de bautizar a un instrumento con un nombre tan poético y resonante como laúd. El gran mandolinista y compositor italiano Raffaele Calace (1863 – 1934) bautizó con el nombre de “*liuto cantabile*” a un instrumento muy similar al mandoloncello. El

mandoloncello tiene cuatro cuerdas dobles y afina como el violoncello:



El “*liuto cantabile*”, por su parte, tiene cinco órdenes dobles y su afinación es:



Raffaele Calace con el *liuto cantabile*<sup>41</sup>

39 MARTÍN SÁNCHEZ, Diego. *Op. cit.* Págs. 87-88.

40 Le agradezco enormemente a Diego Martín Sánchez el haberme aportado la imagen de este catálogo.

41 [[https://en.wikipedia.org/wiki/Raffaele\\_Calace#/media/File:Raffaele\\_Calace\\_with\\_Liuto\\_Cantabile.tif](https://en.wikipedia.org/wiki/Raffaele_Calace#/media/File:Raffaele_Calace_with_Liuto_Cantabile.tif)] (última consulta el 7 de febrero de 2020).

En este punto expondré la cuestión de la aparición de muchos “inventos” que se crearon en búsqueda del registro grave de la familia de la púa para completar el espectro sonoro y emular al cuarteto de cuerda. Por ejemplo, nombres como: lautino, laudín, laudete, hacen referencia al mismo instrumento, los cuales realmente son una bandurria contralto. Entre ellos existen diferencias de plantilla e incluso de tiro, pero comparten afinación por lo que considero injustificado un cambio de nombre. Por otro lado, los llamados: “laudón granadino”, laudón o “archilaud”, son instrumentos con diferentes afinaciones y todos ellos buscan ocupar el registro de un violonchelo en la familia de la púa. Todo ello crea un caos de nombres y de instrumentos. Finalmente mencionar la bandurria contrabajo que inventó Manuel Grandío. En la revista *Plectro* que publicó Roberto Grandío<sup>42</sup> aparecen las afinaciones y la extensión de la familia de la bandurria (el “laúd español” según Roberto Grandío).

Respecto a la afinación y disposición que expone Roberto Grandío del “Laúd contrabajo” quiero advertir que nunca he visto el instrumento de seis cuerdas, por lo que no se si en algún momento ha existido o es un proyecto de Roberto Grandío. Sí he visto el de cuatro cuerdas simples, del cual muestro una imagen y su afinación posteriormente.

#### Presentación de la familia de los “laúdes españoles” en la revista *Plectro*<sup>43</sup>

Después de Roberto Grandío, se continúa la tradición y, por tanto, la confusión de llamar “laúdes” o “laúdes españoles” a unos instrumentos que no tienen nada que ver con el laúd, al histórico me refiero.

Para más inri y enredar un poco más el tema, el musicólogo Curt Sachs y el etnomusicólogo Erich von Hornbostel publicaron en el año

1914 el “Systematik der Musikinstrumente” en el *Zeitschrift für Ethnologie* n° 46<sup>44</sup>. Esta clasificación de los instrumentos musicales es una herramienta para los especialistas en organología, para identificar de manera científica e inequívoca los instrumentos. Pues bien, en este sistema dentro de los cordófonos compuestos (32, número propuesto por Sachs-Hornbostel) existen los instrumentos “tipo laúd” (321). Según este sistema, los instrumentos del “tipo laúd” son aquellos en los que “el plano de las cuerdas es paralelo a la tabla sonora”. Dentro de este tipo existen los laúdes de mango arqueado (321.1), los laúdes o liras de yugo (321.2) y laúdes con mástil (321.3). Dentro de este último tipo hay otras subclasificaciones y en el apartado 321.32 se encuentran englobados instrumentos como la mandolina, el laúd (el histórico), la bandurria, la guitarra o el violín.

Como conclusión, se puede afirmar que desde mediados del s. XVIII, en la búsqueda de una sonoridad menos aguda o chirriante en las agrupaciones de púa, se crearon miembros más graves de la familia de la bandurria. Surgieron nuevos instrumentos como la octavilla o la cítara y a uno de ellos le bautizaron como “laúd” por dos motivos principales: por un lado el parecido de la caja de resonancia en forma de pera entre el laúd histórico y el “nuevo laúd” y por otro el abandono progresivo del uso del laúd histórico desde mediados del s. XVIII. No se conoce a ciencia cierta quién pudo ser el creador de este nuevo instrumento, si bien, Tomás Damas fue el primero en mencionarlo en 1873.

Se ha visto a lo largo del artículo cómo instrumentistas, músicos, compositores y constructores (en las etiquetas, catálogos y anuncios figuran como constructores de bandurrias, “laúdes” y guitarras) aceptaron rápidamente el nombre de “laúd”. No obstante recordemos que José de Campo ya advirtió de la diferencia entre los dos instrumentos: “El laúd moderno es de diversa configuración y número de cuerdas que el antiguo y verdadero laúd”.

Y yo me pregunto: ¿Alguien se planteó que el “laúd” que tocaban los músicos de las orquestas de Lago, del Trío Iberia, del Trío Albéniz o los hermanos Aguilar no era el laúd histórico? ¿Lo ignoraron intencionadamente? ¿O simplemente siguieron la “tradición”? Nos consta que al menos Adolfo Salazar se planteó esta cuestión y plasmó sus ideas en el artículo *El Cuarteto Aguilar de instrumentos punteados*<sup>45</sup>, con lo que entró en polémica con J. Nin.

44 [http://www.uni-bamberg.de/ppp/ethnomusikologie/HS-Systematik/HS-Systematik] (última consulta el 7 de febrero de 2020). Esta clasificación fue publicada por segunda vez en el *Zeitschrift für Musik* en 1917 y en 1961 se publicó una traducción al inglés en el *Galpin Society Journal* XIV. En 1998 se publicó en castellano en la revista *Nasarre*, XIV, 1.

45 SALAZAR, Adolfo: “Vida musical. El Cuarteto Aguilar de instrumentos punteados. Un punto de organografía antigua” en *El Sol*, 5-IV-1928, p. 9. Este artículo puede consul-

42 La revista completa puede consultarse en los anexos de la versión web del número 26 de la revista Alzapúa.

43 GRANDÍO, Roberto. *Plectro de la Asociación Laudística Española*. Madrid. Roberto Grandío. 1978. P.s.n.

# ¿QUÉ ES UN LAÚD?

En mi opinión, sería conveniente llamar a todos los instrumentos que pertenecen a la familia de la bandurria por su nombre: bandurria, añadiendo el registro, tal y como nuestro a continuación:



Entiendo que eso sería romper con una tradición de más de cien años, pero está demostrado que dicha tradición es errónea. Sería hacer justicia para con nuestra bandurria.



*Imagen tomada del catálogo de instrumentos de púa de Vicente Carrillo. De izquierda a derecha: bandurria baja, bandurria tenor, bandurria contralto y bandurria*



*El autor de este artículo con una bandurria contrabaja. En la actualidad este instrumento se sustituye en las agrupaciones de plectro por el contrabajo o la guitarra baja*

Quiero agradecer toda la ayuda y ánimos que me ha dado Diego Martín Sánchez para la realización de este artículo. También dar las gracias a María Luz González Peña, directora del CEDOA, ya que sin su ayuda no habría sido posible la consulta de las obras de teatro lírico. Las observaciones e indicaciones que he recibido de Laura Prada Díez han servido para que este texto tuviera una mayor claridad y pudiera entenderse mejor.

## BIBLIOGRAFÍA

ARRIETA, Emilio. *Marina*. CORTIZO, María Encina. Ed. Instituto Complutense De Ciencias Musicales (Madrid, 2005).

ASENJO BARBIERI, Francisco. *El Barberillo de Lavapiés*. CORTIZO, María Encina y SOBRINO, Ramón. Ed. Instituto Complutense De Ciencias Musicales (Madrid, 1994).

tarse también en: REY MARCOS y NAVARRO, *op. cit.*, págs. 217-219. Será reeditado en la revista musical *Ritmo*, año III número 35, VI-1931, págs. 4-6; y en *Alzapúa* n° 26 (2020), págs. 133-135.

- ASENJO BARBIERI, Francisco. *Pan y toros*. CASARES, Emilio y DE PAZ, Xabier. Ed. Instituto Complutense De Ciencias Musicales (Madrid, 2001).
- ASTROMJ POSAYOC, C. [anagrama de CAMPO Y CASTRO, José]. *Breve Método para tocar por música bandurria, laúd, octavilla guitarra de doce cuerdas y citara de seis órdenes*. Madrid. José Campo y Castro. 1890.
- BRETÓN, Tomás: *La Dolores*, OLIVER PINA, Ángel. Ed. Instituto Complutense De Ciencias Musicales (Madrid, 2004).
- CATEURA, Baldomero. *Escuela de Mandolina Española*. Barcelona. Juan Ayné. 1898.
- CHAPÍ, Ruperto. *La Bruja*, ROA, Miguel. Ed. Instituto Complutense De Ciencias Musicales (Madrid, 2002).
- CHAPÍ, Ruperto: *Música Clásica, Las Bravías, La Chavala*. RAMOSTOS, Lorenzo y DE UDAETA, Juan. Ed. Instituto Complutense De Ciencias Musicales (Madrid, 2010).
- CHAPÍ, Ruperto. *Margarita la Tornersa*. TURINA DE SANTOS, José Luis. Ed. Instituto Complutense De Ciencias Musicales (Madrid, 2000).
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. *Teatro Lírico, 1: Partituras. Archivo de Madrid*. Madrid. Instituto Complutense De Ciencias Musicales (ICCMU) y Centro de Documentación y Archivos de la SGAE (CEDOA). 1994.
- CUÉLLAR, Alberto. “Guitarreros de Granada”, en RAY, John (ed.): *La escuela granadina de guitarreros*. Granada. Diputación de Granada. 2014.
- DAMAS, Tomás. *La bandurria sonora, el nuevo laúd lira y la octavilla [...]* Madrid. Damas y Compañía. 1873.
- DAMAS, Tomas. *Nuevo método fácil y progresivo para tocar con la perfección posible la bandurria, laúd lira u octavilla por música*. Madrid. Antonio Romero. 1875.
- FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel. *Gigantes y Cabezudos*. ROA, Miguel. Ed. Instituto Complutense De Ciencias Musicales (Madrid, 2008).
- GRANDÍO, Roberto. *Plectro de la Asociación Laudística Española*. Madrid. Roberto Grandío. 1978.
- JOCASTE POSAYOC [anagrama de CAMPO Y CASTRO, José]. *Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó citara de seis órdenes*. Madrid. José Campo y Castro. c. 1890.
- JORGE RUBIO, Matías de. *Novísimo método de Bandurria dedicado a los aficionados*. Madrid. A. Manjarrés. 1862.
- JORGE RUBIO, Matías de. *24 Grandes estudios para Bandurria*. Madrid. Matías de Jorge Rubio. 1865.
- LUIS. “Espectáculos y recreos” en *Blanco y Negro*, 14-VII-1906, pág. 25.
- MATEOS MIERA, Eladio. *Rafael Alberti y la música*. Granada. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. 2004.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Diego. “Francisco Asenjo Barbieri “El Maestro Bandurria”” en *Alzapúa*, nº 20 (2014).
- MARTÍN SÁNCHEZ, Diego. “La música de cámara con bandurria (parte II). El Siglo XIX” en *Alzapúa*, nº 25 (2019).
- MARTÍN SÁNCHEZ, Diego. “La música de cámara con bandurria (parte III) de Baldomero Cateura a los maestros Grandío” en *Alzapúa* nº 26 (2020).
- MARTÍNEZ, Fausto. *Nuevo método de bandurria y laúd con texto español y francés. Nouvelle methode de mandoline et luth espagnol*. París. La Rivierre. 1898.
- MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales [...]*. Madrid. Joaquín Ibarra. 1753.
- NOMMICK, Yvan. “Música incidental para *El Misterio de los Reyes Magos*” en *Separata de Quodlibet*, nº 64 (2017).
- PATIERNO, Ernest. *Méthode de bandurria*. París. Henry Lemoine. 1901.
- PATIERNO, Ernest. *Méthode de bandurria (español - francés). Dedeo y traducción por Pedro Aperte*. París. Henry Lemoine. 1903.
- PERA NEVOT, Manuel. *Método de Laúd y bandurria*. Madrid. Zozaya. 1880. Reedición de UME. 1916.
- RAMOS, Manuel. *Nuevo método de bandurria y de laúd*. Santiago de Chile. Alvarez y Ramos. 1899.
- RAMOS JIMÉNEZ, Ismael. *Trío Iberia*. Granada. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. 2003.
- RAMOS JIMÉNEZ, Ismael. Ángel Barrios: El compositor en su época. Universidad de Granada. Granada. 2015.
- REY, Manuel. “Nuevo método de laúd” en *Revista Musical* nºs: 4, 5, 6, 7, 8 y 9. Madrid. 1908 y nºs: 10, 13, 14, 15, 16, 17, 19 y 20. Madrid. 1909.
- REY MARCOS, Juan José. “Laúd (I)” en CASARES RODICIO, Emilio (coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 6. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. 1999.
- REY MARCOS, Juan José y NAVARRO, Antonio. *Los Instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y “laúdes españoles”*. Madrid. Alianza. 1993.
- ROMANILLOS VEGA, José Luis & HARRIS WINSPEAR, Marian. *The vihuela de mano and the spanish guitar*. Guijosa. Sanguino Press. 2002.

SALAZAR, Adolfo. “Vida musical. El Cuarteto Aguilar de instrumentos punteados. Un punto de organografía antigua” en *El Sol*, 5-IV-1928, pág. 9. Este artículo puede consultarse también en: REY MARCOS y NAVARRO, *op. cit.*, págs. 217-219. Será reeditado en la revista musical *Ritmo*, año III número 35, VI-1931, págs. 4-6; y en *Alzapúa*, nº 26 (2020). págs. 133-135.

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

SAURAT, Honoré. *Méthode de bandurria et de luth*. Honoré Saurat. Paris. 1900.

SERRANO, José. *El trust de los tenorios*. PRIETO, Claudio. Ed. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid. 2011.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Quintín Esquemebre (1885-1965) Vida y obra de un maestro independiente” en *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*. nº 2 (2009).

VELASCO MARTÍN, José Manuel. “Manuel Grandío (1920-1979) visto por sus discípulos” en *Alzapúa* nº 16 (2010).

VILLAR, Rogelio. “Agrupaciones artísticas. Orquesta de Instrumentos Españoles” en *Nuevo Mundo*. Año XXIV. Núm 1224. 22 de junio de 1917.

VON HORNBOSTEL, Erich y SACHS, Curt. “Clasificación de instrumentos musicales”, (trad. JUAN I NEBOT, M. Antonia) en *Nasarre*, XIV, 1, 1998.

WACHSMANN, Klaus; Mc KINNON, James W; ANDERSON, Robert; HARWOOD, Ian y POULTON, Diana. “Lute” en SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 2. London. Macmillan. 1984. Págs. 549-575.

## GRABACIONES

VARIOS: *Invitación a un viaje sonoro. Cantata para verso y orquesta de laúdes*. Rafael Alberti, Orquesta de laúdes Españoles Roberto Grandío. Director: Jose R. Martínez. Diapason. 1989. Ref: CAL 5001.

## WEB

<http://www.sociedadespañoladelaguitarra.com/images/pdf/02%20Suárez%20Pajares%20Esquemebre%20Roseta-02opt.pdf> (última consulta el 7 de febrero de 2020).

<https://lute-images.myjetbrains.com/youtrack/issues/LI> (última consulta el 8 de agosto de 2020).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Raffaele\\_Calace#/media/File:Raffaele\\_Calace\\_with\\_Liuto\\_Cantabile.tif](https://en.wikipedia.org/wiki/Raffaele_Calace#/media/File:Raffaele_Calace_with_Liuto_Cantabile.tif) (última consulta el 7 de febrero de 2020).

<http://www.uni-bamberg.de/ppp/ethnomusikologie/HS-Systematik/HS-Systematik> (última consulta el 7 de febrero de 2020).

<http://basenationale.philharmoniedeparis.fr/doc/BASENATIONALE/0848250> (última consulta el 12 de agosto de 2020).

<https://cataleg.museumusica.bcn.cat/> (última consulta el 12 de agosto de 2020).

<https://tunaemundi.com/publicaciones/articulos/siglo-xix/1284-la-estudiantina-del-sr-mas-otra-orquesta-de-plectro-decimononica-que-viajo-por-europa> (última consulta el 16 de agosto de 2020).

[http://www.pbm.com/%7Elindahl/cantigas/images/cantiga\\_1.jpg](http://www.pbm.com/%7Elindahl/cantigas/images/cantiga_1.jpg) (última consulta el 16 de agosto de 2020).

<https://www.lasprovincias.es/culturas/musica/estanislaio-marco-artista-20180619190641-nt.html> (última consulta el 17 de agosto de 2020).

[http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188\\_027.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188_027.pdf) (última consulta el 18 de agosto de 2020).

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/tableaux-omp-19me-sculpture-pf1809/lot.48.html> (última consulta el 18 de agosto de 2020).

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061717&page=1> (última consulta el 20 de agosto de 2020).

<http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?18701-Agrupaciones-antiguas> (última consulta el 15 de noviembre de 2020).

<https://escholarship.org/content/qt39f0q7ww/qt39f0q7ww.pdf> (última consulta el 18 de noviembre de 2020).

<http://trioalbeniz.es/historia.html> (última consulta 18 de noviembre de 2020).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., (versión 23.3 en línea). [https://dle.rae.es] (última consulta el 18 de agosto de 2020).

WACHSMANN, Klaus; McKINNON, James W; ANDERSON, Robert; HARWOOD, Ian; POULTON, Diana; VAN EDWARDS, David; LYNDIA SAYCE, Lynda; CRAWFORD, Tim: “Lute” en *Grove Music Online*, ed. Deane Root (última consulta el 7 de febrero de 2020).



## DE CÓMO HE RECONSTRUIDO AL CUARTETO AGUILAR

Comenzaré por decir que, de tiempo atrás, desde mi juventud para ser más preciso, me ha apasionado la investigación sobre la historia de mi municipio, Molina de Segura (Murcia). Me he documentado para ello, de modo ferviente y minucioso —si se me permite expresarme de este modo—, en archivos y bibliotecas. Mis publicaciones, no obstante, hasta la aparición de mi libro, objeto de estas páginas, no pasaron de artículos breves en revistas locales.

Mi mayor satisfacción ha consistido en la publicación del citado libro, *El Cuarteto Aguilar y familia*, en el que cuento la historia y vaivenes de unos músicos murcianos, con raíces molinenses, que fueron famosos en la década de los años veinte y treinta del pasado siglo. En el municipio se les conocía como el Cuarteto Peñaranda, en homenaje popular a la madre, Filomena Peñaranda Moreno, y a su familia molinense, conocida como los Peñaranda.

A mi afición por el terruño he de añadir mi pasión por la música, la que cultivé como intérprete de guitarra y bandurria con grupos locales. El conocimiento de estos instrumentos, y la frecuentación y seguimiento de la extraordinaria Camerata Aguilar de Murcia, unido todo ello a mi amistad con su director, Antonio Jaime García Mengual, fue para mí un estímulo de primer orden. Fue este director y amigo quien me alentó a investigar el origen del Cuarteto que, según sus pesquisas, tenía su origen en Molina de Segura. No pude negarme a sus demandas.

Comencé visitando archivos y hemerotecas a fin de poder recomponer el árbol genealógico de la familia, lo que, de paso, me llevó a conocer a familiares directos de los Aguilar. En Murcia di con dos primas del Cuarteto, las hermanas Virtudes y Rosalía, que, amén de copiosos recuerdos, me facilitaron valiosa información, fotografías y objetos personales. En Molina de

Segura conseguí la correspondencia que aún conservaba Pepita Tomás, hija del marido de Lola, hermana de nuestros músicos. Se trata de cartas que se entrecruzan con la madre, los miembros del Cuarteto, Lola, y Juan, el hermano médico. La conexión entre ellos me hizo conocer el día a día de sus vidas personales: recuerdos familiares, viajes, conciertos, simpatía y confraternidad de nuestros músicos con escritores y grandes compositores e intérpretes... Tuve la suerte de visitar, en varias ocasiones, la casa semiderruida donde vivió Lola, en busca de documentos para mi investigación. Realicé la primera visita acompañado por el hijo de Pepita, Jesús López Tomás. Decía éste que su madre guardaba celosamente en un armario papeles antiguos de la primera esposa de su padre. Desafiando mis temores, y con el mono de trabajo, decidimos entrar a la casa, saltando por encima de escombros y enredos, hasta llegar a un supuesto armario. Apartábamos los escombros mirando temerosos hacia el techo que amenazaba derrumbe. Lo dejamos, de momento, para volver otro día mejor equipados. Cuando volvimos por segunda vez, abrimos la puerta y nuestra ilusión se desvaneció: se había caído toda la techumbre sepultando por completo la zona donde estaba el mueble de nuestras esperanzas. Espero poder estar presente, cuando lo desescombren las máquinas, a fin de poder rescatar algo interesante si lo hubiere.

Mi curiosidad me llevó en varias ocasiones al Archivo Manuel de Falla de Granada, pues ya sabía que nuestro Cuarteto, especialmente Paco, había simpatizado con el compositor gaditano, tanto en España como en Argentina. Lo mismo hice con el archivo Ángel Barrios de Granada. En Madrid visité en varias ocasiones a Antonio Navarro y su esposa Esther Casado, miembros del nuevo Cuarteto Aguilar, que poseen los instrumentos originales y el archivo musical del Cuarteto. También en Madrid, me entrevisté con Mateo González-Aguilar (resobrino del Cuarteto Aguilar), que conserva un pequeño archivo de su padre, Pepe González-Aguilar Precioso (sobrino de los Aguilar), con recortes de prensa, programas de mano, fotografías, etc... En Barcelona, conocí a Carmen González-Aguilar Precioso (sobrina mayor de los Aguilar). Carmen era un pozo de sabiduría, había convivido con el Cuarteto en España y Argentina, conocía el día a día de sus tíos músicos, la disciplina de los ensayos, las anécdotas tocantes al vestuario, aficiones gastronómicas, predilecciones musicales... Hasta su muerte, tuve la suerte de poder hablar todas las semanas con ella, lo que me llevó a un mayor conocimiento del Cuarteto y la familia. Me he puesto en contacto, igualmente, con familiares residentes en Argentina, concretamente con Amparo González-Aguilar, que guarda todo el audio de la película *Tararira*. No pudieron darme mucha información de dicha película, pues dejó prestadas partituras,

de las que nunca más se supo, y los pocos objetos que les quedaban los perdieron en una inundación.

En una visita de Amparo a Molina de Segura tuve el placer de acompañarla por los lugares que frecuentó la familia. Amparo, emocionada, tomaba fotos y redactaba apuntes sobre la marcha sin cesar. Posiblemente, estas anotaciones, con sus ilustraciones correspondientes, le sirvan a Amparo en Argentina, donde en la actualidad trabaja de directora de cine, para un proyectado documental sobre el Cuarteto, documental que verá la luz no sabemos cuándo —me confiesa—. Asimismo, me ha sido de gran utilidad conocer las incontables reseñas consultadas referentes al Cuarteto Aguilar.

El acopio de información recopilado a lo largo de trece años me ha permitido representarme, con rostro humano palpitante, a los componentes del Cuarteto, que día a día iban tomando cuerpo y vida en mi relato, así como a sus familiares y amigos. Finalmente, llegado este punto de mi breve historia, he de volver a dar las gracias, desde estas páginas, a Esther Clavero Mira, alcaldesa del Ayuntamiento de Molina de Segura, y a Pedro Jesús Martínez Baños, concejal de Cultura de dicho Ayuntamiento. Si esta obra ha visto la luz, ello es debido a su ayuda y aliento.

Pilar Alonso Gallardo  
Directora de la OLE "Velasco Villegas"  
Profesora de Guitarra Flamenca y Tocaora  
Diego Alonso Gallardo  
Presidente de la Asociación  
Profesor de Música



## ORQUESTA DE LAUDES ESPAÑOLES "VELASCO VILLEGAS" XXX ANIVERSARIO

Los instrumentos de plectro suponen una parte endógena del panorama musical español. A través de la figura de Antonio Velasco Villegas y la semilla que dejó en la ciudad de Baza repasamos la historia de la Orquesta que partió de sus enseñanzas: La Orquesta de Laúdes Españoles "Velasco Villegas" (O.L.E.).

El estudio del caso de esta formación musical da cuenta del universo de los instrumentos de plectro en una zona del sur de España —El Altiplano granadino—. Así mismo con su recorrido y posición reivindica un lugar para la enseñanza académica de los instrumentos de púa en el XXX aniversario de su creación.

### LOS AÑOS 90. EL ORIGEN

Todo empezó con una llamada de teléfono desde Málaga, corría el otoño de 1989. Al aparato D. Antonio Velasco Villegas: el "Doctor Velasco", médico de profesión, un estudioso del plectro.

La voz era desconocida y hablaba con determinación: "No me conocéis, pero yo a vosotros sí... sentaos que la conversación será larga, dispongo de poco tiempo..."



*Dr. Velasco*

En cuestión de un año, muchas veces le descolgamos el teléfono, empezamos una intensa relación epistolar, añadimos mágicos encuentros

y entendimos el sabor de su prisa. Quería trasladarnos sus indagaciones sobre el mundo del plectro. La vida le urgía y en septiembre de 1990, una vez dejada la semilla que florecería en orquesta, se despidió. Fue justo antes de la presentación de este proyecto que él inspiró y que le deberemos siempre.

Y nos conocía... porque en agosto de 1989, estaba entre el público de un Certamen de Rondallas celebrado en Caniles. Tenía enorme curiosidad y le interesaba la forma que tomaban las bandurrias y laúdes en la zona del Altiplano, ese interés partió del encuentro con el luthier Pedro Martínez Peñalver.

Lo que el Dr. Velasco escuchó era la Rondalla “Santo Ángel”, parte musical del Grupo Folklórico creado por Consuelo Herrera Moya y que, como ocurre siempre que aparece el amor, el destino hizo que se uniera a Diego Alonso Gallardo impulsando juntos no solo este proyecto sino otros eventos culturales en la ciudad de Baza.

Conocedores de la ambiciosa propuesta del Dr. Velasco: crear una Orquesta, no dudamos en organizar el primer viaje a Málaga rumbo al encuentro con sus enseñanzas. Y nos lanzamos, a pesar de que el grupo no tenía apenas conocimientos musicales. De hecho, pasamos del “trino” al “trémolo”, de un rudimentario método con números, a leer partituras. Veníamos de la música popular, tocada de oído y nos atrevimos en aquel certamen con dos piezas que fueron la clave para que él se fijara en nosotros: **La Bien Pagá** cantada por Pablo Alonso y la **Danza nº 5** de Granados, que también aprendimos de oído. La única persona que conocía el lenguaje musical era Pilar Alonso, quien suscribe este artículo y desde los inicios hasta el momento directora de la formación.

Fue un año frenético: clases de lenguaje musical a toda prisa, viajes, encuentros...

Crucial fue el viaje a El Campello (Alicante) invitados por Ángel Lozano, un bastetano unido a la Orquesta de Pulso y Púa “Batiste Mut” de esa localidad. Allí pudimos escuchar a la “Orquesta Roberto Grandío”, que se convirtió en referente. Lozano fue de gran ayuda, nos orientó en cuestiones legales para conformar una asociación y nos facilitó numerosas partituras. Los escasos, pero intensos encuentros con el Dr. Velasco y Aurora, su mujer, fueron construyendo un vínculo afectivo que nos ayudaron en el camino personal y musical.



*Primeros ensayos en presencia del Dr. Velasco*

En uno de esos encuentros, la O.L.E. decide nombrarlo “socio de honor” y le entrega la placa con el logo de la asociación, diseñado por Javier Sánchez, uno de los integrantes. Así quedó bautizada la orquesta con su nombre. Aurora nos confesaría más tarde que este hecho tal vez le dio la fuerza para alargar unos meses más su vida.



*Logotipo*



*Manuel Martínez entrega la placa al Dr. Velasco*

Y llegó el momento de la “última” llamada. El Dr. Velasco nos decía: “esta llamada también será larga como la primera, pero en esta ocasión será la última: llamo para despedirme...” Nos dio instrucciones detalladas de cómo enfrentarnos a este complejo proyecto. No podíamos contener las lágrimas de emoción al ver su entrega y su entereza en sus últimos días.

A los pocos días estábamos en Málaga para decirle el último adiós. Y en su lecho de muerte, entregó su batuta a la directora. Este símbolo nos ha acompañado desde entonces, un emblema que nos conecta con su generosidad y nos da fuerza en escena.

Su vida no pudo llegar hasta el 1 de diciembre de 1990, fecha del concierto de presentación en la Casa de la Cultura de Baza. En este caso Aurora y Victoria, esposa e hija de Dr. Velasco, estarían ocupando una butaca a nuestro lado.



*Concierto de Presentación*

## EL CAMINO

Un amigo nos dijo: “aunque solo sea para este concierto ha merecido la pena el esfuerzo...”

A ese concierto le siguió otro y otro... ya no podíamos bajar el ritmo, nunca mejor dicho. Cada concierto era una nueva satisfacción.



*Concierto en Madrid*



*En el Teatro Dengra con David Martínez*



*En el Auditorio Manuel de Falla. Granada*

Instauramos ensayos dominicales, que se convirtieron en encuentros casi familiares. Íbamos creando comunidad y formándonos paralelamente. Así nació la escuela de formación.

Nuestro repertorio se basó desde los inicios en tres ejes: transcripciones de temas clásicos, obras originales para plectro y arreglos propios.

Estos últimos son nuestro niño mimado, reportándonos grandes satisfacciones: arreglos de bandas sonoras, copla, folclore, temas líricos, pop y flamenco.

Hemos llevado nuestra forma de entender el plectro por buena parte de la geografía española, participado en importantes festivales y varios programas de TV.

Somos pieza importante de la Feria de Baza. Es recurrente colocar el corazón sobre las notas y bailar a ritmo de fiesta. Así sucede ininterrumpidamente desde 1991 permitiéndonos licencias locales y locuras que sólo en una vivencia ritual del caos puede tener lugar.



## *Concierto de feria*

En nuestros conciertos y performances son habituales las colaboraciones. Contamos con una hermosa cartera de amigos de la O.L.E.



## *La O.L.E. y amigos*

En 1997 fuimos a la Rioja para fundar, junto a otras agrupaciones, la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro (FEGIP). Este encuentro nos permitió conocer la dinámica de las formaciones de plectro, así como a muchos de los grandes maestros.

Nos sigue sorprendiendo el entramado social y la urdimbre legal en la que se sostiene la lucha por estos instrumentos y que empezamos a conocer en aquel viaje.

La Federación nos dio pie a ver la cartografía por comunidades y provincias. En Andalucía iniciamos esa lucha que aún continua. Seguimos buscando un lugar en la enseñanza académica para los Instrumentos de Púa. Con ese propósito creamos en 2016 la Orquesta Efímera del Plectro “Reino de Granada”, junto con otras agrupaciones granadinas buscando dar visibilidad a este espacio vacío. Andalucía sigue siendo una de las pocas comunidades donde la oficialidad no reconoce la enseñanza de estos instrumentos.

## **RESULTADOS Y LOGROS**

Fruto de estos años con la O.L.E con más de 200 obras estrenadas, de la más variopinta índole y cerca de 190 actuaciones, hemos disfrutado de la

música y de la amistad, viajado y realizado cuatro grabaciones de audio y una de vídeo.

En 1996 grabamos nuestro primer disco, en los estudios “Fonoruz” de Montilla. Lo llamamos “Baza” y en él incluimos catorce temas.

En el año 2000 volvimos a los estudios de grabación de Montilla. Grabamos quince temas bajo el título “Una Década”.

En 2006 grabamos un doble CD, que titulamos “La O.L.E. y amigos”, con numerosas colaboraciones: David Martínez, Pablo Alonso, Victoria González, Ana Sola, David Bastidas, Inma Gallardo, Calio Alonso, Alejandro López.

En 2009, una “nueva locura”, nos atrevimos con la grabación de un cuento musical. Este proyecto se vio interrumpido hasta 2019, año en que vio la luz. Se trató de una narración musicada del cuento “El pequeño Zorba y la caja de música”, una idea original de Rebeca García.

En 2015 quisimos realizar un gran encuentro e invitar a todos los que alguna vez fueron componentes de la O.L.E. Grabamos un concierto en directo en DVD con motivo de nuestro 25 Aniversario.

También llegaron los reconocimientos. A lo largo de nuestra trayectoria, hemos sido premiados con dos galardones: Premio Dama de Baza de la Cultura en 2006 y Premio Palco Cultural en Badalona en el año 2008.

Hemos organizado durante once ediciones el Festival de Plectro “Ciudad de Baza”, con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Baza, desde 1998 hasta 2011, disfrutando de las mejores orquestas y solistas. Los originales diseños de todos nuestros eventos y discos son un signo distintivo de un componente de la O.L.E José Asensio, JABBAZA Art&Desing.

En el espectáculo “Cuéntame la copla”, una original forma de contar y cantar la copla,



*Cartel y recorte de prensa de la reivindicación*



*Carteles de algunos Festivales de Plectro*

realizamos un trabajo performativo que incluía elementos dramáticos, musicales y plásticos.

Y como nota creativa, divertida y festiva hemos participado con el Coro de Carnaval durante siete ediciones consecutivas y seis primeros premios desde el año 1996 hasta 2002.

Después de tres décadas disfrutando de esta familia musical, sólo podemos dar las gracias. Agradecemos a numerosas personas, pero especialmente a Josefa Gallardo, conocida como “Josefina la Crista”, una referencia en los cuidados materiales y afectivos. Una bastetana sabia que nos condujo en el camino, nos dio el consejo justo y la regañina cuidada, nos dio la vida.

Gracias a la vida, en palabras robadas de Violeta Parra, tenemos la conciencia de haber nacido y vivido en tierra musical fértil, de haber sido regados con los mejores maestros y recogidos en las manos de los cuidados y afectos de amigos y

familiares para poder desplegar el mejor toque en una madera noble y que aún reclama el lugar que le pertenece entre sus otros instrumentos hermanos. Y como dice nuestro lema:

“SI NO FUERA POR LA MÚSICA, HABRÍA MÁS RAZONES PARA VOLVERSE LOCOS” (Tchaikovski).



Contenidos  
adicionales



Versión original en alemán

## KONRAD WÖLKI: UNA VIDA PARA LA MÚSICA Y LA MANDOLINA

Poner en valor la obra de Konrad Wölki conlleva examinar su incansable trabajo como músico, pedagogo, musicólogo y compositor.

Se dedicó sobre todo a la música para mandolina y guitarra y fue el precursor e impulsor más importante para el desarrollo de la música con instrumentos de plectro de la primera mitad del siglo XX.

### LAS FASES DE SU VIDA

Nacido en Berlín el 27 de diciembre de 1902, desde muy temprana edad Wölki desarrollaría una trayectoria ligada a la música.

Su bonita y llamativa voz le llevaron con doce años a ser componente del coro infantil de la ópera real de Berlín<sup>1</sup> bajo la dirección de Hugo Rüdel. Por otro lado, aprendió mandolina y guitarra junto al pedagogo Reinhold Vorpahl, mientras que la formación teórica la recibió de Hofrat Rudolf Gross. Ambas personalidades de la música le inculcaron una base sólida de carácter artístico.

En 1918, tras la Primera Guerra Mundial, Wölki terminó su formación como encuadernador, aunque siempre sin desatender sus intereses musicales. Su intensiva y constante formación musical le dio la oportunidad a partir de 1920 de trabajar como profesor de música. En 1922 fundó el ensemble de mandolinas y guitarras *Berliner Lautengilde*, el cual dirigió de forma exitosa durante cincuenta años.

### LAS FASES DE SU ACTUACIÓN PEDAGÓGICA

De 1934 a 1940 fue profesor en el *Stern'sches Konservatorium*. Más tarde, entre 1948 y 1962 trabajó como director de la *Volksmusikschule Reinickendorf* y de 1962 a 1968 fue director del curso para educadores de músicos jóvenes en el *Städtischen Konservatorium* de Berlín.

Junto a su actividad como pedagogo, la composición y la investigación histórica eran otras de sus facetas favoritas, las cuales desarrolló con gran entusiasmo e implicación hasta su muerte en Berlín el 5 de julio de 1983.

1 Actual *Staatsoper Unter den Linden*.



Konrad Wölki

## WÖLKI COMO PEDAGOGO E HISTORIADOR

Al inicio de su carrera profesional sintió el deber de llevar la música para guitarra y, especialmente, para mandolina, a un contexto artístico válido. Para ello tomó como guía el trasfondo histórico de este instrumento, por lo que investigó de forma metódica los trescientos años de la historia de la mandolina. Revisó en las bibliotecas europeas muchas obras originales del siglo XVIII, entre las cuales se encontraban también obras pedagógicas y métodos para mandolina<sup>2</sup>.

La práctica musical enseñada en esta época estaba marcada por un estilo basado en las melodías y los arpeggios artísticos. Para Wölki esa información del punto de partida se convirtió en una nueva y moderna técnica de la mandolina, por lo que publicó los resultados de sus trabajos de investigación y asentó con ello las bases del nuevo enfoque en la forma de tocar el instrumento. La publicación de sus métodos para mandolina y guitarra fueron elementos importantes en ese sentido para la formación de los instrumentistas<sup>3</sup>.

El resultado de ese trabajo fue también su exitoso libro *Geschichte der Mandoline* (Historia de la Mandolina)<sup>4</sup>. Revistas especializadas y numerosos artículos relacionados con el tema lo atestiguan.

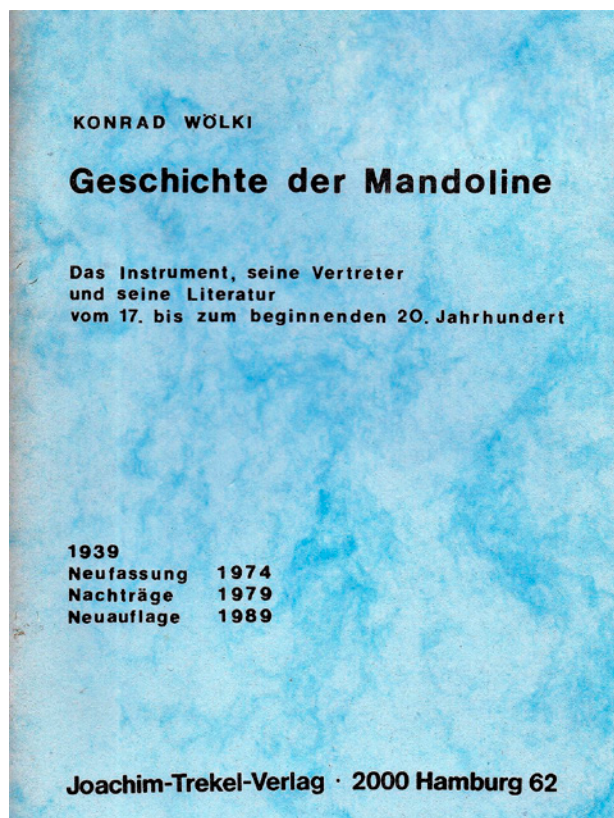
2 Métodos de mandolina del siglo XVIII que Wölki conocía:

- Gabriele Leone, París 1768 (Archivo MWH-Aachen).
- Pietro Denis, París 1768, tomos 1 y 2 (Archivo MWH-Aachen).
- Pietro Denis, París 1768?, tomo 3 (Archivo MWH-Aachen).

3 Obras pedagógicas más importantes de Wölki:

- *Deutsche Schule für Mandoline* (2 tomos). Editorial Hans Ragotzky. Berlín, 1933 y 1938. Reedición de 1969, *Schule für Mandoline* (2 tomos). Editorial Apollo. Berlín.
- *Etüdensammlung für Mandoline*. Editorial Mandolinata. Berlín 1933.
- *Das Mandolinen ABC*. Editorial Hans Ragotzky. Berlín 1948.

4 *Geschichte der Mandoline*. Editorial Hans Ragotzky 1939 y 1979. Editorial Trekel 1989.



## EL COMPOSITOR KONRAD WÖLKI

Como compositor, Wölki escribió a mediados de los años veinte preferentemente para instrumentos de plectro. Sus primeras obras las compuso en un estilo clásico-romántico para gran orquesta, en las cuales predominaba el uso del trémolo.

A partir de aproximadamente 1935, Wölki introdujo el nuevo estilo de interpretación sin trémolo. Cosechó gran aceptación de los especialistas, pero al mismo tiempo también recibió rechazo del círculo de las orquestas de mandolinas. La ascética limitación del tocar sin trémolo podía difícilmente desplazar el murmurante y romántico sonido del trémolo. Una parte más bien pequeña de las orquestas siguió la nueva tendencia.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial el trabajo musical se paralizó, especialmente en las orquestas de mandolinas, cuyos miembros en esta época eran casi exclusivamente hombres.

Con el nuevo comienzo en 1945, las orquestas continuaron con el estilo antiguo, el de la cuidada interpretación usando trémolo.

Wölki propagó tres principios para las orquestas:

- Música barroca y clásica sin trémolo.
- Obras populares y románticas con trémolo principalmente.
- Música contemporánea con y sin trémolo.

En este sentido trabajó como profesor y compositor. Escribió obras sencillas y populares,



## UNA VIDA TRABAJANDO POR LA MÚSICA DE PLECTRO

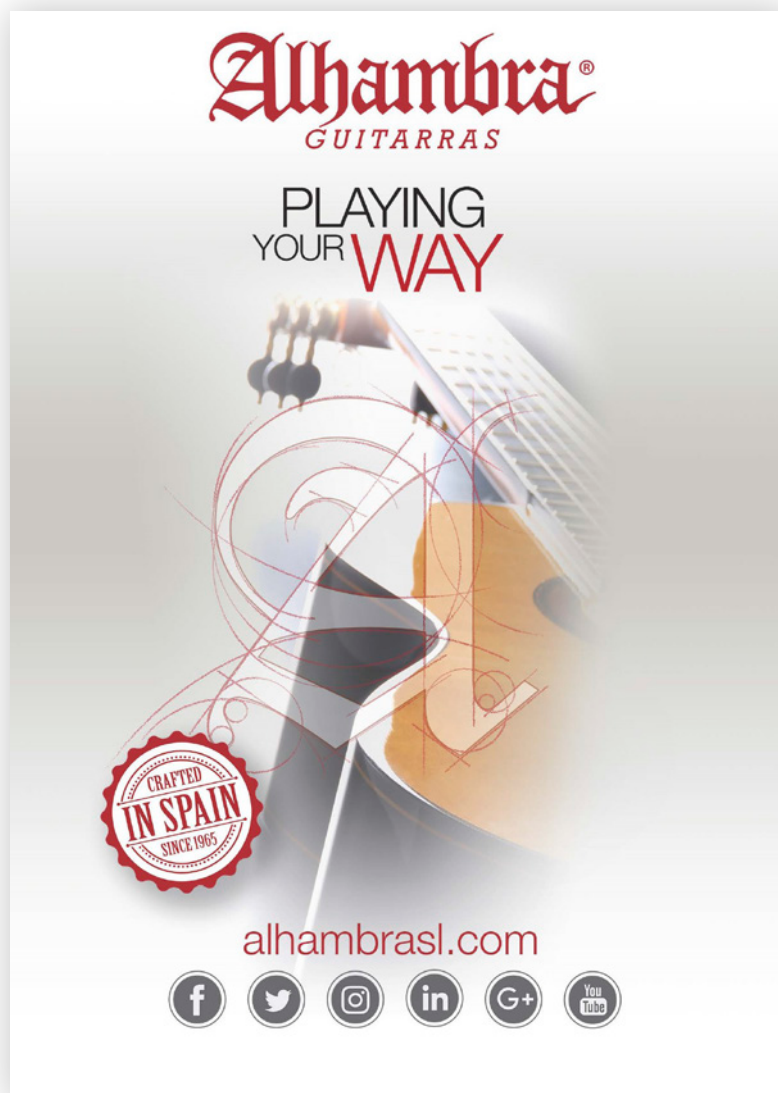
Mediante su labor y su personalidad artística, Konrad Wölki preparó el camino para que la mandolina consiguiera de nuevo una merecida consideración como instrumento artístico. Con sus demandados cuadernos pedagógicos creó los recursos para establecer un estilo de interpretación para mandolina y guitarra acorde a sus tiempos. Como pedagogo fue un consejero inteligente, empático y siempre tenía una buena predisposición para ayudar a todos aquellos que a él acudían.

El comentario del profesor Dr. Siegfried Goslich<sup>5</sup> sobre la labor de Wölki indica en pocas palabras el gran significado de la obra de su vida. “Era un pedagogo de calidad, un historiador de profundos conocimientos y, además, un compositor hábil y lleno de gusto”.

pero también obras con sonoridades dentro del lenguaje contemporáneo para orquesta de plectro y, desde entonces, fue y sigue siendo un compositor interpretado. Además de eso, animó a numerosos compositores a escribir para este sector. Muchas de esas obras tuvieron un gran éxito y condujeron a un aumento del nivel interpretativo de las orquestas.

---

<sup>5</sup> Discurso del profesor Siegfried Goslich en la radio de Baviera por el décimo aniversario de la muerte de Wölki.





## ARTE ENTRE GIGANTES

Campo de Criptana acogió entre los días 18 y 23 del pasado mes de agosto de 2020 el festival Arte Entre Gigantes.

Un festival que nace con el propósito de aunar música, pedagogía y patrimonio dando especial dimensión a la pedagogía de los instrumentos de púa y de la guitarra.

En este lugar de La Mancha se celebraron varios conciertos llevados a cabo en diferentes escenarios emblemáticos de la localidad, creando una atmósfera ideal para el disfrute de la música y el patrimonio: El Silo, el Cerro de La Paz, el Restaurante “Las Musas” y las bodegas “El Vínculo” se llenaron de música, emociones, color, curiosidad, sabor, historias y magia, regalándonos momentos muy especiales.

Flam-a duo, Abraham Cupeiro, Alter Ego y Pedro Mateo González, todos ellos músicos de gran calibre a nivel nacional e internacional, fueron quienes pusieron banda sonora a estas veladas mágicas.

La guitarra y los instrumentos de púa cobraron protagonismo en el curso que se realizó de forma paralela al festival. En este curso tuvimos el privilegio de contar con grandes referentes de ambas especialidades. Ricardo Gallén, Pedro Mateo González y Marco Smaili en la especialidad de

guitarra; Fernando Bustamante y Mari Carmen Simón en la especialidad de instrumentos de púa.

No solo fue música lo que aprendimos, también dedicamos tiempo a nuestro cuerpo y mente a través de los talleres de fisioterapia y presencia escénica.

El curso recibió numerosos alumnos de diferentes lugares de la geografía española. Todos llegaron con muchas ganas de aprender y pasarlo bien, y con todos ellos reímos, disfrutamos, aprendimos y vivimos momentos inolvidables.

En un año marcado por la pandemia del coronavirus, *Arte Entre Gigantes* consiguió abrirse paso ante las dificultades sin dejar indiferente a ninguno de los que pasamos por allí. Si bien es cierto que no pudimos clausurar el curso ni asistir al concierto de Enriquito a causa de las restricciones que al final de esa semana fueron impuestas en la Comunidad de Castilla la Mancha, sí pudimos disfrutar al máximo de lo llevado a cabo y acrecentar las ganas de volver el próximo año con una nueva edición.

Al frente de esta aventura está la *Orquesta Ciudad de La Mancha*, que trabajó cuidadosa y tenazmente para hacer frente a cualquier imprevisto y para deleitarnos creando este espacio tan singular.



## EL FESTIVAL



## FLAM-A DUO

Flam-a Duo es un dúo de percusión formado por Francesco Mazzoleni (Treviso, Italia, 1992) y Luis Camacho Montealegre (Alcázar de San Juan, España, 1994) que surgió mientras completaban sus estudios de máster en la Academia de Música de Zagreb bajo la tutela de los profesores Igor Lesnik e Ivana Kuljeric Bilic.



Una de las principales características del dúo es su comunicación, tanto entre ellos como con el público. Usando la interpretación musical como medio para contar historias, Flam-a Duo vive de una intuición brillante que se basa en una fuerte conexión emocional con el repertorio seleccionado.

Así lo demostraron en su paso por nuestro festival con su espectáculo "Álbum de viaje", basado en la amplia diversidad de timbre, color y sonoridad tan característica del mundo de la percusión. Un extenso viaje por diferentes estilos y diferentes épocas que nos hizo imaginar paisajes remotos de inmensa belleza, revivir momentos de pura emoción y deleitarnos con toda la pasión que aquella noche emanó del escenario.



El Silo de la localidad fue el escenario de este concierto. Este silo formó parte del proyecto Titanes. Un proyecto de inclusión social a través del arte patrocinado por la Diputación de Ciudad Real. Ricardo Cavolo fue el encargado de diseñar las ilustraciones que dieron color al silo de nuestro pueblo.

## ABRAHAM CUPEIRO

Constructor y multi-instrumentista, lo que caracteriza a Abraham Cupeiro es la recuperación de instrumentos perdidos en el tiempo, y utilizarlos para crear nuevas sonoridades e imbricarlos en músicas ajenas a ellos. Como instrumentista, destaca por ser una de las pocas personas que toca el Karnyx. Es además impulsor de un instrumento ancestral en la tradición gallega: la corna. Instrumento que su abuelo tocaba y que aparece en las iluminaciones de Alfonso X. Su interés por la organología le ha llevado a conseguir una colección de más de 200 instrumentos de todo el mundo y de distintas épocas. En 2018 estrenó un nuevo proyecto: PANGEA, que fue grabado en noviembre de 2019 con la Royal Philharmonic de Londres en los estudios Abbey Road, y que salió en septiembre de 2020 bajo el sello "Warner Classics."



Disfrutamos y aprendimos un montón con su concierto "Resonando en el Pasado", una colección de instrumentos que Abraham Cupeiro muestra a través de un concierto pedagógico en el que viaja al pasado más remoto de nuestra especie a través del sonido de los instrumentos de viento. Desde una pequeña flauta de hueso (46 000 a.C) hasta un gran Sousaphone original del siglo XIX. En la colección, están representados instrumentos de todas las familias, lugares y épocas. A lo largo del



concierto, todos ellos resuenan de nuevo y dan lugar a interesantes anécdotas, de forma que nos acercan a la parte más humana de los instrumentos musicales.

"Una forma de acercarse a otras épocas y culturas a través de los instrumentos".

El Cerro de la Paz, uno de los lugares más representativos de Campo de Criptana, acogió este concierto. Excelente atalaya para admirar el paisaje manchego. Está coronado por la ermita dedicada a la Virgen de la Paz, uno de los primeros templos de Campo de Criptana, y por el molino "Sardinero".

## ALTER EGO



Alter Ego está integrado por Diego Santiago, Maryla Díaz y Miguel Véliz tres músicos graduados en el Instituto Superior de Arte de La Habana que se reencuentran en Europa con la ilusión de seguir dándole vuelo a este proyecto.

Un trío que nos muestra instrumentos como el tres y el laúd cubano, claves en el devenir musical de los géneros más tradicionales de la música cubana, tratados bajo un propio estilo sin abandonar su esencia de música instrumental de concierto.

Abordan un amplio repertorio de obras de compositores cubanos, pero también latinoamericanos y caribeños, dotando a sus programas de una amplia variedad de géneros musicales interpretados con pinceladas de improvisación y mucha rítmica.



Este concierto tuvo lugar en el restaurante “Las Musas”, dónde pusieron el sabor acompañando la velada musical con una cena en la que pudimos disfrutar de los platos más típicos de la cocina cubana.

## PEDRO MATEO GONZÁLEZ

Guitarrista excepcional y uno de los mejores docentes en esta disciplina. Sus interpretaciones están llenas de historias. Su música, llena de dinámicas y de momentos que te dejan sin aliento. El sonido que emana de su guitarra está lleno de diferentes matices y colores, y es tan profundo y penetrante que no deja a nadie indiferente.



Bach a través de su guitarra es una gran obra de arte y nosotros fuimos testigos de ello.

Las bodegas “El Vínculo” fueron el escenario para este concierto donde después pudimos saborear unos vinos y quesos manchegos.

## CURSO



El Curso de Guitarra y Plectro “Arte Entre Gigantes” contó con algunas de las figuras más representativas de la guitarra y los instrumentos de plectro.

Ricardo Gallén, Pedro Mateo y Marco Smaili fueron nuestros profesores de guitarra. Las circunstancias no permitieron que Ricardo Gallén pudiera estar físicamente con nosotros, pero sus clases se pudieron realizar online.

Las clases de instrumentos de púa fueron impartidas por Fernando Bustamante y Mari Carmen Simón, ambos criptanenses y grandes referentes de los instrumentos de plectro a nivel nacional e internacional.

El curso estaba dirigido a alumnos de todas las edades y todos los niveles, tanto profesionales como aficionados.

Aparte de las clases individuales también se impartieron clases de conjunto (para los alumnos de grado elemental y alumnos aficionados de menos nivel) y clases de orquesta (para los

alumnos de grado profesional en adelante y alumnos aficionados de nivel más avanzado).

Contamos también en nuestro curso con dos interesantes talleres uno de presencia escénica y otro de fisioterapia para músicos.

El taller de presencia escénica fue llevado a cabo por Diego Catalán, pianista, docente y psicólogo. Un taller destinado a optimizar el aprendizaje musical y la interpretación en público de los alumnos ejercitando y vivenciando nuevas actitudes y habilidades mediante ejercicios de sensibilización.

El taller de fisioterapia para músicos lo impartió la fisioterapeuta María Mellado. En este taller analizamos la postura del músico, las lesiones más frecuentes, prevención y tratamiento de las mismas y contó también con un apartado de estiramientos y fortalecimiento muscular para los instrumentistas de guitarra e instrumentos de púa.

Todo esto acompañado de convivencia, compañerismo, risas, bailes y muy buen rollo que nos trajeron los alumnos y profesores asistentes, una ruta turística muy interesante por varios rincones de la localidad y una entrega de diplomas improvisada pero muy original.

Tanto el curso como el festival contaron con todas las medidas de prevención necesarias frente al covid: control de aforos, limpieza, organización a la entrada y a la salida de los conciertos, etc.

## GALERÍA DE IMÁGENES



*Clase de bandurria con Mª Carmen Simón*



*Clase de guitarra con Marco Smaili*



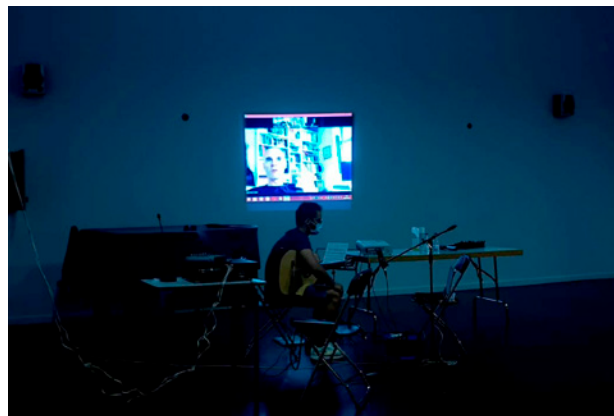
*Clase de guitarra con Pedro Mateo González*



*Clase de mandolina con Fernando Bustamante*



*Ensayo de orquesta*



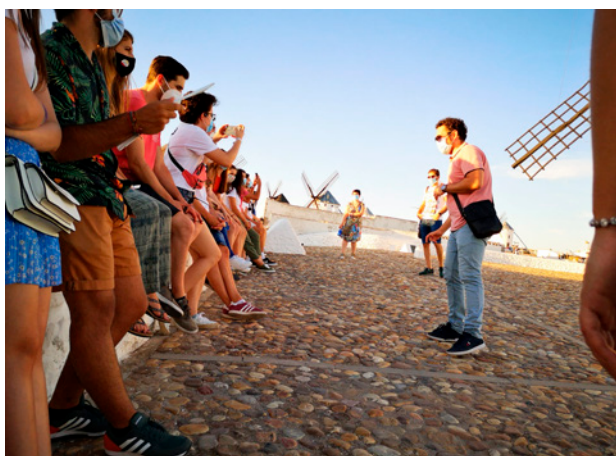
*Clase de guitarra con Ricardo Gallén*



*Taller de fisioterapia para músicos con María Mellado*



*Taller de presencia escénica con Diego Catalán*



*Visita a los molinos de Campo de Criptana*



*De cena*



*Entrega de diplomas*

Después de vivir una semana de tal calidad humana y musical, solo podemos dar gracias a todos los participantes, asistentes e involucrados por hacer posible este proyecto. Gracias por hacer de un sueño una realidad. Desde la organización de Arte Entre Gigantes ya estamos trabajando para la creación de una nueva edición de 2021 (del 16 al 22 de agosto) en la que esperamos reencontrarnos con gigantes conocidos y acoger otros nuevos con los brazos abiertos.





## JOSE LUIS RODRIGO

El jueves día 13 de febrero de 2020 el mundo de la guitarra recibió una triste noticia, José Luis Rodrigo había muerto. Maestro de maestros, del que pude aprender prácticamente todo lo que sé. Gran profesor, pero también una gran persona, cercana y amigable.

José Luis nació en Madrid el 24 de agosto de 1942. Tuvo el primer contacto con la guitarra de manos de su padre, Leandro Rodrigo Gil, un gran aficionado que llegó a recibir clases de Daniel Fortea en su estudio de la calle de la Cruz de Madrid. José Luis en una entrevista recuerda haber visto y escuchado al discípulo de Tárrega.

Rodrigo siempre admiró a su primer maestro, José María López de la Osa, quien tuvo un papel fundamental en sus inicios como intérprete y quien lo animó a continuar su formación en el

Conservatorio Superior de Música de Madrid con Regino Sainz de la Maza. Además, completó una importantísima formación repleta de los más relevantes reconocimientos académicos: Premio Extraordinario Fin de Carrera (1961), Primer Premio de Armonía (1962) y Primer Premio de Contrapunto y Fuga (1966).

En 1968 fue becado para estudiar bajo la tutela de Andrés Segovia y José Tomás, en los Cursos Internacionales de Santiago de Compostela<sup>1</sup>, y en ese mismo año obtuvo el Premio Margarita Pastor, dentro del Concurso de Ourense.

Desde 1982 era catedrático de Guitarra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid,

<sup>1</sup> Vídeo de José Luis Rodrigo recibiendo una clase de Andrés Segovia: [<https://www.youtube.com/watch?v=2m7W-fEhGZEK>].



siendo profesor desde 1970, excepción hecha del curso académico 1975-76 en que se trasladó a Pamplona para impartir clase en el Conservatorio Pablo Sarasate. Más tarde fue titular de la Cátedra Andrés Segovia del Curso Universitario Internacional de Música Española “Música en Compostela”.

La figura de José Luis Rodrigo Bravo sobresalió a lo largo de toda su trayectoria vital personal y profesional tanto como docente como concertista, siendo uno de los mejores conocedores del repertorio guitarrístico, incluso del más infrecuente, y sin duda el más profundo conocedor de la música española para el instrumento.

“He sido durante sesenta años un esclavo (aunque devoto) del instrumento y me he estado siempre “peleando” con la guitarra”, afirmaba José Luis Rodrigo sobre el instrumento que lo acompañó durante toda su vida.

El maestro también tuvo relación con los instrumentos de púa. Formó parte del jurado en varias ediciones de los Certámenes de Agrupaciones de Cuerda de Logroño en los años 70. En una conversación durante los Cursos de Música en Compostela estuvimos hablando sobre el arreglo del **Concierto de Aranjuez** realizado por Manuel Grandío; pues bien, junto con la orquesta Gaspar Sanz dirigida por M. Grandío, él tocó la parte de guitarra solista, concretamente el 26 de septiembre de 1971<sup>2</sup>. Realizó otras colaboraciones con la orquesta Gaspar Sanz, por ejemplo interpretando la **Sonatina** de Torroba, arreglada igualmente por Grandío.

Nos ha dejado un amplio legado como embajador de la guitarra por todo el mundo ya que desarrolló

su faceta como profesor e impartió clases magistrales en países como México, Grecia, Italia y Dinamarca, entre otros países. Entre sus discípulos se encuentran destacados virtuosos del actual panorama guitarrístico y casi todos los guitarristas han intentado al menos realizar un curso con él<sup>3</sup>.

Descanse en paz maestro.

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

3 En este enlace se puede ver una entrevista de Pablo San Nicasio a José Luis Rodrigo: [<https://www.youtube.com/watch?v=yPsXvxRuu3s>]. Aquí interpretando “Elegía a la memoria de Francisco Tárrega” de Daniel Fortea [<https://www.youtube.com/watch?v=Z-qIZ2PNjx1Q>]. Programa de Radio Clásica dedicado a José Luis [<https://www.rtve.es/radio/20200226/fallece-guitarrista-jose-luis-rodri-go/2004420.shtml>].



## MIGUEL CALVO FERNÁNDEZ

*Quiero agradecer a mi hermano Ulrich Calvo Hallé y a mi amigo Carlos Blanco Ruiz su colaboración y preciada ayuda en la redacción de este artículo en homenaje a mi querido padre Miguel.*

El pasado 28 de octubre de 2020 falleció en Logroño Miguel Calvo Fernández, guitarrista y profesor riojano muy ligado al mundo del plectro durante los años 80 y 90 a través del Festival Internacional de Plectro de La Rioja.

Además de trabajar como docente en diversas instituciones (Escuela de Arte Dramático de La Rioja, Conservatorio Profesional de Música de La Rioja y Universidad de La Rioja), fue un activo intérprete y organizador de eventos artísticos, festivales, cursos y concursos musicales en la comunidad riojana. También cultivó intensamente otras disciplinas artísticas como la pintura, la fotografía y la luthería. Esta última, la desarrolló en colaboración con el luthier navarro Pedro González.

Nacido en Logroño en 1944 en el seno de una familia humilde, se inicia en la música gracias a la influencia de su padre, un violinista aficionado que llegó a formar parte de las orquestas semi-profesionales de la ciudad. Sus primeros estudios musicales los realizaría en la Academia Provincial de Música de Logroño de la mano del maestro Lorenzo Blasco con la idea de ser en un primer momento pianista. Tras realizar estudios de Fitopatología en la Universidad de Córdoba, regresó a Logroño y, antes de incorporarse a trabajos relacionados con su carrera, se marchó de nuevo a Madrid para hacer una formación en el Sistema Pentaconta de telefonía que le permitió trabajar durante unos pocos años como técnico de mantenimiento de centrales telefónicas en diversas ciudades del país.

Gracias a que trabajaba de noche pudo empezar a formarse durante el día en lo que ya había decidido que era su verdadera vocación: la música y la guitarra. En su primer destino laboral fijo, Sevilla, comienza su verdadera formación como guitarrista en el conservatorio con la emblemática Doña América Martínez, primera catedrática de guitarra clásica de España.

Posteriormente se trasladó a Madrid donde estudió en el Real Conservatorio Superior de Música con el catedrático Jorge Ariza y con José Luis Rodrigo de manera particular. Estos años en la capital del país le brindaron la oportunidad de entrar en contacto con el mundillo musical profesional del momento lo que le animó a dedicarse por completo a la música y a abandonar definitivamente su trabajo en Telefónica.

A comienzos de la década de los 70 y tras haber acabado la carrera de Guitarra, tiene la oportunidad de trabajar en el Conservatorio Profesional de Pamplona durante un par de cursos contratado por ser el único en la zona que había obtenido “la nada fácil titulación de profesor de Guitarra” según se afirmaba en una noticia de un periódico local. En 1972 fue becado para asistir al XV curso de Música en Compostela con el célebre guitarrista y pedagogo José Tomás donde conoció a la pianista francesa Claire Hallé que unos años después se convertiría en su esposa. Con ella tendría dos hijos, Ulrich y Adrián, ambos actualmente guitarristas profesionales.



*Quinteto Tárrega en 1970, ganadores del IV Certamen Nacional de Agrupaciones de Cuerda de la S.A.R. El quinteto estaba formado por Manuel Grandío, Claudio Tabernero, Gregorio Rubio, Roberto Grandío y Miguel Calvo (el guitarrista de la derecha)*

Su espíritu inquieto le lleva a dejar este puesto en Pamplona al obtener una beca que le permitía estudiar entre los años 1975 y 1976 en la École Normale de Musique de París con Alberto Ponce, alumno predilecto de Emilio Pujol y continuador de la escuela de Tárrega. Allí coincidió con ilustres compañeros como Roland Dyens, Santiago Rebenaque y Pepe Pechuán. También recibió con entusiasmo las clases de armonía y análisis del compositor catalán Narcís Bonet (alumno de Nadia Boulanger) y completó su formación jazzística con el músico Ray Stuwick.

Tras casarse en Versailles en 1976 regresa a Logroño con la intención de hacer una gran labor musical y cultural para su tierra. Crea una academia de música junto a su esposa Claire en la cual impartían piano, guitarra clásica, guitarra de Jazz, solfeo, armonía e improvisación, creando métodos didácticos propios que todavía a día de hoy se utilizan en las escuelas de música moderna de la zona. Formó a numerosos profesionales de la música siendo el referente de toda una generación de músicos de Jazz que encontraron en él los conocimientos sobre armonía moderna e improvisación que todavía no eran sencillos de conseguir en una pequeña capital de provincia de la época.

Al mismo tiempo fue pionero en formar agrupaciones de música antigua con instrumentos

originales en España, creando en 1979 su propio grupo llamado "Elepheteria". Se podían escuchar en concierto cromornos, cornamusas, bombardas, espinetas, laúdes, cistres e instrumentos de percusión, entre otros, a cargo de los mejores músicos de Logroño como la compositora María Dolores Malumbres y el propio Miguel, quien interpretaba el laúd renacentista según el programa del concierto. Impulsado por la gran acogida del público local hacia esta música fue el director y organizador del I y II Ciclo de Música Antigua de Logroño en los años 1981 y 1982.

Durante los años 70 lleva a cabo su etapa más significativa como concertista de guitarra ofreciendo numerosos recitales en la comunidad riojana y alrededores tanto a solo, como solista con orquestas de plectro y cuerda o en agrupaciones de cámara. En esta época es cuando conoce personalmente en diversos cursos y recitales a Emilio Pujol y a Narciso Yepes. Como gran admirador de este último, adquirirá en 1977 una guitarra Contreras de diez cuerdas construida supuestamente con maderas "gemelas" de otra guitarra para el propio Narciso Yepes.

Sus primeros contactos serios con el mundo del plectro se produjeron en su etapa de estudios en Madrid, cuando entró a formar parte de la mítica Orquesta "Gaspar Sanz", donde conoció al



*Quinteto Tárrega en 1970, con los trofeos de ganadores del IV Certamen Nacional de Agrupaciones de Cuerda de la S.A.R. Miguel Calvo es el segundo por la derecha*

maestro Manuel Grandío y a su hijo Roberto, lo cual determinaría toda su vida musical posterior. Con ambos formó el Quinteto "Tárrega" con el que obtuvo el primer premio en el concurso del "IV Certamen Nacional de Agrupaciones de Cuerda" organizado por la Sociedad Artística Riojana en 1970, que él conservaba con mucho cariño en su despacho.

Su aportación más relevante con el plectro es, sin duda, su labor como director musical del Festival Internacional de Plectro de La Rioja entre 1994 y 2002, aproximadamente. Tras participar en conciertos y colaborar desde los años 70, asume labores de prensa y publicidad en 1988 y en 1995 la dirección musical. Junto a Resti Barrio y Javier Villar llevarían al festival a ser una referencia internacional y a unas dimensiones, en contra de su criterio, nunca vistas hasta entonces en cuanto al número de participantes y conciertos.

Sus objetivos como organizador fueron siempre los que aseguraba que le había prometido al mismísimo Manuel Grandío: "dignificar todo lo relacionado con la música que se hace con instrumentos de púa y trabajar por conseguir una música propia de estos instrumentos que en aquellos años era prácticamente inexistente". Su criterio fue siempre conducir al Festival hacia el profesionalismo, buscando la calidad frente a la cantidad, reduciendo la parte más folklórica y reivindicando el repertorio original con una feroz lucha contra la interpretación sistemática de transcripciones. Bajo su dirección se primó a las orquestas que presentaban un mayor repertorio original, así como a las formaciones de música de cámara (mucho más exigentes para los intérpretes), llegando en la edición de 2001 a solicitar el 25%

del programa como original si se deseaba participar. Estas ideas le llevaron a menudo a acaloradas discusiones y enfrentamientos con sus propios colaboradores y con aficionados del plectro.

Bajo su dirección musical, el festival fue un punto de partida y germen de multitud de aspectos muy relevantes tanto para el público, los aficionados, como para los profesionales del plectro. Todas las grandes figuras y orquestas del mundo

entero pasaron por Logroño, algunos de ellos considerados los mejores intérpretes del momento, como Yasuo Kuwahara o Tamara Volskaya. Se organizaron durante algunos años clases máster con grandes maestros internacionales como Ugo Orlandi, Pedro Chamorro, Fabio Menditto, Caterina Lichtenberg o Caridad Simón. Por otro lado, participó en las tareas previas de la creación de la FEGIP, que celebró su asamblea constituyente en Logroño en 1997. En 1999 promovió la celebración de una de las ediciones de la EGYMO (Joven Orquesta Europea de Mandolina y Guitarra) en España, durante la celebración del festival y en el año 2002, impulsó un concurso de composición que a posteriori se convertiría en el concurso "Ciudad de Logroño".



*Orquesta La Orden de la Terraza dirigida por Miguel Calvo. Gira europea en los años 90. Viena, 29 de julio de 1994*



*Reunión Internacional en la edición del año 1997 del festival de La Rioja. Ugo Orlandi, Florentino Calvo, Mirko Schrader, Resti Barrio, Javier Villar, Pedro Chamorro, Carlos Usillos y Manuel Muñoz, entre otros*

De manera indirecta, la labor de Miguel en el festival permitió la relación entre orquestas extranjeras y españolas, que las enriqueció mutuamente con nuevas ideas de repertorio original, técnica, luthería o incorporación de otros instrumentos como contrabajos o instrumentos de viento. Así mismo, se promovió la igualdad entre la bandurria y el resto de instrumentos de plectro europeos que tradicionalmente habían denostado en parte al instrumento español.

A nivel internacional tuvo durante aquellos años una actividad intensa en ámbitos europeos llegando a ser jurado en concursos como el celebrado en 1994 en Brescia (III Concurso Internacional de Composición para Orquesta de Plectro) o como miembro fundador de la European Guitar and Mandolin Association (EGMA), en Rastatt (Alemania) en 1996. En este período también colaboró como asesor con diversos intérpretes y grupos riojanos en grabaciones y conciertos como la Orquesta "La Orden de la Terraza", junto al director Ramón Hervías o el dúo

formado por Carlos Blanco Ruiz y Carla M. Huber, entre otros.

Después de varios años como profesor de música en la Escuela de Arte Dramático de La Rioja y en el Conservatorio Profesional de Música de La Rioja (donde impulsa la creación de la Orquesta de Cámara de La Rioja que sería el germen de la posterior Orquesta Sinfónica de La Rioja), recaló en la Universidad de La Rioja como profesor en el Área de Didáctica de la Expresión Musical. Puesto que, tras obtenerlo por concurso-oposición, ya no abandonaría hasta jubilarse. Por sus clases, pasarían de nuevo infinidad de jóvenes estudiantes de música que llevarían sus métodos originales de Lenguaje Musical, Canto, Rítmica y Guitarra por los colegios de Primaria del norte de España. También desarrolló una labor investigadora en diversas disciplinas musicales destacando la publicación en 1998 del libro sobre el cancionero histórico-popular español de Bonifacio Gil junto a Luis Fatás.

Una vez retirado de la dirección del Festival, desde el año 2003 colaboró junto al guitarrista Jesús Domínguez en la organización del Curso "Ciudad de Nájera" en el que José Luis Rodrigo impartía clases a guitarristas de toda España. Además, participaban con clases de análisis el compositor José Manuel Fernández y el especialista en música antigua Thomas Schmitt.

Tras jubilarse se involucró en nuevos proyectos que le hicieron mantener la ilusión a pesar de sus cada vez más limitantes problemas de salud. Entre otros, fue el director del Grupo de Cámara del Rioja Armónica Club con el que realizó numerosos conciertos por La Rioja tratando de dar a conocer la armónica y sus posibilidades en grupo.

Como intérprete realizó su última actuación en 2018 en el IV Festival de Artes Escénicas de La Rioja "San Millán Escenario Vivo" con su viejo amigo el actor Ricardo Romanos. Mientras uno realizaba una divertida incursión en diversos fragmentos de la poesía amorosa, festiva y burlesca del Barroco español, el otro le acompañaba improvisando con un cistro. Fue un último concierto que aglutinaba curiosamente todas sus pasiones culturales: el teatro, la literatura, la música antigua, el plectro y la improvisación.



## #PORLAPÚAENANDALUCÍA

#PorlaPúaenAndalucía ha surgido de una necesidad real. Un grupo de músicos, profesionales y amateurs, que compartimos el amor por los instrumentos de plectro nos hemos reunido para reiterar la petición de la especialidad de Instrumentos de Púa en los conservatorios andaluces. Principalmente hemos tomado las riendas desde la Orquesta de Plectro “Torre del Alfiler” de Vegas del Genil (Granada), la Orquesta de Plectro de Andalucía y la Orquesta de Laúdes Españoles “Velasco Villegas” de Baza, así como otros compañeros y la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro (FEGIP), que, con su inestimable labor y experiencia reúne a gran parte de las agrupaciones de plectro españolas.

#PorlaPúaenAndalucía se ha conformado en las redes sociales como una página de Facebook en la que compartimos nuestras experiencias como músicos de plectro, un “lugar” en el que reunirnos andaluces y músicos de todo el mundo que nos apoyan y que nos enseñan cómo se imparte en sus comunidades o en sus países. Se trata, en definitiva, de un cambio de estrategia en la lucha por el objetivo, utilizando las redes sociales para hacernos escuchar.

Y es que el trabajo de muchos aficionados a los instrumentos de púa durante generaciones está relegado en nuestra Comunidad Andaluza a un mero entretenimiento, o al menos así se infiere de la dejadez y sordera de los “políticos” que nos representan, que han desatendido por activa y por pasiva las reiteradas peticiones del amplio colectivo que conforman en Andalucía los músicos de instrumentos de plectro. Dichas peticiones, habiendo conseguido mayor o menor repercusión, han terminado por caer en saco roto, al no

materializarse en la normativa para implantar una nueva especialidad en nuestros conservatorios andaluces.

No sólo se han desoído las peticiones, sino que se ha ido olvidando o, quizás peor, degradando a los instrumentos de púa a la categoría de “no lo suficientemente importantes como para impartirse en el conservatorio”. Nuestros niños, el futuro, no conocen los instrumentos de púa, tan típicamente españoles y tan arraigados en nuestra Comunidad Autónoma Andaluza; y si los conocen, lo hacen muy lejanamente, ubicándolos en la época de sus abuelos y añadiéndole diminutivos a veces incluso despectivos. Y es un hecho que se ha de corregir. Tenemos que valorar nuestras raíces y a nuestros antepasados, y desde esa sólida base, construir un futuro que no haga más que avanzar. Sin embargo, ¿cómo podremos encontrar esa profesionalidad si no disponemos de conservatorios que impartan la especialidad? Ese es el escollo con el que nos encontramos muchos andaluces que deseamos hacer de la bandurria nuestro instrumento de profesión. Otras Comunidades (Castilla la Mancha, Valencia, Aragón, Extremadura, Canarias), algunas incluso uniprovinciales (Murcia, La Rioja y Madrid), cuentan con conservatorios donde estudiar bandurria, laúd y mandolina, pero no es así en Andalucía. Se hace perentoria la necesidad de contar en nuestros conservatorios andaluces con la especialidad de Instrumentos de Púa para poder profesionalizarnos. Y, como se suele decir, hoy mejor que mañana, ya que nunca sabremos cuántos grandes músicos andaluces ha perdido el Plectro por no poder hacer carrera. Otros, los pocos, hemos optado por desarrollar estos estudios en comunidades vecinas como Murcia, Castilla la Mancha o Madrid, con el sacrificio personal que esto supone.



Aun cuando no se trata en exclusiva de unirse a la estela de los grandes músicos de instrumentos de plectro que lo fueron en esta tierra, individual y colectivamente (la familia Recuerda en el “Trío Albéniz”, “Iberia”, Ángel Barrios, Eduardo Lucena, los hermanos de la Rosa del “Trío Ángel Barrios”, etc.), esta reivindicación se apoya también en ellos toda vez que por su valía, prodigio, magisterio y empeño mostraron al mundo la conciliación de los instrumentos de púa con toda clase de músicas y tiempos. Hoy día contamos con compositores que dedican sus conocimientos a plasmar en el papel pautado grandes obras orquestales escritas expresamente para instrumentos de plectro.

Además de compositores para instrumentos de plectro, Andalucía cuenta con un gran acervo de orquestas, grupos e instrumentistas solistas que llevan la bandurria allá donde van: orquestas de plectro, rondallas, coros y agrupaciones de carnaval, grupos tradicionales o folklóricos, grupos celtas, tunas universitarias, etc. recorren el mundo y demuestran la gran versatilidad y potencial de los instrumentos de púa. Asimismo, en nuestra Comunidad Andaluza hay muchas orquestas y agrupaciones que son habituales en festivales y concursos nacionales e internacionales. Es de agradecer que se valore a nivel internacional el ingente trabajo que supone formar, desde prácticamente el “analfabetismo” musical, agrupaciones e instrumentistas de tanta calidad

artística; pero sin la profesionalidad que otorga un título, a menudo el futuro laboral se ve ciertamente truncado.

Ya es hora de que el estudio de los Instrumentos de Púa en nuestros conservatorios andaluces sea una realidad. Es una reivindicación justa, no una quimera. Muchas orquestas de plectro andaluzas, algunas reconocidas internacionalmente, y muchas agrupaciones musicales de instrumentos de pulso y púa de distinta índole (rondallas, tunas, agrupaciones de folklore, etc.) muestran a diario en multitud de foros de nuestra comunidad (¡y allende nuestras fronteras!) la capacidad, sonoridad y gran valor cultural que representa la música interpretada pulsando las cuerdas de nuestras bandurrias y laúdes con la púa o plectro. Asomémonos al balcón de la esperanza y, con la fuerza que da lo que en justicia se reclama, proclamemos en voz alta que necesitamos la asignatura de instrumentos de púa en nuestros conservatorios de Andalucía.

#PorlaPúaenAndalucía

Antonio de Sousa Vieira  
 Titulado Superior de Mandolina en el Conservatoire  
 de Musique de Esch Sur Alzette. Luxembourg  
 Profesor de Mandolina Universidad de Aveiro y  
 Conservatorio de Música de Oporto  
 Director Artístico de la Orquesta Portuguesa  
 de Guitarras y Bandolins  
 Licenciado en Matemáticas Aplicadas  
[www.antoniodesousavieira.com](http://www.antoniodesousavieira.com)



## PEQUEÑAS NOTAS SOBRE GRUPOS CON MANDOLINA EN PORTUGAL

Aunque no ha sido posible hasta ahora especificar con precisión la fecha de la aparición de la mandolina en Portugal, podemos enmarcar su introducción con la llegada de varios músicos italianos contratados por la corte portuguesa durante el siglo XVIII. El ejemplo más conocido será probablemente el famoso Domenico Scarlatti, napolitano que estuvo al servicio de la corte del rey D. João V entre 1719-1729<sup>1</sup>. Su protectora y alumna era precisamente la hija de D. João V, la princesa María Bárbara de Bragança, que se convirtió en Reina de España por matrimonio con Fernando VI. En ese momento Nápoles ya tenía una fuerte tradición en la construcción de cordófonos, lo que resultó en la consolidación de la mandolina napolitana, que rápidamente se extendió a las cortes europeas.

Unos años más tarde, encontramos la referencia que las princesas D. María Francisca Isabel (la futura D. María I, 1734-1816), D. María Ana Francisca (1736-1813), D. María Francisca Doroteia (1739-71) y D. María Francisca Benedita (1746-1829), hijas del rey D. José I (1714-1777) tocaban la mandolina. En la siguiente iconografía (imagen 1) es posible observar el uso de una mandolina, entre otros instrumentos.

<sup>1</sup> D'ALVARENGA, Joao Pedro. "Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português" en *Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8. Lisboa. 1997-98. Págs. 95-132.



*Imagen 1. Portuguese School, a music session in the Hall of D. Jose I (1750-1777)<sup>2</sup>*

La obra más antigua para mandolina de la que hay constancia son las Variaciones para la mandolina de David Pérez, que fueron escritas para las princesas mencionadas anteriormente en 1773. También hay varias composiciones de Epifanio Loforte<sup>3</sup>, un trompetista y violinista italiano que tocó en la Orquesta de la Cámara Real de Lisboa, que se encuentran en la Biblioteca Nacional y en el Archivo de Torre do Tombo. Entre las obras de compositores portugueses de finales del siglo XVIII, se destaca la sonata para mandolina y bajo continuo de Aleixo Botelho de Ferreira (imagen

<sup>2</sup> Iconografía del archivo del Maestro Juan Carlos Muñoz.

<sup>3</sup> SHERPEREEL, Josephe. *A Orquesta e os instrumentistas de Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa. Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian. 2000. Pág. 27.

2), que certifica el alto nivel de conocimiento que existía sobre la ejecución técnica de la mandolina en tierras lusitanas.



**Imagen 2. Frontispicio del manuscrito de Sonata per Mandolino Solo e Basso, Aleixo Botelho de Ferreira**

“A biblioteca nacional de Portugal (P-Ln) possuiu um manuscrito de uma sonata em três andamentos para bandolim e baixo contínuo de Aleixo Botelho de Ferreira, compositor português desconhecido, senão através desta obra, a qual, com base em características estilísticas, se pode datar, com alguma justificação, de cerca de 1790”<sup>4</sup>.

Teniendo como referencia la iconografía y los manuscritos existentes, la mandolina utilizada en este período fue la mandolina napolitana, como lo demuestra la mandolina de J. Vieira da Silva conservada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, con la inscripción “Jao Vieira da Silva o fez/em Lisboa na Praci da Alegria. anno 17\_” (imagen 3). Este modelo mantuvo su predominio en los medios burgueses hasta finales del siglo XIX. La mandolina, conocida como modelo portugués, con fondo plano, sólo comienza a ser dominante a partir del siglo XX.



**Imagen 3**

A partir de la música de influencia italiana apreciada por la nobleza en las cortes, y por la burguesía en conciertos por los palacios o salones de finales del siglo XVIII a principios del siglo XIX, la mandolina se introduce poco a poco con otros enfoques, como sugiere la edición de 1850 de la “Collecção dos melhores fados para bandolim; acompanhamento para piano por Adolfo Emgeström”<sup>5</sup>, evidenciando que la mandolina también se utilizó en este género de expresión musical. Poco a poco, la mandolina comienza a ser adoptada por los círculos populares. En este contexto comienzan a surgir grupos que se basan en cordófonos, aunque también tenían otros instrumentos en su estructura: las tunas o estudiantinas.

Sobre la base del trabajo de los más reputados tunólogos portugueses, el término “tuna” sirve para identificar un grupo/asociación de carácter o expresión musical, caracterizado por la gama instrumental utilizada:

**“Tuna/Estudiantina** - Tendo surgido inicialmente em Espanha em meados/finais do séc. XIX com a designação de estudiantinas, as tunas são agrupamentos musicais tanto de âmbito popular (urbano e rural) como estudantil. São constituídos essencialmente por instrumentos de cordas (cordofones) plectrados, dedilhados e friccionados, acompanhados de acordeão, flautas e percussão ligeira. Nos agrupamentos de cariz estudantil, a pandeireta é ícone histórico indispensável. As tunas podem apresentarse em palco tanto sentadas (em disposição orquestral clássica) como de pé. Interpretam um repertório eclético, do erudito ao popular, acompanhando a execução instrumental com canto (a solo ou em coro), característica mais visível nos agrupamentos estudantis...”<sup>6</sup>.

4 CRANMER, David. *Variazioni per mandolino*. Lisboa: Edições Colibri. 2000. Pág. 13. Traducción de Alzapúa: “La biblioteca nacional de Portugal (P-Ln) posee un manuscrito de una sonata con tres movimientos para mandolina y bajo continuo de Aleixo Botelho de Ferreria, desconocido compositor portugués, salvo por esta obra, de la cual y en base a sus características estilísticas se puede datar —con alguna justificación— ca. 1790.”

5 Collecção dos melhores fados para bandolim; acompanhamento para piano por Adolfo Emgeström [https://purl.pt/24437] (última consulta el 28 de enero de 2021).

6 SILVA y COELHO. *Op. cit.* Pág. 84. Traducción de Alzapúa: “Surgieron inicialmente en España a mediados/finales del s. XIX con el nombre de “Estudiantina”. Las tunas son agrupaciones musicales tanto de ámbito popular (urbano y rural) como estudantil. Están formadas esencialmente por instrumentos de cuerda (cordófonos) frotada, plectrada y pulsada acompañados de acordeón, flautas y pequeña

En 1878, durante la Gran Exposición de París, un grupo de cordófonos obtuvo un enorme éxito: la *Estudiantina Española Fígaro*<sup>7</sup>. El efecto polinizador de “Fígaro”, con gira mundial, difunde el formato “Estudiantina” y contribuye a la fundación como una categoría/tipología orquestal, dependiendo de los instrumentos utilizados (cordófonos, flautas y percusión ligera). Este tipo de grupos forma parte del gran movimiento orfeónico europeo y de las centenas de concursos musicales nacionales e internacionales (de la década de 1880), llegando a constituirse en Francia una Federación Nacional de Estudiantinas<sup>8</sup>.

A pesar del paso de la *Estudiantina Fígaro* por Portugal, donde debutó en mayo de 1878<sup>9</sup>, habiendo influido ciertamente en un número cada vez más grande de estudiantinas (aunque ya las había), es principalmente con la visita de la Tuna Compostelana en 1888 (uniéndose a ella, en los años siguientes, las de Madrid, Salamanca, Sevilla, Valladolid, Zamora, Córdoba...) cuando el fenómeno adquiere mayor expresión, con la creación de decenas de estudiantinas/tunas en todo el país (e islas), iniciando la institucionalización de este tipo de agrupaciones<sup>10</sup>.

En Portugal, desde finales del siglo XIX, se concibe la “estudiantina/tuna” como una orquesta de plectro, en línea con el concepto de moda por Europa<sup>11</sup>, pero también, en el caso de “tuna”, como Ateneo, donde, además de la orquesta de la tuna, se desarrollan otras actividades artísticas (teatro, coro, poesía, deporte...) <sup>12</sup>.

En las primeras décadas del siglo XX, las tunas

percusión. En las agrupaciones de naturaleza estudiantil, la pandereta es un icono histórico indispensable. Las tunas pueden actuar en escenario tanto sentadas (en disposición de orquesta clásica) como de pie. Interpretan un repertorio ecléctico, de lo culto a lo popular, acompañado de ejecución instrumental con canto (a sólo o coro), característica más visible en las agrupaciones estudiantiles...”

7 SPARKS, Paul. *The Classical Mandolin*. Oxford. Oxford University Press. 2003. Págs. 22- 27.

8 SILVA, Jean-Pierre. *A França das Estudiantinas - Francofonia de um fenómeno nos séc. XIX e XX*. Lisboa. CoSaGaPe. 2019. Págs. 29-71.

9 SILVA, Jean-Pierre. “De Estudiantina a Tuna. Breves apuntes de una Historia lusitana”, en *Legajos de Tuna*, Año II, nº. 4. Diciembre de 2018. Págs. 6-13.

10 COELHO, Eduardo; SILVA, Jean-Pierre; TAVARES, Ricardo y SOUSA, Joao Paulo. *QVID TUNAE? A Tuna Estudiantil em Portugal*. Lisboa. CoSaGaPe. 2012.

11 Inicialmente “Estudiantina” fue el nombre dado a los grupos carnavalescos disfrazados de estudiantes; sólo más tarde entra la música en esta esfera para finalmente ser apropiado como tipología (grupo de cordófonos) y categoría musical (orquesta de cordófonos que sería parte de las propias estudiantinas, así como otros grupos similares, pero con otras designaciones: “Mandolinatas”, “Tunas”, “Orquestas de Bandalins”, “Círculos Mandolinísticos” ...). Vd. SILVA, Jean-Pierre. *A Tuna nas trincheiras da Grande Guerra (1914-1918)*. Lisboa. CoSaGaPe. 2020. Págs. 27-28.

12 COELHO, SILVA, TAVARES y SOUSA. *Op. cit.* Págs. 167-259.

portuguesas conocen un período de gran auge, surgiendo, en ese momento, la primera tuna femenina con carácter más permanente: *A Grande Tuna Feminina de Lisboa* (imagen 4), una tuna civil dedicada sólo a conciertos de caridad<sup>13</sup>.



Imagen 4. *Grande Tuna Feminina de Lisboa*

A lo largo del siglo XIX, y hasta la década de 1960, las tunas se imponen en la escena musical<sup>14</sup>, especialmente en el ambiente popular (en el ámbito académico los encontramos principalmente en las escuelas secundarias), languideciendo, con emigración y guerra colonial, sólo para resurgir con fuerza (en el entorno universitario) a partir de la década de 1980, con cientos de grupos formados desde entonces<sup>15</sup>.

Aunque existan obras escritas para mandolina por compositores eruditos y grupos con gran calidad desde el principio del siglo XX, con el paso del tiempo, el instrumento comenzó a ser tocado principalmente en tunas populares (tradicionales) y académicas (de estudiantes)<sup>16</sup>, o en otros grupos de música popular (tradicional), como, por ejemplo:

- Orquesta Típica Scalabitana<sup>17</sup>.
- Orquesta Típica de Águeda<sup>18</sup>.
- Orquesta Típica Albicastrense<sup>19</sup>.

Actualmente se puede decir que hay muchos instrumentistas de mandolina, siendo en su mayoría jóvenes que la tocan en tunas (estudiantes en su mayoría), por lo que no es poco desacertado decir que las tunas son uno de los fenómenos que más promovieron la democratización de la música. Asimismo, ayudaron particularmente en los años

13 SILVA, Jean-Pierre. *A Grande Tuna Feminina de Alfredo Mântua - Breve Contributo Documental (1907-1913)*. Lisboa. CoSaGaPe. 2018.

14 El etnomusicólogo José Alberto Sardinha dice que, en ese momento, no habría pueblo del país donde no hubiera una Tuna.

15 SILVA, Jean-Pierre y COELHO, Eduardo. *QVOT TVNAS? Censo de tunas Académicas em Portugal, 1983-2016*. Lisboa. CoSaGaPe. 2019.

16 [<https://www.portugaltunas.com>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

17 [<https://www.circuloculturalscalabitano.pt/orquestra/>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

18 [<https://www.otagueda.pt>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

19 [<http://www.orquestratipicalbicastrense.pt>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

80-90, a revivir toda una industria de constructores de instrumentos y a rehabilitar los cordófonos que estaban casi olvidados<sup>20</sup>. Así como instrumentistas como Júlio Pereira<sup>21</sup>, Luis Peixoto<sup>22</sup>, Amadeu Magalhães<sup>23</sup>, Eduardo Miranda... que utilizan la mandolina en otros géneros y contextos, o como grupos de música tradicional / popular como Diabo a 7, Realejo, Canto D'aquí<sup>24</sup>, Origem Tradicional<sup>25</sup>...

Concebidas como orquestas de pulso y púa, y documentadas sensiblemente desde el último cuarto del siglo XX, podemos identificar los siguientes grupos:

- Ensemble de Plectros Carlos Seixas<sup>26</sup>.
- Orquestra de Bandolins de Esmoriz<sup>27</sup>.
- Quinas - Orquestra de Plectro do Porto<sup>28</sup>.
- Grupo de Cordas Allegro Coimbra<sup>29</sup>.
- Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins (imagen 5)<sup>30</sup>.



Imagen 5. Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins

De gran importancia es el movimiento que existe de orquestas de plectro en la isla de Madeira, que, según la información proporcionada por el maestro de mandolina y presidente de la Associação de Bandolins de Madeira<sup>31</sup>, Norberto

Gonçalves da Cruz<sup>32</sup>, tienen una historia muy rica a lo largo del siglo XX. Las orquestas de mandolina en Madeira son muy dinámicas, muy concurridas por la población y con inmensas composiciones originales en su repertorio, funcionando también como un hito turístico de la propia isla. La Associação de Bandolins de Madeira está apostando en el desarrollo de referencias y puentes de la mandolina regional con el mundo. Para promover la profesionalización de los grupos e mandolinistas locales, su equipo esbozó un plan de intervención que pasa por áreas artísticas, socioculturales, pedagógicas y económicas, tratando de crear las condiciones adecuadas para un impacto no sólo regional, sino también nacional e internacional. Existen los siguientes grupos de mandolinas en la Región Autónoma de Madeira:

- Funchal:
  - Orquestra de Bandolins da Madeira
  - Orquestra de Bandolins do CEPAM
  - Tuna de Bandolins do CEPAM
  - Orquestra de Bandolins do Centro Cultural de Santo António
  - Quinteto Madeira Ensemble
- Calheta:
  - Grupo Coral e Instrumental da Casa do Povo da Calheta
- Câmara de Lobos:
  - Orquestra de Bandolins da Casa da Cultura de Câmara de Lobos
- Machico:
  - Orquestra de Bandolins da AGC Flores de Maio
  - Tuna de Câmara de Machico
- Ribeira Brava:
  - Orquestra Bandolinística Ribeirabravense
  - Orquestra de Bandolins da Serra d'Água
  - Tuna da Casa do Povo da Tabua.
  - Tuna de Infante-Juvenil da Casa do Povo da Tabua
- Santa Cruz:
  - Tuna Amadis da Casa do Povo de Gaula
  - Orquestra de Bandolins da Casa do Povo da Camacha
- Santana:
  - Orquestra de Bandolins da Casa do Povo de São Roque do Faial
  - Tuna da Casa do Povo do Faial
  - Tunacedros da Casa do Povo de São Roque do Faial

20 SILVA y COELHO. *Op. cit.* Págs. 301-306.

21 [<http://www.juliopereira.pt/pt/index.htm>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

22 [<http://www.luispeixoto.com>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

23 [<https://www.toeira.pt>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

24 [<https://www.facebook.com/cantodaqui>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

25 [<https://www.facebook.com/Origemtradicional>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

26 [<https://tunauc.wordpress.com/tauc/>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

27 [<https://www.facebook.com/Orquestra-de-Bandolins-de-Esmoriz-423436444429467>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

28 Inactiva desde 2003.

29 [<https://sites.google.com/site/gcallegro/home>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

30 [<http://www.orquestra-bandolins.com>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

31 [<https://www.facebook.com/bandolinsmadeira>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

32 [<http://www.quintettoanedda.com/norberto-goncalves-da-cruz.html>] (última consulta el 28 de enero de 2021).

A nivel académico es importante mencionar el esfuerzo que está haciendo en Gondomar (Oporto) la Associação Cultural Plectro<sup>33</sup> en la apertura de nuevos cursos de mandolina en escuelas de música o conservatorios, para que se puedan formar mandolinistas con una sólida formación técnica y científica.

Actualmente existen las siguientes escuelas y conservatorios oficiales de música, donde se puede obtener un diploma reconocido por el Estado Portugués:

1. Conservatório de Música de Coimbra<sup>34</sup>: curso secundario, profesor Flávio Pinho.
2. Escola de Música de Esposende<sup>35</sup>: curso básico, profesor Jorge Costa.
3. Conservatório de Música do Porto<sup>36</sup>: curso secundario, profesor António de Sousa Vieira.
4. Escola de Artes do Funchal<sup>37</sup>: curso secundario, profesor Norberto Gonçalves da Cruz.
5. Conservatório Regional de Vila Real<sup>38</sup>: curso secundario, profesor David Rodrigues.

Cabe destacar que este esfuerzo ha logrado abrir el Curso Superior de Mandolina en la Universidad de Aveiro<sup>39</sup>, institución donde es posible estudiar titulaciones de grado y máster con el Prof. António de Sousa Vieira<sup>40</sup>.

Agradecimiento especial a Norberto Gonçalves da Cruz, Jean Pierre Silva y Rui Marques, por la valiosa información para la elaboración de estas pequeñas notas sobre grupos de mandolina en Portugal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- WOLKI, Konrad. *History of the Mandolin*. Arizona. Plucked String. 1984.
- SPARKS, Paul. *The Classical Mandolin*. Oxford. Oxford University Press. 2003.
- SPARKS, Paul y TYLER, James. *The Early Mandolin*. Oxford. Oxford University Press. 2001.
- CRANMER, David. *Variazioni per mandolino*. Lisboa: Edições Colibri. 2011.
- SHERPEREEL, Josephe. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian Serviço de Música. 2000.
- D'ALVARENGA, João Pedro. "Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português" en *Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8. Lisboa. 1997-98.
- COELHO, Eduardo; SILVA, Jean-Pierre; TAVARES, Ricardo y SOUSA, João Paulo. *QVID TUNAE? A Tuna Estudantil em Portugal*. Lisboa. CoSaGaPe. 2012.
- SILVA, Jean-Pierre. *A Tuna nas trincheiras da Grande Guerra (1914-1918)*. CoSaGaPe. Lisboa. 2020.
- SILVA, Jean-Pierre. *A França das Estudantinas - Francofonia de um fenómeno nos séc. XIX e XX*. Lisboa. CoSaGaPe. 2019.
- SILVA, Jean-Pierre. "De Estudantina a Tuna. Breves apuntes de una Historia lusitana", en *Legajos de Tuna*, Ano II, nº 4. Diciembre de 2018.
- SILVA, Jean-Pierre. *A Grande Tuna Feminina de Alfredo Mântua - Breve Contributo Documental (1907-1913)*. Lisboa. CoSaGaPe. 2018.
- SILVA, Jean-Pierre y COELHO, Eduardo. *QVOT TVNAS? Censo de Tunas Académicas em Portugal, 1983-2016*. Lisboa. CoSaGaPe. 2019.
- [<https://anossamusica.web.ua.pt/ecdetails.php?ecid=3974&subtype=502>] (última consulta el 28 de enero 2021).
- [<https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=5108>] (última consulta el 28 de enero 2021).

33 [<http://www.acplectro.com>] (última consulta el 28 de enero 2021).

34 [<https://conservatoriomcoimbra.pt>] (última consulta el 28 de enero 2021).

35 [<https://eme.edu.pt>] (última consulta el 28 de enero 2021).

36 [<https://www.conservatoriodemusicaoporto.pt>] (última consulta el 28 de enero 2021).

37 [<https://www.conservatorioescoladasartes.com>] (última consulta el 28 de enero 2021).

38 [<https://www.crmvr.pt>] (última consulta el 28 de enero 2021).

39 [<https://www.ua.pt/pt/curso/40>] (última consulta el 28 de enero 2021).

40 [<https://www.antoniodesusavieira.com>] (última consulta el 28 de enero 2021).



## CARLOS TERRAZA DE VESGA

Transcribimos en este número un artículo sobre Carlos Terraza aparecido en *Los Ciegos*, revista mensual *Tyflogila Hispano Americana*. N.º 46. Madrid. Marzo de 1921.

*Los Ciegos* fue una publicación periódica centrada en personas con discapacidad y que estuvo activa desde el año 1916 hasta el año 1941.

Aparentemente, la falta del sentido de la visión está ligada de alguna manera a la historia de la bandurria. Miguel Echeverría, Félix de Santos, José Recuerda Rubio... y Carlos Terraza, fueron célebres bandurristas con algo más en común, su ceguera.

Y es que, en épocas pasadas no muy lejanas — apenas cien años como se relata en el escrito— muchos invidentes españoles caían en la mendicidad, otros pudieron ingresar en algún colegio o institución donde aprender un oficio y sólo unos pocos afortunados pudieron formarse musicalmente como guitarristas y bandurristas: La *Orquesta el Porvenir* de Carlos Terraza y el *Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos de Madrid* fueron dos claros ejemplos de instituciones donde los invidentes se pudieron formar musicalmente.

De la *Orquesta el Porvenir* ya se habla en el artículo, por lo que no abundaremos más. Pero del *Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos de Madrid* queremos destacar que fue una institución donde los ciegos no sólo obtenían formación profesional en sus talleres industriales, también recibían una enseñanza especial acorde a su discapacidad, aprendían labores y música (solfeo, piano, órgano, guitarra, bandurria, instrumentos de arco, viento y canto). Las especialidades de guitarra y bandurria fueron impartidas —en diferentes épocas— nada más ni menos que por Matías de Jorge Rubio y Antonio Cano Curriela.

*El viejo guitarrista ciego* de Pablo Picasso o *Bandurrista ciego* de José Gumbau Vidal (imagen 1) son sólo un par de ejemplos pictóricos en los que se asocia esta discapacidad con la bandurria y la guitarra.

Diego Martín proporciona la información y este documento con el aviso de que en su libro: *Baldomero Cateura y la Mandolina Española*, publicado por la FEGIP, se ofrece una biografía completa del bandurrista Carlos Terraza.



*Imagen 1*

### **CARLOS TERRAZA DE VESGA (MÉRIDA 1856 – VALENCIA 1916)**

De aquella potestad virgen, que unifica las facultades todas del alma y del corazón en tan íntimo consorcio como si fundidas fueran en el puro crisol de Estética, nació al mundo de los sonidos, un espíritu privilegiado, un corazón decidido, un alma tierna y enamorada, como lo fué el virtuoso Carlos Terraza, paladín glorioso que paseó el arte patrio junto a su arte excelso por Naciones y cortes extranjeras.

El vió la gama de la luz, en la histórica ciudad de Mérida, bañada por las cristalinas aguas del Guadiana, en aquel antiguo reino de Extremadura, y en su heroica provincia de Badajoz, cuna de reyes, lugar de honrosas hazañas, patria de célebres varones... Hernán Cortés... Vasco Núñez de Balboa, Pizarro.

En 1856, vino al mundo este otro hijo, artista, de tan privilegiada región:

Vivió sus primeros años, tranquilo y juguetón como acontece con todos esos benditos ángeles que llamamos niños, sin que sospechar pudiérase el negro porvenir que la loca Fortuna le reservaba. Desde su más tierna infancia demostró gran inteligencia y notabilísima memoria en todas las materias de sus estudios escolares.

Fueron sus padres D. Matías Terraza y Uchelvi y D<sup>a</sup>. Margarita de Vesga y Morens. Preparábase la familia para trasladarse de Mérida a Toledo donde Terraza decidió abrir una gran librería profana y religiosa, cuando en ocasión de estar Carlos jugando con sus amigos, recibió tan fatal caída como funesta habíale de ser; a su consecuencia le sobrevino un ataque cerebral, salvó la vida

milagrosamente, más durante la convalecencia, que duró unos dos meses, fue perdiendo la vista poco a poco, hasta que se borró para siempre las perspectivas, las líneas, los colores... ¡no pudo gozar el deleite de contemplación de las bellezas que en cierra la imperial visigoda ciudad del Tajo.

Los autores de sus días lleváronle a Madrid, visitaron los mejores oculistas, más ninguno pudo devolver la (v)italidad, al debilitado nervio óptico, con viniendo todos fatalmente, en que esta iría acentuándose hasta quedar muerto; desgraciadamente por esta vez, acertaron!...

Doce años contaba el pequeño Terraza, cuando la sombra eterna cegó sus infantiles pupilas con supesada mano de misterioso y letal ensueño.

Con viril energía de sumisión conformóse su espíritu con la siniestra diosa, y pulsando dolorido las cuerdas de una guitarra que al regresar de Toledo su padre le compró en la feria como medio de proporcionarle alguna distracción, sin profesor, él solito, a los pocos días arrancaban sus dedos inexpertos cuantas melodías y cantinelas oía, ejecutando en la pequeña guitarra muchos trozos de zarzuelas que con gran precisión retenía su memoria.

Al poco tiempo, y estando en Valencia tomando baños, D. Salvador Giner, oyó a este niño prodigio tocar la guitarrita, el que descubriendo su vena artística, aconsejó a sus padres que le instruyeran musicalmente, pues veía en el niño, ¡un derroche de arte!...

En este viaje, el Sr. Terraza se enteró de que en esta capital se vendía una librería muy afamada, se quedó con ella, haciéndose editor de obras literarias y como en Toledo, por cuestiones políticas no se encontraba bien, se trasladó a Valencia, donde por cierto ganó mucho dinero, y llegó a fincar, siendo propietario de una elegante casa en el mejor barrio, o sea en el de Colón.

Instalada ya la familia en la ciudad del Turia, buscáronle al novel artista un profesor de solfeo, de lectura y escritura, en Braille, sistema adoptado en el Colegio Nacional, fué este profesor otro ciego, el Sr. Daroca.

Estos fueron sus únicos estudios musicales: dedicóse a la bandurria y mandolina, el sólo y en poco más de tres años se hizo una eminencia, con una escuela suya propia y distinta en un todo a lo conocido en estos instrumentos, tanto en posición como en afinación o tono de los mismos.

A los 16 años, contra viento y marea de sus padres, que disfrutando de una vida desahogada, en compañía de otro hijo y tres hijas no querían, sobre todo la madre, que su hijo ciego se fuese por el mundo a buscar fortuna, marchó con el guitarrista Francisco Rocamora a dar conciertos en las principales provincias de España, y en teatros

y en casinos ganó en su compañía los primeros triunfos de su carrera artística; ofreciéndole sus admiradores de Barcelona una corona de plata, más la simbólica de hojas de laurel con bellotas oro, los de Madrid y Valencia.

Ya en estos preliminares, ejecutaba obras de los mejores autores clásicos extranjeros y españoles, reservando su exquisitez para Chopin, Beriot y Beethoven.

Sus acompañantes fueron siempre los mejores artistas, tales como Tárrega y Rocamora, guitarristas; Albéniz, Cuervos, Pallardó, Carpi, Bru, Benlloc y Sabater, pianistas...

Sus instrumentos favoritos para los conciertos eran los contruidos por Arias, más su viuda conserva bellos ejemplares, fabricados por Torres, Ribot, Ibáñez, etc... verdaderas preciosidades en bandurrias y mandolinas españolas.

No le dolía el vil metal, para hacerse con los mejores instrumentos que se le presentaban.

De los constructores arriba citados, tuvo varios regalos cuando creían haber construido un instrumento digno de Terraza... estas son palabras textuales de los artífices.

Sugestionaba a sus auditorios de tal manera, que han sido las ovaciones hechas a él, las más espontáneas y nutridas que soñar puede un artista.

Su culto a la ilustración, y sus medios pecuniarios, hicieron del ejercicio de su espíritu un hombre sano y bueno, de perfecta y sólida educación.

Destinaba dos o tres horas diarias a oír a un lector libros de ciencias, de literatura, y las mejores obras de derecho, medicina y filosofía, gustando con especialidad las obras literarias, excepto las inmorales, por las que siempre mostró gran aversión como a todo lo que atentara a la modestia; estas últimas obras formaron el fondo de su vasta biblioteca y merced a su privilegiada memoria aparecía ser un sabio, pues oportunamente recordaba una frase, sentencia o texto, lo que unido a su indiscutible talento le hizo ser un hombre jovial, amable y cariñoso, ocurrente, con chispeante gracia, sin forzados alardes, circunstancias todas que hacían resaltar su gran modestia.

Con objeto de mantener fija la afinación de los instrumentos de cuerda inventó la *“Clavija por presión sistema Terraza”*, que supera ventajosamente a la primitiva clavija de madera y al clavijero mecánico, invento para el que obtuvo las correspondientes patentes, y que explotó en unión de don Agustín Devesa, director mecánico y D. Manuel Mora, administrador, no solo en España y América, sino en Alemania, Francia e Italia, publicando en 1900 los correspondientes catálogos con minuciosa y razonada explicación, láminas y lista de precios.

También inventó el *“Resonador Terraza”*, para los instrumentos de cuerda, bandurria, laúd y guitarra obteniendo él y el distinguido fabricante de Valencia, D. Salvador Ibáñez, patente de invención por 20 años, siendo notable el abrillantamiento de las voces de estos instrumentos con ese aparato.

Así mismo, su incansable inteligencia le sugirió la invención del aparato, sistema Balú en color, con objeto de que los ciegos pudieran usarlo para escribir a los videntes.

Más de trescientas piezas clásicas de concierto, y otros tantos trozos de óperas y zarzuelas constituyeron su florido repertorio, que merced a su asombrosa memoria retenía hasta en sus más insignificantes detalles.

Fruto de su meritísima labor se creó una modesta, pero decorosa posición.

Fué un entusiasta campeón del juego del dominó, dando por cierto, tanta importancia del resultado de una jugada, como si de ella dependiese su reputación y fortuna o como si se tratase de la ejecución de una obra de Beethoven o Chopin.

## EL HIJO ADOPTIVO

Residiendo en Valencia, desde los primeros años de su pubertad, se creía valenciano, y en su amada ciudad, donde se abrió su corazón a los efluvios dulcísimos que solo las almas exentas de vulgaridad gustan y comprenden, tenía sus afecciones e intereses.

Cuando regresaba a su segunda patria, cubierto de gloria y de ofrendas de sus vueltas artísticas, su descanso era trabajar.

Puede decirse que casi todos los ciegos regionales son discípulos suyos, y así le fué relativamente fácil formar su orquesta.

En un mitin de ciegos y sordo-mudos organizado por la Sociedad *“El Porvenir”* el 13 de marzo de 1910, Terraza cerró el acto con un bello y profundo discurso, diciendo en un elocuente párrafo: *“En España somos unos treinta mil ciegos de la vista... en cambio los miles de ciegos de la inteligencia no pueden contarse”*... consecuente a esta amarga verdad, que encierra el desamparo oficial y particular de todos, él fundó su orquesta de ciegos, con el fin de proporcionar a estos un medio de dignificarse procurándoles un porvenir más decente, hasta lograr que pudieran manumitirse por el arte... llegando a tanto la grandeza de su filantropía que también los atendía pecuniariamente siempre que los veía necesitados.

La muerte vino a truncar los propósitos de este verdadero sociólogo, cuyo rostro se iluminaba al hablar de la desventura de sus hermanos en desgracia, lamentándose de la Indiferencia social y apatía general hacia los seres faltos del sentido de la vista: él “no quiso, no pudo

consentir, que los pobres ciegos y semiciegos de Valencia andaran errantes y vagabundos por las calles, carne del arroyo y desdoro de la clase. Atrájolos así, los aleccionó, logró su organización, consiguió adquiriesen escrupulosos hábitos de higiene, vistiólos y formó la prestigiosa agrupación “*El Porvenir*”, en la que encontraron aquellos instrucción, cariño, cultura y sociabilidad”.

“Terraza, animoso y con la cooperación eficacísima de otro hombre de exquisito patriotismo y de no menos generosa conducta, D. Pedro Pedrer, valencianista convencido, preparaba con alientos extraordinarios nada menos que un palacio para los ciegos y semiciegos. El solar fué ya adquirido; se estaban estudiando los medios, y la muerte del incansable maestro quebranta tan nobles propósitos”... Acaba de morir Pedrer.

Cuando en 1910 se retiró definitivamente a Valencia a saborear y disfrutar los lauros alcanzados fundó la Sociedad de ciegos con domicilio en la calle de la Barcelonina “*El Porvenir*”, compuesta por treinta músicos, primera orquesta de ciegos en España, la que arrebató a los oyentes, electrizando al subdirector de la misma y primer concertino bandurrista, Primo Campos, en la ejecución de sus inimitables coplas “*Valencianas*”. Componíase esta orquesta de los siguientes instrumentos: laúd, archilaúd, bandurria, guitarra baja, contrabajo, harmonium y batería.

Su genialidad le sugirió un medio sencillo para conducir a los profesores de su orquesta, hízose con una pauta o elegante tablilla de madera de unos veinticinco centímetros de largo, por cuatro o seis de ancho, la que hería con debilísimos golpes de batuta, ejecutando su orquesta maravillosamente y con el mejor ajuste, obras de Albéniz, Schubert, Francisco Jimeno Sanchíz, inspirado ciego, Bach, Grieg, maestro Bretón, Puccini, Campos, García Cases, Mendelsson(h), Liszt, Meyebear, Leonard, Daude, Wagner, Granados, Chopin, Jerónimo Jiménez, Giner, Mascagni, Leoncavallo, Mozart, Gounod, Ponchielli, Serrano, etc., etc.



Siendo del más simpático efecto la presentación de estos músicos, los ciegos todos vestían de negro y Terraza de rigurosa etiqueta...

En las exposiciones Regional, y Nacional de Valencia de 1910 y 1911, fueron la nota saliente, subyugando a la Reina doña Victoria varias veces hasta el extremo de dejar su asiento y tomarlo junto al admirable director, permaneciendo ensimismada hasta la terminación de la obra, que la hizo exclamar conmovida: “*¡Pobrecitos!... Tiene mucho mérito lo que hacen...*” y en otra ocasión fué también a la orquesta a felicitar al director y a sus músicos, conociendo interesada a la esposa de tan excepcional artista.

Su Majestad el rey Don Alfonso XIII, aceptó el nombramiento de Presidente honorario y protector de esta Sociedad.

## RECOMPENSAS

Entre tantos y tantos testimonios como recibió Terraza en justicia a su valer, merecen citarse: un precioso alfiler de brillantes y rubíes, obsequio de S. M. Don Alfonso XII, y la cruz de Isabel la Católica con que fué premiado su arte en España, cuando en Octubre del 1880 se presentó en Madrid, después de haber alcanzado lauros y grandes ovaciones en todas cuantas capitales de España y del extranjero había visitado: A esta fecha ya lucía en su pecho la Cruz del Cristo de Portugal.

En Alemania, Inglaterra, Lisboa, Madrid, Badajoz y en todas las ciudades que visitó, fué siempre objeto de aplausos y banquetes.

## EN EL HOGAR

Un corazón amante, que desbordábase en torrentes de dulzura, tenía que derivar sus ternuras en otro corazón también artista..., casi imposible era el hallazgo, más la mano bienhechora de Dios vino a recompensarle largamente con el conocimiento de la Srta. Eloísa Sánchez, delicada artista a quien el teclado del piano mostró los arcanos de sus sentires prodigiosa hada poseedora de un perfecto mecanismo y delicado estilo, predilecta discípula de don Dámaso Zabalza... conocieron en Portugal, compenetráronse sus almas, y el gran ciego, vio la luz radiante del amor... casáronse el 15 de Noviembre de 1890 en Ciudad Real... sus coloquios, sus idilios difundíase en arrebatadoras melodías, en aquellos conciertos del sagrado hogar, sólo reservados a los más íntimos amigos... jamás consintió, Terraza que su señora le acompañara públicamente ... cual fuera su caballerosidad, su amor y su respeto, no se decirlo, cuando suenan en mis oídos las elocuentes frases de su viuda: “sufro mucho recordando tanto bueno, mi esposo era un santo y me hizo la mujer más feliz de la tierra, por sus atenciones, exquisiteces y delicadezas”... el amante corazón de ésta señora —“*vive sin vivir en si*”— su vida ya no tiene aliciente desligada de todo vínculo, (no tuvieron hijos), suspira y espera en la bondad Divina el día de la liberación, para volar al lado de su adorado Carlos... “cada día que pasa sin su gratísima compañía me hace la mujer más desgraciada... era uno de esos hombres que están de non en el mundo, para practicar el bien y hacer feliz a todo el que a él se acercaba”...

Carlos Terraza fué un perfecto cristiano, un fervoroso católico enamorado de Jesús, murió hablando con Él, recibió con edificación todos los Santos Sacramentos, y su alma buena, pasó a gozar de las divinas armonías, que rebosaban de su tañer; murió el 24 de Abril de 1916; fué su entierro una espontánea manifestación de cariño y respeto. Formaban en el cortejo fúnebre los ancianos de las Hermanitas de los Pobres, niños del Colegio de San Vicente Ferrer, el Clero de su parroquia, siendo el féretro conducido a hombros por discípulos y amigos del llorado maestro; sobre el ataúd lucía un

gran pensamiento y una soberbia corona de flores naturales, con gran lazada y sentida dedicatoria muestra de la gratitud de la Sociedad —*El Porvenir*—: el elemento oficial, nada hizo.

## A VALENCIA

A raíz de la muerte del artista ofrecieron incalculables personas hacerle un gran homenaje en el Teatro Principal, y dar su nombre a una calle de la ciudad... ¡haga Valencia un paréntesis en la batallona vida cotidiana, recapacite y vea, si al artista que tanto la amó, al hombre que por redimir a sus ciegos sacrificó, dispendió su salud, y su óvolo, merece un acto de reparación!

Remedios de Selva y Torre



*Retrato de estudio del fotógrafo Luis Escobar tocando la bandurria, y un amigo la guitarra. Albacete*

Luis Carlos Simal nos facilita la siguiente búsqueda realizada en el Archivo de la Imagen de la Biblioteca Digital de Castilla la Mancha. De entre las imágenes encontradas, mostramos una selección de fotografías antiguas muy interesantes.



*Grupo de niños tocando la guitarra y la bandurria formando la primera rondalla del colegio Episcopal de Almansa (Albacete)*



*Retrato de estudio de tres soldados  
con guitarra, bandurria y  
acordeón.  
Fondo fotográfico Luis Escobar.  
Albacete*



*Retrato de grupo: tres músicos tocando  
la guitarra, bandurria y laúd.  
Fondo fotográfico Luis Escobar.  
Albacete*



*Tres músicos con flauta, bandurria y  
guitarra. Uclés  
(Cuenca)*



Contenidos  
adicionales



A través del código QR se puede acceder a la página de descarga del CD *Los Aguilar y Molina de Segura*. Una preciosa grabación realizada por el Ayuntamiento de Molina de Segura con el fin de dar a conocer al cuarteto molinense.

## CD LOS AGUILAR Y MOLINA DE SEGURA





## LE CHANT



Procedente de su colección personal, Michael Reichenbach comparte con los lectores de *Alzapúa* esta preciosa postal francesa del siglo XIX titulada "Le chant".

Contenidos  
adicionales

# IMPORTANTÍSIMO REPERTORIO GENERADO POR LOS ALUMNOS DE FÉLIX DE SANTOS

Ricardo García Gimeno, especialista e investigador de Félix de Santos, vuelve a compartir con los socios de la FEGIP y los lectores de *Alzapúa* una valiosa parte de su archivo.

En esta ocasión ha realizado una importante donación a la Federación en la que cede parte del material recopilado durante sus profundas investigaciones. Se trata de un archivo con obras escritas por alumnos y conocidos de Félix de Santos. En este archivo se identifican los siguientes autores:

## **SANTOS FERRÁN (1903 - 1978)**

Su nombre era FÉLIX DE SANTOS FERRÁN, hijo de FÉLIX DE SANTOS Y SEBASTIÁN, gran músico en diferentes facetas como, concertista de piano, plectro, compositor, profesor, etc., a quien se debe la creación del programa de estudios oficiales de púa para la primera cátedra del CONSERVATORIO DEL LICEO de Barcelona.

## **MARIA PILAR FONT AMIGÓ**

Alumna muy destacada de ELISEO MARTÍ, es decir, alumna-nieta del maestro FELÍX DE SANTOS Y SEBASTIÁN.

En los estudios adjuntos grabados por ella, se debe tener en cuenta que lo fueron, atendiendo

la petición de Ricardo, en los últimos años de su vida y con una deficiente grabadora. Por tanto, entendemos que el valor que hay que darles es como información del concepto de su interpretación y como documento histórico. Aunque desconocemos su fecha de nacimiento, de M.<sup>a</sup> Pilar Font sí que sabemos que falleció en diciembre de 2005.

En la página de descarga enlazada a través del QR se puede descargar los audios de los Preludios 1 y 2.



*Ricardo García Gimeno y M.<sup>a</sup> Pilar Font Amigó.  
Septiembre de 1991.  
Llavorre (Pirineos Leridanos)*



*Ángel Segura Sauto, Ricardo García Gimeno, M.<sup>a</sup> Pilar Font Amigó y Daniel Sampetro Pérez. Septiembre de 1991. Isil – Alto Aneu (Pirineos Leridianos)*

## SANTIAGO NEBOT BOIGUES (1909 - 1998)

Compositor y excepcional bandurrista.

### JOSÉ MOLINA ZÚÑIGA

Componente del famoso TRIO ALBÉNIZ, de Granada, en el que intervenía como laudista. Dominaba numerosos instrumentos.

La relación de obras contenidas en el Archivo cedido por Ricardo es la siguiente:

- *Preludio N.º 1 para mandolina española.* **Eliseo Martí.**
- *Preludio N.º 2 para mandolina española.* **Eliseo Martí.**
- *Marcha Solemne Op. 27.* Arreglo para mandolinas (españolas): mandolinas 1as, mandolinas 2as, laúdes 1os, laúdes 2os y piano. **Félix de Santos Ferrán.**
- *Cançoneta i Bourrée* para tres laúdes. **Félix de Santos Ferrán.**
- *Impresiones sinfónicas Op. 9.* Para mandolina española y piano. **Félix de Santos Ferrán.**
- *Estudios para mandolina española Op. 71.* **Félix de Santos Ferrán.**
- *Rumores gitanos: Baile*, para bandurrias, laúdes y guitarras. **José Molina Zúñiga.**
- *Motivos granadinos*, para bandurrias, laúdes y guitarras. **José Molina Zúñiga.**
- *Suit Marionetas N.º 2 Idilio, tanda de vals para mandolina española y guitarra.* **M.<sup>a</sup> Pilar Font Amigó.**  
I. Introducción.  
II.- La muerte de Fantoche (meditación N.º 3)
- *Cuatro preludios para mandolina española.* **M.<sup>a</sup> Pilar Font Amigó.**

- *Cinco estudios artísticos para mandolina española* (y grabación de la compositora de los dos primeros). **M.<sup>a</sup> Pilar Font Amigó.**
- *Innominada (Mazurca)*, dúo para bandurria y guitarra dedicado a Ricardo García Gimeno. **Santiago Nebot Boiges.**
- *Linares*, cuarteto para bandurria 1ª, bandurria 2ª, Laúd y guitarra. **Santiago Nebot Boiges.**
- *Requiebros y Donaires (pasodoble)* para banda. **Santiago Nebot Boiges.**
- *Senda de Flores (pasodoble)* para banda. **Santiago Nebot Boiges.**

La junta directiva de la FEGIP ha adquirido el compromiso con Ricardo de editar y publicar estas obras y hacerlas de esta manera accesibles a todos los socios de la Federación.

Por el momento, ponemos al alcance de nuestros lectores las obras ***Requiebros y Donaires*** y ***Senda de Flores*** de Santiago Nebot a través de la página de descargas accesible mediante el código QR. Dos obras que, aún escritas para banda, son de una excelente calidad musical que debemos conocer.



La junta directiva de la FEGIP quiere agradecer a Ricardo García Gimeno el valiosísimo gesto de generosidad para con los socios y su gran contribución al descubrimiento y promoción de la obra de Félix de Santos.

# “LA TÉCNICA DE LOS INSTRUMENTOS DE PÚA”

Este cartel será sin duda una estupenda herramienta con la que decorar las paredes de las aulas, de los locales de ensayo y de la habitación de estudio de cada uno. Es un resumen con el que recordar a golpe de vista cómo han sido tratados los diferentes elementos técnicos de los instrumentos de púa a lo largo de la historia.

594 x 841 mm (A1).



ALZAPÚA

**fegip**  
Asociación Española de Guitaristas  
Unión Profesional de la Música

# LA TÉCNICA DE LOS INSTRUMENTOS DE PÚA

© Fernando Bustamante Marín  
Revisión de contenidos: Jorge Alvarado Martínez  
Última página: Los Cuatro Reyes de la Música

| MÉTODO                       | POSICIÓN INSTRUMENTO | POSICIÓN PÚA | MANO DERECHA | MANO IZQUIERDA | PÚA ABIERTA | ALZAPÚA | TREMOLO | PATRONES DE APEXIDO |
|------------------------------|----------------------|--------------|--------------|----------------|-------------|---------|---------|---------------------|
| <b>ALFONSO PORTUÉGAL</b><br> |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
| <b>CECILIO</b><br>           |                      |              |              |                |             |         |         |                     |
|                              |                      |              |              |                |             |         |         |                     |

*Abierto a*  
ORQUESTAS,  
ASOCIACIONES,  
FEDERACIONES,  
SOCIOS INDIVIDUALES...

**Asociate!**

fegip



 [fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)

 [@fegip.es](https://www.facebook.com/fegip.es)

Información y Boletín de Inscripción en:  
**[fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)**