

# ALZAPÚA





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

[www.revistaalzapua.es](http://www.revistaalzapua.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  
Rafael Blázquez Sánchez  
Ana Juanals Bermejo  
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: Carlos Blanco Ruiz. Montaje con fotografía proporcionada por Marta Escudero Valero. Mandoline milanaise. 1793, Nápoles. Giovanni Battista Fabricatore. Musée de la Musique. Philharmonie de París.

Impresión: ImprintaOnline.net

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

## ASAMBLEAS

Rafael Blázquez Sánchez

*XXV AGO, XVI AGEX de la FEGIP y el I Encuentro Nacional de la Orquesta Roberto Grandío. Enmarcado en el MDM FEST de Montanejos, 22-23 de junio de 2024*

## RESEÑAS DISCOGRÁFICAS

Ana Juanals Bermejo

*The Mandolin in London. Artemandoline*

José Manuel Velasco

*Paradigma. Quinteto 1909*

Ángela Pérez Garrido

*Fantasías. Félix de Santos obras de concierto Vol.3. Jordi Sanz*

José Manuel Velasco

*Bandolerías. Orquesta colombiana de bandolas. Director: Fabián Forero Valderrama*

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Patricia Calcerrada Cano

*Gran Gimnasia del mandolinista Op. 122 (Vol. 2.º de 2). Ed. Mundoplectro.com*

Diego Martín Sánchez

*Técnica de alzapúa Op. 124 (Vol. 1.º de 2). Ed. Mundoplectro.com*

## FLAMENCO

Pilar Alonso Gallardo

*Paco de Lucía. La discografía del Genio*

## NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

Pablo Andrés Martín-Grande

*Andrés Martín de Diego (1911-1977): vida y legado de un guitarrero español*

José Gonzalo Panadero Calcerrada

*Los círculos de la danza. Música de plectro y poesía unidos en el escenario*

Marta Escudero Valero

*Mandolinas de los siglos XVII y XVIII: Tipologías y lutieres*

## NUESTRAS OBRAS

Diego Martín Sánchez

*Tablaturas del manuscrito 4118 de la BNE ¿Música de Luis de Góngora? ¿Música para bandurria? Análisis, transcripción y adaptación para bandurria contralto*

Virginia Sánchez-Manjavacas Angulo

*La colección Dallas' Italian Mandolinist: el auge de la mandolina en Londres a finales del siglo XIX y principios del siglo XX*

Rafael Blázquez Sánchez

*Desmontando prejuicios sobre la Música Contemporánea y los Instrumentos de Púa*

Cristina Díaz Baño

*La sonata para bandurria (2011) del compositor Leo Brouwer y el intérprete Pedro Chamorro: génesis, análisis e interpretación*

## TECNOLOGÍA MUSICAL

Cleofé García Cano

*Procesos de grabación sonora*

## CRÓNICAS DE FESTIVALES, GIRAS Y CONCIERTOS

Cristina Navajas Castillo

*JOPEC 2024. Joven Orquesta Española de Plectro "Contrastes"*

Carlos Blanco Ruiz

*48 Festival Internacional de Plectro de la Rioja. Del 20 al 25 de agosto de 2024*

Rubén García-Casarrubios

*Arte Entre Gigantes, cinco años tocando el cielo (2020-2024)*

Rosana Ascacibar Alfaro e Isidro Terán Ahumada

*Primera Edición del Concurso de Música de Cámara para instrumentos de Plectro "La Rasilla"*

Luis Carlos Simal Polo

*La Rondalla Aragonesa "EntreCuerdas" participa en el maratón jotero solidario por los damnificados de la Dana*

## SECCIÓN DE DOCUMENTOS

José Manuel Velasco Martín

*Dos obras para Bandurria y Piano en el archivo de la SGAE*

Darío Moreira y Clara Aparicio Santiago (colaboradora)

*Partitura y contextualización de No Pórtico de Darío Moreira con la técnica del Alzapúa de índice (AI)*

José Gonzalo Panadero Calcerrada

*Crucigrama de utilidad pedagógica y recreativa*

## COMPLEMENTO

Póster. Diseño: Luis Carlos Simal Polo. Selección de imágenes: Marta Escudero Valero

*Complemento del artículo: Mandolinas de los siglos XVII y XVIII. Tipologías y lutieres*



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  
Tel.: 602 216 019  
[info@tuguitarreria.com](mailto:info@tuguitarreria.com)  
[www.tuguitarreria.com](http://www.tuguitarreria.com)



## EDITORIAL

Queridos lectores y amigos de Alzapúa, con gran entusiasmo y renovada pasión, presentamos el n.º 31 de nuestra revista, un testimonio del vibrante presente y prometedor futuro de la música de plectro. En estas páginas, volvemos a reunir el esfuerzo, el talento y la dedicación de investigadores, músicos y lutieres que, con su trabajo incansable, continúan enriqueciendo nuestro patrimonio sonoro.

Pero antes de sumergirnos en el contenido de este número, queremos compartir una noticia que nos llena de alegría y representa un hito histórico para nuestra comunidad. La Comunidad de Madrid ha iniciado los trámites para incluir los Instrumentos de Púa en las enseñanzas artísticas superiores de música, junto con Flamenco y Jazz. Este avance, fruto de décadas de lucha y reivindicación liderada por Pedro Chamorro y Caridad Simón, a la que se unieron el resto de los profesores y alumnos de Instrumentos de Púa del Conservatorio Arturo Soria de Madrid, junto con el apoyo constante de la propia federación, marca un antes y un después para todos los que hemos defendido el reconocimiento académico de nuestros instrumentos.

Esta noticia nos impulsa a seguir trabajando con más fuerza y, en este sentido, la diversidad de temas que abordamos en este número refleja la riqueza de nuestro universo musical. En la sección de Asambleas, Rafael Blázquez Sánchez nos detalla el desarrollo de la XXV AGO y XVI AGEX de la FEGIP y el I Encuentro Nacional de la Orquesta Roberto Grandío, dentro del MDM FEST de Montanejos.

Las reseñas discográficas incluyen “The mandolin in London” de Artemandoline por Ana Juanals

Bermejo, “Paradigma” del Quinteto 1909 por José Manuel Velasco, “Fantasías. Félix de Santos obras de Concerto Vol.3” de Jordi Sanz por Ángela Pérez Garrido, y “Bandolerías” de la Orquesta Colombiana de Bandolas, dirigida por Fabián Forero Valderrama, también por José Manuel Velasco.

En la sección de reseñas bibliográficas, Patricia Calcerrada Cano analiza “Gran Gimnasia del mandolinista Op. 122 (Vol. 2º de 2)” de Ed. Mundoplectro.com y Diego Martín Sánchez el libro “Técnica de alzapúa Op. 124 (Vol. 1º de 2)” de Ed. Mundoplectro.com.

Dentro de la sección de Flamenco, Pilar Alonso Gallardo nos invita a recorrer la discografía de Paco de Lucía. En “Nuestros Instrumentos y su Historia”, Pablo Andrés Martín-Grande examina la vida y legado del guitarrero Andrés Martín de Diego, José Gonzalo Panadero Calcerrada nos descubre “Los círculos de la danza” y comparte en la sección de documentos un entretenido crucigrama. Por su parte, Marta Escudero Valero nos adentra en “Mandolinas de los siglos XVII y XVIII: Tipologías y lutieres”.

En “Nuestras Obras”, quien escribe estas líneas analiza y transcribe las tablaturas gongorinas del manuscrito 4118 de la BNE, Virginia Sánchez-Manjavacas Angulo estudia la “Colección Dallas’ Italian Mandolinist”, Rafael Blázquez Sánchez desmonta prejuicios sobre la música contemporánea y los instrumentos de púa y Cristina Díaz Baño examina “La sonata para bandurria (2011)” de Leo Brouwer y Pedro Chamorro.

En la sección de Tecnología Musical, Cleofé García Cano nos introduce en los procesos de grabación sonora. En Crónicas de Festivales, Giras y Conciertos, Cristina Navajas Castillo nos habla de la Joven Orquesta Española de Plectro “Contrastes”, Carlos Blanco Ruiz nos ofrece un recorrido por el 48 Festival de Plectro de La Rioja, Rubén García-Casarrubios celebra cinco años de “Arte Entre Gigantes”, Rosana Ascacibar Alfaro e Isidro Terán Ahumada presentan la Primera Edición del Concurso de Música de Cámara para instrumentos de Plectro “La Rasilla” y Luis Carlos Simal Polo relata la participación de “EntreCuerdas” en el maratón jotero solidario por los damnificados de la Dana y comparte las partituras realizadas expresamente para la ocasión: “Aragonesa” de Bizet.

Finalmente, en la Sección de Documentos, José Manuel Velasco Martín comparte dos obras para Bandurria y Piano localizadas en el archivo de la SGAE. Darío Moreira y Clara Aparicio Santiago contextualizan la partitura “No Pórtico” con la técnica del Alzapúa de índice y José Gonzalo Panadero comparte un crucigrama de utilidad pedagógica.

Por último, y como complemento visual de la publicación, ofrecemos un atractivo póster diseñado por Luis Carlos Simal que ilustra el artículo sobre mandolinas de los siglos XVII y XVIII elaborado por Marta Escudero.

Este número es, en definitiva, un reflejo del dinamismo y la proyección de nuestra comunidad. Agradecemos a todos los colaboradores, autores, anunciantes y lectores que hacen posible Alzapúa, una revista que sigue siendo punto de encuentro y difusión de nuestra pasión común.

Que disfruten de la lectura y celebremos juntos este gran avance para los Instrumentos de Púa.



## Ángel Benito Aguado

*Artesano - Luthier*

**Guitarras**  
Tradición e investigación

Guitarras de concierto  
Reproducción de guitarras históricas  
Guitarras de estudio

<https://angelbenitoaguado.com/>  
[guitarras@angelbenitoaguado.com](mailto:guitarras@angelbenitoaguado.com)

Travesía de Hospitalet de Llobregat n.º 7  
Barrio de Fuencarral  
28034 Madrid  
(+34) 633 04 58 86



# XXV AGO, XVI AGEX DE LA FEGIP Y I ENCUENTRO NACIONAL DE LA ORQUESTA ROBERTO GRANDÍO

**ENMARcado EN EL MDM FEST DE MONTANEJOS, 22-23 DE JUNIO DE 2024**

En respuesta a la invitación del presidente de la FEGIP, Diego Martín, realizo esta crónica sobre la Asamblea de Montanejos con el objetivo de ofrecer una visión interesante y descriptiva de lo acontecido.

Los días 22 y 23 de junio de 2024, celebramos la XXV Asamblea General Ordinaria (AGO) y la XVI Asamblea General Extraordinaria (AGEX) de la FEGIP. En esta ocasión, Montanejos (Castellón) fue la sede nacional, coincidiendo con la VIII edición del MDM FEST, Festival Internacional de Cuerda Pulsada, bajo el lema “La Paz ConCuerda”.

El festival contó con la participación especial de la Orquesta Roberto Grandío, integrada por 80 músicos de renombre nacional e internacional, dirigida magistralmente por Pedro Chamorro, figura destacada de los instrumentos de plectro en España. Su repertorio incluyó obras de compositores como Ugo Bottacchiari, María Rodrigo, Ruperto Chapí, Joaquín Turina, Manuel de Falla y el propio Chamorro.

En esta ocasión, además de aficionados, amantes y simpatizantes, expositores de instrumentos y luthiers, nos acompañaron profesores de púa y guitarra de más de 20 conservatorios de música española y concertistas, provenientes de diferentes puntos geográficos: Madrid, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Aragón, La Rioja, Navarra, Comunidad Valenciana, Región de Murcia, Andalucía, Canarias, Extremadura, Cataluña, Asturias, Andorra, Cuba, Colombia y Argentina.

El cartel oficial del festival, diseñado por la artista Ana Beltrán Porcar, simbolizó de manera brillante el espíritu de esta edición, reflejando los valores de unión y armonía que promueve la música de cuerda pulsada.

## **Desarrollo del evento**

Las actividades comenzaron el viernes 21 de junio con la llegada de los primeros participantes. La organización dispuso diversas opciones de estacionamiento en lugares estratégicos, como

# ASAMBLEA 2024 - MONTANEJOS



el aparcamiento del balneario, los apartamentos Campuebla y el Ayuntamiento. La comida se sirvió en Casa Palacios a las 14:00 h. Por la tarde, la Orquesta Roberto Grandío realizó su primer ensayo en la Casa de Cultura de Montanejos, de 17:00 h a 21:00 h, con la excepción de percusionistas y contrabajistas. Este ensayo supuso un reencuentro para los músicos, quienes ya habían participado en un primer concierto del I Encuentro Nacional en Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real) en mayo.

El sábado 22 de junio continuaron los ensayos por la mañana, de 9:00 h a 11:30 h. A las 12:00 h tuvo lugar la XXV Asamblea General Ordinaria en la sala Campos de Arenoso de Villa Purificación. Maribel Martín, presidenta del MDM FEST, y Diego Martín, presidente de la FEGIP, dieron la bienvenida a los asistentes, destacando el trabajo de los organizadores y patrocinadores.

Durante la asamblea se abordaron temas clave, como:

La disolución de la EGMA a finales de 2023, sustituida por un nuevo proyecto en proceso de

desarrollo liderado por Vincent Beer-Demander, con Carlos Blanco como delegado de la FEGIP.

Propuestas para revitalizar la participación de los socios, vinculando las asambleas a los encuentros de la Orquesta Roberto Grandío, cuyo objetivo es fundar una Orquesta Nacional de Plectro y Guitarra.

Estado de la solicitud del Grado Superior de Instrumentos de Púa en Madrid y la oficialización del Conservatorio de Música de Ribeira (A Coruña).

Donación del archivo de Ricardo García Gimeno, biógrafo de Félix de Santos, y agradecimiento a Antonio Cerrajería por ceder un espacio para su custodia.

Durante la asamblea se trató sobre el homenaje a Pedro Chamorro por sus 50 años de trayectoria dedicados a la bandurria. Las intervenciones y actuaciones relacionadas con este reconocimiento están disponibles en YouTube, permitiendo revivir este emotivo momento.

<https://www.youtube.com/@Plectro-st5go>





Sobre la Asamblea que tendrá lugar en 2025, se propuso realizarla en Zaragoza aproximadamente en el mes de abril, haciéndola coincidir con un nuevo encuentro-concierto nacional de la Orquesta Roberto Grandío. Guillermo Gimeno será el posible organizador de la misma, no habiendo otras propuestas.

Durante el apartado de Ruegos y Preguntas, Francisco Sagredo, presidente de Contrastes Rioja, presentó su proyecto para la creación de una Joven Orquesta Nacional de Plectro, la JOPEC (Joven Orquesta de Plectro Española ConTrastes), dirigida a jóvenes de entre 16 y 20 años. El proyecto se llevará a cabo del 18 al 25 de agosto en Logroño, e incluirá alojamiento, comidas y clases por un costo de 150€. Además, se preparará un repertorio y se realizarán conciertos.

Antonio presentó también la organización del I Concurso de Música de Cámara “La Rasilla” en Los Corrales de Buelna y la quinta edición del festival y curso Arte Entre Gigantes.

Se mencionó el interés por implantar los instrumentos de púa en el Conservatorio “Victoria de los Ángeles” y se discutió la situación en la Comunidad Valenciana, donde se requiere tener al menos ocho alumnos para poder implantar la especialidad. Según comentó Maryla, existe la posibilidad de que se implemente en Castellón.

Tras la comida, se celebró la Asamblea extraordinaria de la FEGIP de 16:30 h a 17:00 h, cuyo contenido era el nombramiento de la nueva Junta de la FEGIP.



## Sorteo de un instrumento

www.vicentecarrillo.com

### Donativo: 10€

Fecha del Sorteo 21 de junio de 2024

Los beneficios recaudados se donarán para el mantenimiento de la Orquesta Roberto Grandío - I Encuentro Nacional

Más información y bases legales en [orquestarobertograndio@gmail.com](mailto:orquestarobertograndio@gmail.com) o en el teléfono 669 393 362

Comenzó con la lectura y aprobación por unanimidad de los asistentes del acta de la Asamblea General Extraordinaria anterior. A continuación, se procedió a la elección de la Junta Directiva, donde se realizó una votación a mano alzada y se procedió a nombrar por unanimidad las cinco candidaturas que se presentaron, quedando de la siguiente forma:

- Presidente: Diego Martín Sánchez
- Vicepresidente: Luis Carlos Simal Polo
- Secretario: José Manuel Velasco Martín
- Tesorero: Juan Hermosilla
- Vocal: Rafael Blázquez Sánchez

Sin más asuntos que tratar, se dio por finalizada la Asamblea General Extraordinaria de la FEGIP a las 17:00 h. La jornada concluyó con un ensayo vespertino y una cena.

#### Actividades adicionales

El evento incluyó una exposición de instrumentos de púa y guitarras en el Salón de Vidrieras de Villa Purificación, con destacados luterios como Vicente Carrillo, Prudencio Sáez y Cristóbal Nogués. Además, la Orquesta Roberto Grandío realizó un sorteo de uno de los instrumentos de Vicente Carrillo, a elegir entre una bandurria modelo “Pedro Chamorro”, una bandurria tenor modelo “Pedro



Chamorro” o una guitarra modelo “India Primera”. El agraciado del sorteo fue Luis Carlos Simal.

El domingo, tras un ensayo general matutino, la Orquesta Roberto Grandío ofreció un concierto en la Casa de la Cultura, donde se anunció la creación de la primera Escuela Municipal de Música de Montanejos, poniendo especial énfasis en instrumentos de cuerda pulsada.

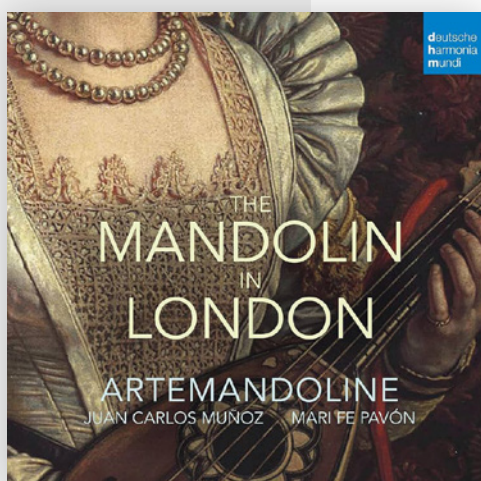
## Reflexiones finales

La celebración de la XXV AGO y XVI AGEX de la FEGIP en Montanejos fue una experiencia enriquecedora, que combinó música de excelencia, encuentros personales y la proyección de un futuro prometedor para los instrumentos de plectro y guitarra. La dedicación de todos los participantes, organizadores y colaboradores resultó fundamental para el éxito de este evento, dejando una huella imborrable en todos los asistentes.

De cara a 2025, se planea repetir la experiencia en Zaragoza, coincidiendo con un nuevo encuentro-concierto nacional de la Orquesta Roberto Grandío.

Agradezco profundamente a todos los que hicieron posible este evento, especialmente al Ayuntamiento de Montanejos, la Diputación de Castellón, Villa Purificación, Villa Termal, Visit Montanejos, la Orquesta Roberto Grandío y, por supuesto, la FEGIP y todas las personas que han colaborado.

Mis mejores deseos para que nos reencontremos el próximo año en Zaragoza.



## THE MANDOLIN IN LONDON

**Intérpretes:** Artemandoline (Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón: mandolina barroca, Josep María Martí: tiorba, Ralf Waldner: clavicordio, Oleguer Aymani: violonchelo, Manuel Muñoz: guitarra barroca y Marina Bartoli: canto).

**Nombre de la discográfica y número de catálogo:** Deutsche Harmonia Mundi 19658888322.

Imagine por un momento el bullicio del Londres de 1760, una ciudad vibrante donde las mañanas se llenaban de lecturas en salones iluminados y las tardes transcurrían en animadas reuniones sociales. En este contexto, la música no solo acompañaba, sino que realizaba las actividades diarias y, la mandolina, un instrumento que evocaba tanto sofisticación como vivacidad, tuvo un papel crucial en esta escena cultural. Con el álbum *The Mandolin in London*, el Ensemble Artemandoline nos invita a descubrir el legado de la mandolina en la Gran Bretaña del siglo XVIII, explorando un repertorio que, pese a su originalidad y belleza, ha permanecido en gran medida oculto durante siglos.

Este trabajo, que combina la interpretación de piezas instrumentales con otras vocales en colaboración con la soprano Marina Bartoli, es una muestra del arte refinado que caracterizó esa época. A través de esta selección de obras, el ensemble revive una tradición que llevó a la mandolina desde

las óperas italianas hasta los salones de las casas reales británicas, convirtiéndola en uno de los instrumentos favoritos tanto de músicos como de aficionados.

El álbum se abre con la *Sonata núm. 4* de Giovanni Francesco Weber, una obra que encarna el espíritu italiano con su carácter brillante y expresivo. La pieza transita de movimientos iniciales delicados y llenos de emoción a un final vibrante, donde la mandolina despliega toda su energía y dinamismo en un estilo danzante. Este recorrido musical incluye también la *Sonata núm. 12* del mismo compositor, que refuerza la destreza de Weber para sacar el máximo provecho del potencial melódico y técnico del instrumento.

A continuación, el oyente es llevado al universo de Robert Valentine con su *Sonata núm. 1*, una composición que refleja la influencia italiana, pero con un refinamiento que se alinea con el gusto británico. Por su parte, el *Trío núm. 1* de Giacomo Merchi ofrece un momento de pura excelencia camerística. En esta obra, Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón, virtuosos de las mandolinas barrocas, logran una interpretación de perfecta sincronización, donde cada detalle técnico y cada ornamentación se integran en un diálogo musical lleno de color y expresión.

# THE MANDOLIN IN LONDON

Entre las piezas instrumentales, el *Divertimento núm. 6* de James Oswald aporta un contraste interesante. Su primer movimiento capta la atención con el uso de *pizzicatos*, un recurso que añade textura y dinamismo, mientras que el segundo movimiento del *Divertimento núm. 16* del mismo compositor explora juegos canónicos y contrastes tímbricos que se destacan frente al predominante estilo homorrítmico de estas obras.

El álbum no se detiene en lo puramente instrumental. Las composiciones de Girolamo Nonnini, Bernard Flemming y Joseph Vernon introducen la voz humana, enriqueciendo aún más el repertorio. En estas piezas, la soprano Marina Bartoli brilla con su interpretación, aportando un lirismo que complementa la mandolina y el conjunto instrumental. Su voz dialoga de manera fluida con el ensemble, creando momentos de extraordinaria belleza y equilibrio musical.

Estos compositores, conocidos en su tiempo por su virtuosismo con la mandolina, contribuyeron de manera significativa a que el instrumento alcanzara su apogeo en las Islas Británicas. Su música, influida por la tradición italiana pero adaptada al contexto británico, ayudó a consolidar la mandolina

como un símbolo de elegancia y versatilidad, tanto en el ámbito de las óperas como en los conciertos y eventos cortesanos.

Con *The Mandolin in London*, el Ensemble Artemandoline y Marina Bartoli nos ofrecen un puente hacia el pasado, recuperando un repertorio que captura el espíritu de una época. Este álbum no solo rescata música olvidada, sino que también celebra la rica herencia cultural de la mandolina, recordándonos su importancia en el desarrollo musical del siglo XVIII. Es, en definitiva, una invitación a redescubrir la historia a través de sonidos que, aunque originados hace más de dos siglos, siguen resonando con frescura y vitalidad en la actualidad.



## GITARRAS JOSÉ ANTONIO LAGUNAR LUTHIER

SOMONTÍN, 28- 28033 MADRID

676 19 12 99

JALAGUNAR@GMAIL.COM

WWW.LAGUNARGUITARRAS.COM

@JOSEANTONIOLAGUNARCANOVAS

JOSEANTONIO.LAGUNARCANOVAS





## PARADIGMA. QUINTETO 1909

El Quinteto 1909, formado por los guitarristas Hugo González, Miguel Ángel Casero, Miguel Revuelta, Víctor Manuel Casero y Óscar López, lleva a sus espaldas una trayectoria de más de diez años. Por ello, han querido contribuir con la presentación de su primer trabajo discográfico titulado *Paradigma*, al universo de la música de cámara para guitarra. El trabajo está dedicado enteramente a obras originales que compositores actuales les han dedicado, creando un repertorio específico para su formación. Esta agrupación tiene como seña de identidad el uso de la familia de la guitarra en sus distintas tesoras.

La obra que abre el disco es *A cloud in the sky* de Juan Erena (1970-). Compuesta en 2020 es, según su autor, “una obra fresca y con un alto componente rítmico que explora las posibilidades del quinteto de guitarras como agrupación instrumental.” Crea una sonoridad casi orquestal, donde se suceden diversas texturas rítmicas y juegos entre las voces, conduciendo al oyente a una experiencia lúdica, casi festiva. Tal y como sugiere su nombre, invita a la contemplación, a dejarse llevar sin necesidad de analizar, y a disfrutar de la experiencia musical por sí misma.

A continuación, la agrupación presenta *Sonata 1909* del compositor argentino Máximo Diego Pujol (1957-). Esta obra crea un espacio sonoro donde se explora la fantasía de lo que podría haber ocurrido si Francisco Tárrega e Isaac Albéniz hubieran nacido en Buenos Aires y vivido durante la segunda mitad del siglo XX. Si hubieran formado parte de otra cultura, otra época, otro momento histórico... ¿cómo sonarían piezas como el *Capricho Árabe*, *Endecha*, *Lágrima*, *Torre Bermeja* o *Asturias*? El origen de la obra se encuentra en el primer encuentro del compositor con el Quinteto 1909, y surge como un homenaje profundo, lleno de respeto, visto desde la perspectiva de un compositor porteño con fuertes vínculos culturales y afectivos con España. Los dos primeros movimientos rememoran el encuentro entre compositor y quinteto en Madrid. El tercer movimiento es un vals criollo, mientras que el cuarto y último movimiento es un tango en forma de rondó, nacido desde los rincones más australes del planeta.

José Antonio Chic (1968-) compuso para la agrupación *Sobre la bruma, la brisa y el mar* en



2020 inspirándose en el mar, con sus distintas voces y atmósferas, siempre cambiantes. Según el compositor “el tema principal tiene una fuerte influencia de la música popular cubana, con ritmo caribeño. Luminoso y vivaz, se desarrolla por caminos que le conducen a temas secundarios más oscuros y agitados, de breve duración, que son resueltos siempre regresando al ambiente rítmico y festivo del principio.” La sección central de la obra adopta tintes impresionistas, con un carácter lírico y romántico que, según el compositor, crea el ambiente ideal para evocar el amor. En su conclusión, el tema principal se desvanece sutilmente en la bruma, dejando la sensación de que todo ha sido solo un sueño.

*Masia Freixa* es una obra compuesta en 2021 por el compositor José Galeote (1978-). Formada por tres movimientos, la obra recrea musicalmente la Masia Freixa de Terrassa (Barcelona), uno de los monumentos arquitectónicos modernistas más importantes del país. El primer movimiento está basado en la canción popular *L’Hereu Riera* (El Heredero Riera), una melodía que simboliza al señor Freixa, quien, tras abandonar el campo, se instala en la ciudad. Esta pieza refleja la etapa en la que el edificio funcionó como una fábrica textil y, a través de técnicas extendidas empleadas por algunos de los músicos, podemos percibir los sonidos amortiguados de los telares y las máquinas. El segundo movimiento adopta la forma de un vals modernista, evocando la transformación del edificio cuando el renombrado arquitecto Muncunill lo remodeló para convertirlo en la residencia de los Freixa. El vals, símbolo musical de las clases altas de la época, se expresa mediante líneas melódicas suaves y curvadas, reflejando las formas armoniosas de la Masia, en la que no se encuentran ángulos rectos. El tercer movimiento describe la transición del edificio, que desde la década de 1960 pasó a ser propiedad del ayuntamiento y se transformó en el conservatorio de la ciudad. Los complejos juegos polifónicos, con melodías entrelazadas, representan un recorrido por sus pasillos, donde las músicas de las aulas se mezclaban y se confundían unas con otras.



## FANTASÍAS OBRAS DE CONCIERTO VOL. 3 [FÉLIX DE SANTOS]

**JORDI SANZ Y MARÍA ABAD**

*Fantasías / Obras de Concierto Vol. 3*, interpretado por Jordi Sanz (bandurria) y María Abad (piano), cierra con brillantez la trilogía discográfica dedicada al legado musical del maestro Félix de Santos y Sebastián, compositor, bandurrista y docente. En esta última entrega, grabada en Pentasonic Studios bajo el sello discográfico de Pleiades Editions, el enfoque se centra en sus *Fantasías*, explorando desde las raíces populares hasta las formas más sofisticadas. El disco fusiona virtuosismo, emoción y un profundo respeto por la tradición, ofreciendo una visión completa de la riqueza y diversidad de la música española.

El álbum se abre con *Fantasía Original*, mostrando el lado más galante del repertorio, con un enfoque melódico fresco y polifónico. La música juega con compases irregulares como el 5/4, y cambios en la subdivisión, generando una sensación rítmica dinámica y envolvente. En ella, la bandurria

despliega toda su riqueza tímbrica, reafirmando su papel como instrumento solista de gran versatilidad.

En *Fantasía Brillante*, los ecos del flamenco y la cadencia andaluza toman el protagonismo. Esta obra ha sido regrabada especialmente para este disco, con una perspectiva, según Sanz, “más madura, predominando la intención musical”. Con una estructura que recuerda a la improvisación libre de un *tablao* andaluz, esta composición destaca por su expresividad y profundidad emocional, marcadas por la cadencia andaluza. El resultado es una pieza llena de libertad expresiva y conexión emocional, donde Sanz captura de manera magistral el *duende* que caracteriza esta música.

Por otro lado, *Aragonesa*, una pieza llena de vitalidad que evoca la jota aragonesa mediante melodías ornamentadas, trémolos apasionados y una combinación de técnicas como pizzicatos y

# FANTASÍAS VOL. 3 [F. SANTOS]

armónicos. Esta obra, marcada por el contraste entre virtuosismo y lirismo, incluye un guiño al famoso tema de la *Jota* de Manuel de Falla.

Le sigue *Fantasia Concertante*, que aporta un aire más refinado con su recuerdo a los vales palaciegos. Un majestuoso solo de piano de Abad dialoga con la bandurria, que desarrolla una cadencia expresiva y dubitativa, marcando un punto de introspección en el disco. Finalmente, la obra concluye en su tonalidad mayor, aportando una resolución luminosa que equilibra su carácter inicial.

El álbum culmina con *Gran Fantasía*, una obra monumental que alterna entre momentos reflexivos y pasajes rítmicos llenos de virtuosismo. Con un final grandioso y emocionante, esta pieza cierra el disco con una imponente demostración técnica y artística.

En definitiva, *Fantasías / Obras de Concierto Vol. 3* es mucho más que un homenaje a Félix de Santos; es una invitación a descubrir la rica y diversa tradición musical española de principios

del siglo XX, desde sus raíces populares hasta sus expresiones más refinadas. Jordi Sanz y María Abad logran un equilibrio perfecto entre técnica y emoción, ofreciendo una experiencia sonora vibrante y única, consolidando este trabajo como una de las obras monográficas más importantes para la bandurria del último siglo. Por ello, considero esta una recomendación imprescindible para todos los lectores.



*Paco Castillo*  
CONSTRUCTOR DE GUITARRAS  
SPAIN



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



## BANDOLERÍAS

**ORQUESTA COLOMBIANA DE BANDOLAS  
DIRECTOR: FABIÁN FORERO VALDERRAMA**

En Colombia, el término *Bandolerías* hace referencia a los diversos encuentros musicales que tienen lugar entre intérpretes de la bandola y su amplia familia de instrumentos, una tradición que comenzó a consolidarse a finales del siglo XX. Estos encuentros abarcan una rica variedad de repertorios que incluyen música tradicional latinoamericana, composiciones contemporáneas y obras originales adaptadas para cuarteto y orquesta de bandolas.

*Bandolerías* es la primera producción discográfica de la Orquesta Colombiana de Bandolas, un proyecto que materializa quince años de labor de esta agrupación única, compuesta por 22 bandolas: soprano, contralto, bajo y contrabajo. Esta orquesta, la única de su tipo en Colombia y en el mundo del plectro y pulso, interpreta música académica tradicional de la zona andina colombiana, así como repertorio sinfónico contemporáneo en formato de cámara. La orquesta comenzó su labor en

2009 con el propósito de generar una institución cultural dedicada al desarrollo musical y técnico de los instrumentos tocados con plectro —como la bandola andina, la bandola llanera, el triple requinto, la bandurria y la mandolina— tanto a nivel nacional como internacional. Está dirigida por el maestro Fabián Forero Valderrama, quien ha guiado la agrupación en destacadas presentaciones en teatros de Bogotá y otras ciudades colombianas.

La primera obra registrada en este disco es *Le tombeau de Couperin* de Maurice Ravel (1875-1937), transcrita para orquesta de bandolas por Fabián Forero. Originalmente una suite para piano compuesta entre 1914 y 1917, esta obra rinde homenaje al compositor François Couperin y, por extensión, a la música barroca francesa. Cada uno de sus movimientos está dedicado a un amigo del compositor que falleció durante la Primera Guerra Mundial. Ravel orquestó cuatro de los movimientos en 1919, los cuales son interpretados



aquí por la Orquesta Colombiana de Bandolas. La riqueza orquestal de la pieza es lograda a través de un uso detallado de la extensión y diversidad sonora de las bandolas, destacando sus registros y combinaciones, además de una cuidada dinámica.

A continuación, se presentan tres obras del compositor Adolfo Mejía Navarro (1905-1973), arregladas para orquesta de bandolas por Fabián Forero Valderrama. Las tres piezas, originalmente escritas para piano, son: *El Burrito*, *Improvisación* y *Trini*. *El Burrito* es una pieza descriptiva, con un ritmo de acompañamiento que evoca el estilo de la cumbia y una melodía que imita los sonidos del animal. *Improvisación* es una obra introspectiva, una de las últimas composiciones de Mejía. Finalmente, *Trini* es una pieza dedicada a su hija, influenciada por las danzas y contradanzas cubanas y antillanas.

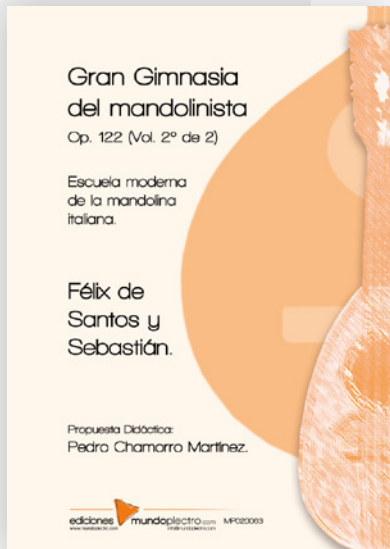
La siguiente obra en el disco es *Atmosférica n.º 1*, compuesta por Juan Diego Gómez (1963) y transcrita para orquesta de bandolas por Manuel Bernal Martínez. Esta pieza, en tres movimientos, destaca por su tratamiento rítmico innovador, con acentos diversos y combinaciones sonoras contrastantes. El primer movimiento es imitativo, con varios temas que se intercalan con un acompañamiento en ostinato. En el segundo movimiento, las bandolas soprano crean una textura suave que sirve de fondo a las intervenciones de los demás instrumentos. El último movimiento comienza con un solo de bandolas bajo, que luego se integra en una rica textura sonora acompañada de intervenciones de bandolas alto y soprano, culminando en un gran tutti.

Fabián Forero Valderrama también contribuye al álbum con su obra *Concertino para dos amigos*, un concierto para dos guitarras escrito en tres movimientos. Esta obra, de estilo neoclásico, fusiona elementos formales de la trísonata barroca con recursos armónicos propios del siglo

XX, como escalas sintéticas, acordes cuartales y politonalidad. En esta pieza, las guitarras solistas, interpretadas por Jean Carlo Espíndola y Alexander Parra, dialogan con la orquesta, que asume un papel de continuo, alternando con intervenciones importantes. Los tres movimientos —*Toccata y fuga*, *Fantasia* y *Seis por ocho*— responden a formas barrocas, tratadas con libertad y rigor.

La última obra del disco es *Entreverao*, compuesta por Manuel Bernal Martínez (1963). El término *entreverao* significa “mezclar” y, en el contexto de los llanos colombianos y venezolanos, se refiere tanto a un plato típico como a una interpretación musical en la que se suceden golpes recios de joropo, usualmente contrastantes. En esta obra se fusionan ritmos y melodías como el *quitapesares*, con citas del pasillo *Amalia* y del pasaje *Caballo viejo*, el *San Rafael*, *El remolino* y *chipola*. La obra culmina con una coda que superpone los temas melódicos principales presentados a lo largo de la pieza, concluyendo con el llamado del *quitapesares* inicial.

Con esta producción, la Orquesta Colombiana de Bandolas deja un testimonio de su madurez sonora, forjada a lo largo de sus quince años de trabajo. Su búsqueda constante por el equilibrio sonoro entre las cuerdas y los plectros, y su exploración de las posibilidades sonoras de las bandolas, representaron desafíos tanto para los compositores como para los intérpretes, quienes han contribuido a darle a este formato una identidad única, razón por la cual se les denomina *Bandolerías*.



## GRAN GIMNASIA DEL MANDOLINISTA OP. 122 (VOL. 2º DE 2)

EDICIONES MUNDOPLECTRO.COM. 2025

No cabe ninguna duda para todos los estudiosos de la música de plectro de que Félix de Santos ha sido una de las figuras más importantes de nuestra historia, no sólo por su actividad concertística, elevando nuestros instrumentos al nivel de primera magnitud en conciertos, sino por su actividad como compositor y pedagogo, llegando a tener una gran cantidad de estudios y obras para bandurria, para laúd y para mandolina de distintos niveles de dificultad.

En su labor como concertista destaco aquí unas frases de la revista Cataluña Artística de 1904:

*“Nunca hubiéramos soñado que con la mandolina pudiera llegar a hacerse un trabajo artístico tan excelente como el que oímos al concertista Sr. Santos. La mandolina en sus manos se presta a toda clase de efectos, desde la sencilla melodía hasta las formas más complicadas de ejecución y variaciones más difíciles. Las composiciones del programa, todas ellas originales del maestro Santos, eran de una dificultad extraordinaria y galana muestra de los infinitos efectos de que se puede disponer en la mandolina, instrumento que al primer golpe de vista, y para quien no lo conozca, parece que ha de ofrecer pocos recursos para sostener todo el peso de un concierto, y mantener en «crescendo» el interés del auditorio, pero en manos del Sr. Santos ¡qué rica resulta la mandolina, qué variaciones y qué diluvio de notas! Es menester oírlo para creerlo.”[...]*

*“El movimiento perpetuo, la mazurca con variaciones, la serenata y el duetto, que salieron de la púa del Sr. Santos convertidas en filigranas de las más hermosas; las demás composiciones están concebidas con el objeto de hacer resaltar la virtuosidad del concertista que pueda atreverse a tocarlas y en ellas están acumulados toda clase de efectos, desde los sonidos armónicos y las fermatas complicadas hasta las triples y séxtuples cuerdas. Por eso, en ciertos momentos, las dificultades de ejecución que su autor ha puesto en ellas le han obligado a buscar ciertos efectismos de forma que se justifican por sí solos desde el momento que su autor ha logrado lo que se propuso, esto es, hacer brillar su virtuosidad y los efectos de la mandolina bajo sus múltiples aspectos.”*

Como se observa en estas palabras su objetivo fue siempre el conseguir lo mejor con estos instrumentos, hacerlos brillar y sacarles todo el partido posible, y eso se dejará notar también en su faceta como compositor y profesor.

En 1904 fue nombrado profesor numerario de la clase de instrumentos de púa del Conservatorio del Liceo de S.M. Doña Isabel II y como indica en sus **Notas autobiográficas** publicadas por Ricardo García Gimeno en su página 149 explica lo siguiente:

*“Así como al empezar a estudiar la mandolina me encontré sin obras de concierto en las que pudiese hacer brillar el instrumento, del mismo modo, al ser nombrado profesor del Liceo, me encontré sin materias*

*suficientes para combinar un programa de enseñanza que correspondiese a la seriedad de aquel centro docente. Desde entonces me dediqué a componer estudios que, llenando las lagunas existentes en los métodos hasta entonces publicados, me permitiesen combinar un plan de enseñanza serio, concienzudo y ameno.”*

Por esta razón desarrolló una obra pedagógica muy extensa enfocada a conseguir una ejecución limpia y artística, aplicando al manejo de la púa sus conocimientos sobre los instrumentos de arco, de viento y la guitarra y realizando también un trabajo importante con la mano izquierda. Para ello compuso estudios y obras de diferentes niveles de dificultad y para trabajar aspectos concretos con cada instrumento.

Todos los que hemos estudiado la especialidad de Instrumentos de Púa hemos tocado algunos de sus estudios del Método Elemental y Progresivo, de la Escuela del Mecanismo, de la Escuela del Trémolo, de la Escuela de Alza-púa o algunos de los Doce Estudios Artísticos o Tres estudios brillantes, donde el nivel es ya elevado. Estas obras estaban pensadas para Mandolina española o Bandurria.

En el prólogo de sus estudios artísticos, dedicados a su alumno predilecto Eliseo Martí, queda reflejada la visión que tenía sobre la mandolina española:

*“La mandolina española, no sólo es un instrumento melódico de tiernos y delicados matices o de pasajes de ejecución, fuerza y bravura, sino que tiene además muchísimos efectos que la enaltecen, elevándola a la categoría de instrumento de concierto y de los de primera magnitud; tales son el poderse hacer oír en ella dos o tres cantos simultáneamente: ora en trémolo, ora en combinación con notas picadas; en doble trémolo; en trémolos y pizzicatos, cantábile en trémolo y acompañamiento con los dedos de la mano derecha; efectos de tranquila y acordes de cuatro, cinco y seis notas, que producen la ilusión de un pequeño conjunto instrumental”*

Y todo esto es lo que pretende trabajar con su alumnado en sus estudios y obras.

También algunos hemos podido tocar algún estudio para laúd (bandurria tenor), pero la obra para mandolina italiana había quedado olvidada durante mucho tiempo.

Con esta nueva publicación de abril de 2024, el 2º volumen de la “Gran Gimnasia del mandolinista” de Félix de Santos, se completa el Op. 122.

Gracias al trabajo de Ricardo García Gimeno, del maestro y profesor de muchos de nosotros Pedro Chamorro y de la Editorial MundoPlectro.com, los que ahora nos dedicamos a la enseñanza de la especialidad de Instrumentos de Púa podremos enriquecer el repertorio de nuestras programaciones con estos estudios y obras revisados y actualizados.

En esta edición, como en las publicaciones anteriores, el maestro Dr. Pedro Chamorro nos hace

una propuesta didáctica actualizando los signos de púa y criterios para la mandolina napolitana de órdenes dobles, por lo que propone las dos posibilidades de alzapúa que dan los órdenes dobles, alzapúa 2:2 y alzapúa 2:1 (la mandolina que usaba el autor era de órdenes simples).

El nivel de dificultad que aparece en este volumen es elevado, por lo que se recomienda para los últimos cursos de Enseñanzas Profesionales y las Enseñanzas Superiores de la especialidad de Instrumentos de Púa.

Los contenidos que aparecen son los siguientes:

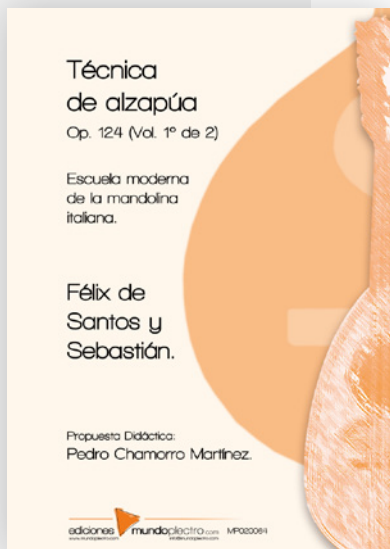
- Doble tranquila con trémolo.
- Armónicos dobles y armónicos naturales de mano derecha.
- Tranquila en pasajes de alzapúa.
- Escalas menores armónicas y melódicas en terceras y sextas simultáneas.
- Pizzicatos y ligado con presión de mano izquierda en alzapúa y fusas.
- Desliz sobre cuatro cuerdas.
- Sonidos filigranados.
- Octavas digitadas.
- Falso pizzicato con trémolo (trémolo staccato).
- Escalas cromáticas en terceras y sextas mayores en octavas.
- Cromatismos en alzapúa.

Me parece especialmente destacable la explicación que hace de todos los estudios que aparecen en la obra y también el que proponga ocho preludios (del n.º 163 en adelante) para “numerar o dedear y puizar” pasajes difíciles. Es decir, le da una gran importancia a la digitación y adecuación de los signos de púa para estudiar las obras y propone estos preludios para trabajar en este sentido, para aplicar lo aprendido.

Y para terminar este artículo me gustaría señalar también unas frases de Félix de Santos que estaban en el prólogo de este libro y que muy acertadamente han mantenido en esta edición y que vuelven a dejar de manifiesto el objetivo que tenía el autor para con estos instrumentos y que creo que debe ser también el de todos nosotros:

*[...] “Así pues, terminaré recomendando una vez más a los mandolinistas, que se esmeren en lograr una ejecución limpia, una sonoridad dulce y llena de un estilo propio que les permita interpretar fielmente las obras de todos los géneros sin que pierdan su personalidad. Al mismo tiempo, recomendando el estudio de la música en toda su amplitud” [...]*

Espero que disfrutéis de esta edición y que seáis muchos los que os animéis a utilizarla y muchas gracias de nuevo a todos los que la habéis hecho posible.



## TÉCNICA DE ALZAPÚA OP. 124 (VOL. 1º DE 2)

**ESCUELA MODERNA DE LA MANDOLINA ITALIANA.  
FÉLIX DE SANTOS Y SEBASTIÁN.  
PROPUESTA DIDÁCTICA: PEDRO CHAMORRO MARTÍNEZ.  
EDICIONES MUNDOPECTRO.COM**

La nueva edición de la *Técnica de alzapúa. Op. 124* de Félix de Santos, revisada y enriquecida por el Dr. Pedro Chamorro, se presenta como una obra fundamental en el desarrollo técnico y artístico de la mandolina. Esta edición es más que una simple reimpresión; es una actualización pedagógica que adapta la enseñanza de la técnica del alzapúa a las necesidades de los intérpretes contemporáneos, respetando al mismo tiempo el legado del autor original.

Félix de Santos, un visionario en la pedagogía de la mandolina concebía la técnica de alzapúa como un elemento central en su escuela. Para él, junto con el trémolo, era una técnica esencial para explotar al máximo las capacidades del instrumento. En sus propias palabras, la alzapúa permite a los intérpretes alcanzar un nivel de virtuosismo que rivaliza con otros instrumentos como el violín, el arpa o la guitarra. Este equilibrio entre técnica

y expresión es el eje sobre el que gira esta obra, convertida ahora en un recurso imprescindible gracias a las aportaciones de Pedro Chamorro.

Félix de Santos escribió sus *50 Estudios de Alzapúa* con una intención clara: proporcionar a los estudiantes de mandolina una herramienta integral para dominar esta técnica. Dividió la obra en dos partes:

1. La alzapúa regular, con 25 estudios escritos en diferentes tonalidades.
2. Las excepciones de la alzapúa, enfocada en abordar las particularidades técnicas que surgen en esta técnica.

Esta edición corresponde a la primera parte de la obra y constituye una introducción profunda y sistemática al alzapúa. Santos aconsejaba que cada estudio debía trabajarse con lentitud, prestando atención a cada detalle técnico y musical. Solo así

se podría alcanzar el objetivo último de su método: una ejecución clara, fluida y artística con las que mostrar todas las capacidades expresivas de la mandolina.

En este contexto, Pedro Chamorro ha tomado la base sólida de Santos y ha desarrollado una propuesta didáctica moderna, adaptada a los conservatorios actuales, que mantiene vivo este legado pedagógico y lo proyecta hacia las nuevas generaciones de mandolinistas.

Pedro Chamorro, el mayor referente de la mandolina y la bandurria en España, ha realizado una actualización de la *Técnica de alzapúa. Op. 124*. Su propuesta introduce varias novedades que enriquecen la experiencia de aprendizaje y optimizan la enseñanza de esta técnica:

1. Adapta los estudios a las características de las mandolinas modernas de cuerdas dobles, priorizando el uso del alzapúa 2:2 como técnica principal, aunque también aborda el alzapúa 2:1 de forma puntual.
2. Uno de los aspectos más destacados de esta edición son las originales digitaciones propuestas, diseñadas para facilitar el deslizamiento de la mano izquierda y optimizar la ejecución. Estas digitaciones no solo mejoran la fluidez técnica, sino que también permiten al intérprete centrarse en la expresión musical.
3. Una de las mayores aportaciones de la propuesta didáctica es la distribución de los estudios por cursos y niveles de dificultad. Esta organización permite a los docentes integrar los estudios en sus programaciones didácticas de manera estructurada y efectiva, convirtiéndolos en un recurso muy valioso para los conservatorios y escuelas de música.
  - Enseñanzas profesionales: Estudios 1 al 19, organizados desde primero a sexto.
  - Enseñanzas superiores: Estudios 20 al 25, dirigidos a estudiantes avanzados.

Esta clara progresión facilita el aprendizaje gradual y asegura que cada estudiante adquiera las habilidades necesarias antes de enfrentarse a desafíos mayores.

La edición contiene 25 estudios que abordan:

- La técnica de alzapúa regular (2:2 y 2:1).
- El trémolo picado y su combinación con alzapúa en pasajes alternados.
- El trabajo en posiciones diatónicas, incluyendo hasta 11 posiciones en mandolinas de 24 trastes.
- La exploración de tonalidades complejas y su aplicación práctica en el repertorio.
- Incluye estudios en tonalidades poco usuales, llegando hasta siete sostenidos o siete bemoles, así como tonalidades enarmónicas.

El libro está cuidadosamente diseñado para facilitar el uso en atril. La maquetación, aunque no puede evitar completamente los pasos de página debido a la extensión de algunas obras, refleja un esfuerzo por minimizar estas interrupciones y ofrece una sensación visual muy agradable y clara.

Algunas fortalezas de esta publicación son:

- Aunque el enfoque principal es técnico, cada estudio tiene una gran musicalidad, lo que eleva su valor artístico y su aplicabilidad al repertorio real.
- La organización por niveles educativos es una herramienta clave para docentes y estudiantes, facilitando la programación y el seguimiento del progreso.
- La propuesta didáctica de Chamorro respeta el legado de Santos, pero lo adapta a las necesidades de los intérpretes contemporáneos.
- Maquetación cuidada e impresión realizada en papel de calidad.

Es imposible hablar de esta nueva publicación sin destacar la labor de MundoPlectro.com, la editorial de música de plectro referente en España. Su compromiso con la recuperación del repertorio pedagógico y artístico de Félix de Santos ha sido fundamental para evitar que esta inmensa obra caiga en el olvido. Este esfuerzo ha sido posible gracias al buen hacer de Ricardo García Gimeno, biógrafo de Félix de Santos, cuya dedicación ha permitido preservar y poner en valor el legado de este insigne maestro. La colaboración entre la editorial, la maquetación de Carlos Blanco y la revisión y propuesta didáctica del Dr. Pedro Chamorro tiene como resultado esta excelente obra pedagógica. Recomendada para cualquier mandolinista que aspire a perfeccionar su técnica y profundizar en la musicalidad de su instrumento.



## PACO DE LUCÍA LA DISCOGRAFÍA DEL GENIO

*Este artículo nace como homenaje a Paco de Lucía, considerado genio de la música contemporánea, en el X aniversario de su desaparición. Parto de mi experiencia personal viajando por su discografía vital, me acerco a los detalles técnicos de su extensa obra a modo de lupa enfocando en los detalles. Clasifico y analizo la discografía principal “Los favoritos de Paco” que aparece en su página oficial: “Paco de Lucía” (Francisco Sánchez Gómez, Algeciras (Cádiz, España) 1947 - Playa de Carmen (Quintana Roo, México) 2014.*

### INTRODUCCIÓN

A muy temprana edad, al mismo tiempo que mis padres me compraron mi primera guitarra, recibí de un familiar una cinta de cassette que llevaba por título Los mejores guitarras. Corría el año 1976 y ese cassette pasaría a ser la banda sonora de mis días y noches durante largo tiempo. Eran los primeros contactos con el genio y la semilla que hizo florecer en mí el deseo de acercarme a la guitarra flamenca. Así que ya desde mis inicios empecé a mirar al maestro, quería tocar como él. La guitarra de Paco se convirtió en mi referencia, en un ideal que, aunque imposible de alcanzar, me ha proporcionado un camino cargado de gozo en el aprendizaje y ha dado sentido a mi carrera como docente y como guitarrista.

Al igual que yo, comparto con millones de personas el amor por la guitarra a partir de la inspiración del genio. Hemos tenido la suerte de haber vivido en una parte del mismo momento histórico. Paco llegaba al corazón; no era necesario que

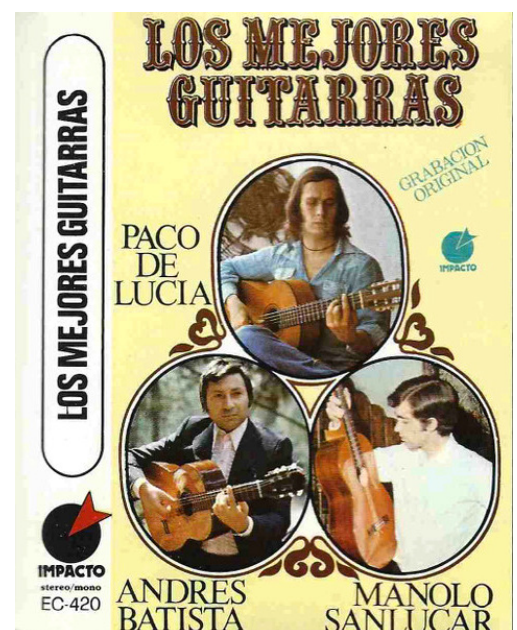


Foto 2: Portada de Cassette: Los mejores Guitarras. Foto: discogs.com

hubiéramos nacido en una familia flamenca para llegar a su duende. Con su discografía hemos crecido, celebrado, disfrutado y aprendido. El gran jefe en palabras de Faustino Núñez<sup>1</sup>, era el faro que nos guiaba.

El hombre que revolucionó el género del flamenco en 50 años de carrera profesional fue un afanado estudioso que, bajo la dirección de su padre, Antonio Sánchez Pecino, consiguió lo que nunca hubiera imaginado, tal y como él mismo cuenta en la película documental *La búsqueda*<sup>2</sup> realizada por Curro Sánchez, hijo del guitarrista.

Paco no solo nació en el lugar adecuado y en el momento adecuado, sino que nació con un don especial que supo aprovechar. En su propia casa aprendió las bases del flamenco de una forma natural y todo lo que asimilaba de otros estilos de música lo fue incorporando a su sólida base flamenca. Primero, influenciado por Niño Ricardo. Después, por Sabicas hasta que llega a incorporar el concepto de la improvisación consiguiendo la fama mundial con la rumba Entre dos aguas.

Su primera etapa tocando canciones clásicas españolas, europeas e hispanoamericanas junto a Ricardo Modrego y su hermano Ramón de Algeciras fue decisiva para desarrollar el aprendizaje de la improvisación que compartió con John Mc Laughlin y Al Di Meola.

La técnica de Paco es la base fundamental de todo su proceso creativo por no tener techo en el virtuosismo ni en la velocidad de interpretación, a la vez que su capacidad de creación melódica y armónica (influencia del jazz y la música brasileña) se abrían por primera vez al lenguaje flamenco. Fue pionero en la scordadura<sup>3</sup> de nuevas afinaciones.

La abundante y sobresaliente discografía de Paco ha marcado el género flamenco en todos los aspectos que conforman esta música: aspectos armónicos, melódicos, rítmicos, formales, técnicos y tímbricos. Treinta y ocho discos entre recopilaciones y discos de estudio y más de cuarenta colaboraciones en discos de otros artistas.

Gracias a las exigencias de las discográficas<sup>4</sup> y su autoexigencia, en cada disco Paco aportaba elementos nuevos a la composición creando un nuevo lenguaje que sirvió de inspiración al resto de guitarristas. Según cuenta él mismo, lo primero que escuchó en la voz de su hermana María Lucía Sánchez era “la copla”, y es curioso que lo último que grabó fue el disco póstumo “Copla andaluza”,

<sup>1</sup> Flamencólogo, profesor del Aula de Flamencología de la Universidad de Cádiz y profesor en los Máster de Flamenco en la Universidad de Cádiz y la ESMUC.

<sup>2</sup> Película Documental de Curro Sánchez Varela, 2014. Ganadora del Goya a “Mejor película documental” en 2015.

<sup>3</sup> Es un cambio en el orden habitual del tono de una o varias cuerdas de un instrumento, para facilitar digitaciones o conseguir sonoridades diferentes.

<sup>4</sup> Hispavox, compañía discográfica de Madrid y Casa Philips.

cerrando un círculo musical andaluz en su ciclo vital.

Paco ha marcado la huella que hace que el flamenco sea universal y reconocido por toda clase de personas. Actualmente nadie escapa de su influencia. Enriquece el formato tradicional: Cante, guitarra y baile, al formato de “Grupo Flamenco” aumentando la tesitura aguda de la guitarra a través de instrumentos melódicos (flauta, saxo, armónica) con Jorge Pardo y Antonio Serrano y la tesitura grave con el bajo eléctrico de Carles Benavent y Alain Pérez, la percusión (bongós, cajón flamenco) de Rubem Dantas, Tino di Geraldo y Piraña, además de la figura del cante con su hermano Pepe de Lucía, Duquende, La Tana, Montse Cortés, David de la Jacoba, Potito y la guitarra acompañante de Ramón de Algeciras, Juan Manuel Cañizares, Niño Josele, José María Banderas, Antonio Sánchez y Antonio Rey, el baile como un instrumento más de percusión con Manuel Soler, Joaquín Grilo, Farru. El maestro parecía saber tanto escuchar como aprender de todos sus compañeros haciéndoles partícipes en la creación.

Hace diez años el propio Paco decía: “el problema de la guitarra flamenca es que todos quieren tocar como Paco de Lucía”, consciente de la extensión de su magisterio. Ya en sus últimas entrevistas dejó la clave para evitar esto, invitando a volver “al pulgar” y escuchar a D. Ramón Montoya<sup>5</sup>.

El guitarrista de Algeciras nació en 1947 y murió en 2014, esos 66 años de su vida y trayectoria profesional han cambiado el mundo del flamenco.

## TRAYECTORIA DISCOGRÁFICA - VITAL DE PACO DE LUCÍA

La obra discográfica de Paco se desarrolla en 4 etapas que, en palabras de Faustino Núñez, las podemos resumir en:

- Infancia, formación (Los primeros años).
- Descubrimiento y creación (Primera revolución).
- Creación de la obra maestra (Segunda revolución).
- Responsabilidad con el flamenco (Tercera revolución).

## INFANCIA Y FORMACIÓN: PRIMEROS AÑOS

1947:

Francisco Sánchez Gómez nace el día 21 de diciembre de 1947 en la calle San Francisco n.º 8, en el barrio de La Bajadilla<sup>6</sup>. Es el pequeño de cinco hermanos del matrimonio entre Antonio

<sup>5</sup> Ramón Montoya Salazar, Madrid (1879-1949) guitarrista y compositor considerado como un pilar fundamental de la guitarra flamenca por incorporar las técnicas de arpeggio y trémolo de la guitarra clásica además de desarrollar las técnicas de pulgar (tocar a cuerda pelá), el picado y los rasgueos a nivel técnico.

<sup>6</sup> <https://www.algeciras.es/pacodelucia/> Ruta de Paco de Lucía.

Sánchez Pecino y Luzía Gomes González (la portuguesa). Hasta los cinco años estuvo viviendo en este domicilio. Era época de postguerra y mucha escasez. “Mambrú”, como le llamaban en casa, tuvo una infancia llena de amor y música flamenca que era una de las profesiones de su padre. Cuenta Paco que cuando despertaba todavía estaban los flamencos en su patio tocando y cantando y él se sentaba en el suelo para escucharlos. Etapa fundamental donde se empapa del conocimiento flamenco.

**1952:**

Se muda a la C/ Barcelona del mismo barrio de la Bajadilla donde compagina la escuela primaria de Las muñequitas con las clases de guitarra.

**1954:**

Con siete años prosigue su aprendizaje con su padre y su hermano, influenciados por Niño Ricardo, que era el máximo exponente de la guitarra en ese momento. Le dedicó una soleá: “Gloria al niño Ricardo”.

**1956:**

“... Su padre le pregunta, hijo ¿sabes leer y escribir, sumar, restar, dividir y multiplicar? Pues ya no te puedo seguir pagando la escuela, toca la guitarra todo el día y podrás llegar a ser alguien”<sup>7</sup>.

**1959:**

En diciembre hizo su “primera presentación en público” con su hermano Pepe, con quien formó el dúo Paco y Pepe de Algeciras y posteriormente, Los chiquitos de Algeciras.

**1960:**

Pepe y Paco graban una antología de cantes en un magnetófono, grabación casera que saldrá restaurada en 2024 bajo el título de Paquito y Pepito.

**1961:**

Graba sus primeros 3 EPS<sup>8</sup> con su hermano Pepe como Chiquitos de Algeciras con Hispavox.

**1962:**

Gana el concurso del Teatro Villamarta en Jerez, un “premio especial” que crearon para esa ocasión por su gran talento. Con el dinero del premio se fueron a Madrid a vivir y buscar trabajo. Estuvieron viviendo en la C/ Ilustración.

**1963:**

Primera gira por América como guitarrista en la compañía del bailaor José Greco.



**Foto 3: Paco y Pepe estudiando.** Foto: <https://www.facebook.com/pacodeluciatv> - 7-11-2020

## DESCUBRIMIENTO Y CREACIÓN (PRIMERA REVOLUCIÓN, 1964-1977)

**1964:**

Graba **Dos guitarras flamencas en stereo** con Ricardo Modrego con Casa Philips.

Compone la música del documental **Cuevas de Nerja** con Antonio el bailarín.

Participa en la música de la película **Te con Nubes** con Rocío Dúrcal.

**1965:**

Graba 12 éxitos para 2 guitarras flamencas con Ricardo Modrego.

Graba 12 canciones de Federico García Lorca para guitarra con Ricardo Modrego.

**1966:**

Realizó una segunda gira por América con la compañía de José Greco.

**1967:**

Graba su primer disco de solista **La fabulosa guitarra de Paco de Lucía**, temas originales más la bulería Ímpetu de Mario Escudero.

También graba **Canciones andaluzas para dos guitarras** a dúo con su hermano Ramón de Algeciras.

Graba **Jazz Flamenco** con Pedro Iturralde.

Conoce a Camarón de la Isla

Hace el servicio militar y viaja por toda Europa con el Festival Flamenco Gitano.

Toca en el Festival de Jazz de Berlín con Miles Davis y Thelonius Monk.

**1968:**

Gana el Primer Premio, modalidad guitarra solista, en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.

<sup>7</sup> TÉLLEZ, J.J. (1994). Paco de Lucía, retrato de familia con guitarra.

<sup>8</sup> EP significa Extended Play, duración extendida y es un mini álbum de duración media que tiene menos canciones que un LP, generalmente de una a tres canciones y la duración total es de menos de 30 minutos.



Foto 4: Paco en casa. Foto: <https://www.facebook.com/pacodeluciatv> (19-14-2018)

1969:

Graba el disco la **Fantasia flamenca de Paco de Lucía**, temas propios y los Panaderos flamencos y Mantilla de Feria de Esteban de Sanlúcar.

Graba 12 hits para dos guitarras flamencas y orquesta de cuerda con Ramón de Algeciras.

Graba Paco de Lucía y Ramón de Algeciras en Hispanoamérica.

Graba el primer disco con Camarón **Al verte las flores lloran** Oficialmente: El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía. Con esta obra se inicia la revolución del flamenco ortodoxo. Estuvo dirigido por Antonio Sánchez, padre de Paco.

1970:

Gana el Premio Nacional de Guitarra Flamenca de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.

Graba **Cada vez que nos miramos** con Camarón de la Isla.

1971:

Da un concierto en el Teatro de la Zarzuela de Madrid que graba posteriormente en el disco llamado **Recital de guitarra** donde toca por primera vez la “rumba improvisada” que es el antecedente de su famoso “Entre dos aguas” acompañado de Paco Cepero, Enrique de Melchor, Isidro Sanlúcar, Julio Vallejo y Curro de Jerez.

Graba **Mundo flamenco** con Raúl el bailaor y sus hermanos Pepe de Lucía y Ramón de Algeciras.

Graba **Son tus ojos dos estrellas** con Camarón de la Isla.

1972:

Graba **El duende flamenco de Paco de Lucía** con la participación de una orquesta y donde presenta “La canastera” como germen de un nuevo palo flamenco.

Graba **Canastera** con Camarón de la Isla.

1973:

Graba el gran disco **Fuente y caudal** donde aparece su obra más popular: “Entre dos aguas”, con la inclusión de nuevos instrumentos como los bongós, bajo y nuevos recursos armónicos.

Graba **Camino de Totana** con Camarón de la Isla.

1974:

Gana el Castillete de Oro en el Festival de Cante de las Minas y el Diapasón de Oro en el Festival de Música Internacional de San Remo (Italia). Ya no compitió más.

Graba **Soy caminante** con Camarón de la Isla.

1975:

Toca en el Teatro Real y de allí sale el disco **Paco de Lucía en directo desde el Teatro Real** su primer disco grabado en directo.

Graba **Arte y majestad** con Camarón de la Isla.

1976:

Graba **Almoraima**, un disco que incluye percusión, bajo y laúd árabe.

Graba **Rosa María** con Camarón de la Isla.

## CREACIÓN DE SU OBRA MAESTRA (SEGUNDA REVOLUCIÓN)

1977:

Conoce a John Mc Laughlin y Al Di Meola y se abre el camino de la improvisación.

Se reúne con el Grupo Dolores para una gira.

Conoce a Chick Corea.

Toca con Carlos Santana en la Plaza de Toros de Barcelona.

Graba con Al Di Meola en el Disco **Elegat Gipsy**.

Contrajo matrimonio con Casilda Varela con quien tuvo tres hijos: Casilda, Lucía y Curro.

Graba **Castillo de arena** con Camarón de la Isla.

1978:

Graba el disco **Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla**. En el tema “Danza ritual del fuego” colabora el Grupo Dolores que formará parte de la vida de Paco en adelante. En un viaje a Perú descubre “el cajón” que usa para la

9 En la punta del faro de Algeciras, desde donde se divisan las costas de África, se observa al oeste el Atlántico, frío, peligroso, ruta del nuevo mundo y al este el Mediterráneo, cálido y cercano, griego y romano...”entre dos aguas”, título de la famosa rumba.



Foto 5: Paco en concierto. Foto: <https://www.facebook.com/pacodeluciatv> (04-11-2019)

percusión flamenca creando un nuevo formato del instrumento para el flamenco.

1980:

Al Di Meola sustituye a Larry Coryell en el Guitar trío.

1981:

Se fragua el Formato de Sexteto. Con él se graba **Sólo quiero caminar** con sus hermanos Pepe y Ramón, Jorge Pardo, Rubem Dantas y Carles Benavent, quien toca un bajo sin trastes que aporta una nueva sonoridad.

Sale el disco **Castro Marín**.

Sale el disco **Entre dos aguas**.

Sale **Friday Night in San Francisco**, vende más de un millón de copias, uno de los discos más vendidos de la historia.

Graba **Como el agua** con Camarón de la Isla.

1982:

Estuvo de Gira con Chick Corea.

Aparece el doble álbum **La guitarra de oro de Paco de Lucía**.

1983:

Graba **Passion, Grace & Fire**.

Graba la música de la película **Carmen** de Carlos Saura con Antonio Gades.

1984:

Graba **Live one summer night** con un abanico de técnicas y fuerza expresiva nunca antes vista. Incorpora el baile de Manuel Soler al sexteto.

Graba la música de la película **The Hit** de Stephen Frears's.

Graba la música de la película **La Sabina** de José Luis Borao.

1986:

Compone la música del ballet **Los Tarantos**.



Foto 6: Paco Saludando. Foto: <https://www.facebook.com/pacodeluciatv> (26-08-2018)

## RESPONSABILIDAD CON EL FLAMENCO (TERCERA REVOLUCIÓN)

1987:

Graba **Siroco**. Este disco es el legado de un gran maestro. Un *hit* es el tema por alegrías La Barrosa como revolución formal. Es un disco de referencia.

1988:

Recibe la Medalla de Plata de Andalucía.

1989:

Graba la música de la Película **Montoyas y Tarantos** de Vicente Escrivá.

1990:

Graba **Ziryab** con el piano de Chick Corea.

Compone **Compadres** con Manolo Sanlúcar.

Incorpora la mandola de Carles Benavent, la percusión de Tino di Geraldo, los arreglos de Joan Albert Amargós y el canto de Potito. Crea la modernidad del flamenco.

1991:

Graba el **Concierto de Aranjuez** de Joaquín Rodrigo con La Orquesta de Cadaqués bajo la batuta de Edmon Colomer. Completa el disco con tres piezas de la Suite Iberia de Albéniz con el trío que forma con su sobrino José María Bandera y Juan Manuel Cañizares.



Foto 7: Estación de Metro de Madrid. Foto Wikipedia.



Foto 8: Paco grabando con orquesta. Foto: <https://www.facebook.com/pacodeluciatv> (04-11-2019)

1992:

Graba el último disco de Camarón de la Isla **Potro de rabia y miel**.

Graba con Manolo Sanlúcar las **Sevillanas** a dos guitarras para Carlos Saura.

Recibe la Medalla de Oro a las Bellas Artes.

1993:

Graba **Live in América**. Vuelve el Sexteto que incorpora el baile de Joaquín Grilo.

1994:

Tiene un accidente pescando y se daña un tendón del tercer dedo de la mano izquierda. Se recupera y reanuda las giras.

Muere su padre.

Inaugura el monumento en honor a su persona en Algeciras. Escultura de bronce del Nacho Falgueras que se encuentra frente al mar como el artista quería.

1995:

Graba en la película **Flamenco** de Carlos Saura.

1996:

Graba Paco de Lucía, John Mc Laughlin y Al Di Meola vuelve con el Guitar Trío.

Colabora con Bryan Adams y descubre las posibilidades del programa de grabación Pro-tools.

1997:

Se separa de Casilda.

Se marcha Pepe del grupo y lo sustituye Duquende.

Es nombrado Hijo Predilecto de la provincia de Cádiz por la Diputación de Cádiz.

1998:

Se mete en el estudio para grabar **Luzía**<sup>10</sup>. Homenajea a su madre (1915-1997) y a Camarón (1950-1992), donde canta por primera y última vez en disco.

Sale el disco **Antología**.

Recibe el Título de Hijo predilecto de la Ciudad en el Ayuntamiento de Algeciras.

2001

El sexteto se disuelve.

2002:

Recibe la Distinción Honorífica en los Premios de la Música.

2004:

Vuelve a vivir en España, concretamente en Toledo.

Obtiene el Premio Príncipe de Asturias.

Graba **Cositas Buenas** con la armónica de Antonio Serrano, el bajo de Alain Pérez, el cajón y percusión de Piraña, las guitarras de Niño Josele, su sobrino Antonio Sánchez, el cante de La Tana, Montse Cortés, David de Jacoba, el baile de Farru: Se rodea de jóvenes para respirar el nuevo aire del flamenco.

Sale una **Nueva Antología** - Edición conmemorativa Premio Príncipe de Asturias.

Recibe el premio Grammy Latino al mejor álbum flamenco por su disco **Cositas buenas**.

<sup>10</sup> Luzía con "Z" para realzar el origen portugués de su madre.



*Foto 9: Paquito y Pepito con su madre. Foto Portada disco.*

**2007:**

Obtiene el Título Dr. Honoris Causa por la Universidad de Cádiz.

**2010**

Obtiene el Título Dr. Honoris Causa en la Berklee College of Music de Boston (Estados Unidos) y se convierte en el primer español en recibir esta distinción.

**2011:**

Saca el disco **Paco de Lucía EN VIVO, Conciertos en España 2010**.

**2012:**

Recibe el premio Grammy Latino a mejor álbum flamenco por su disco En vivo Concierto España 2010.

Medio siglo dedicado en cuerpo y alma al flamenco se cierra inesperadamente. Paco muere de un infarto en el hospital de Tulum, Quintana Roo (México) donde lo ingresan por sentirse mal mientras juega en la Playa del Carmen con su hijo la tarde del 25 de febrero de 2014. Descansa, junto a sus padres y hermanos, en el Patio de San José del viejo cementerio de su ciudad natal. Un busto y una guitarra de cobre conforman el túmulo funerario donde no cesan las visitas.

Disco póstumo: **Canción andaluza**.

Recibe el premio Grammy Latino a mejor álbum flamenco por su disco **Canción andaluza**.

Recibe la Medalla al Mérito en el Trabajo a título póstumo desde el consejo de ministros.

Recibe el nombramiento de Guitarrista Universal por las Cortes.



*Foto 10: Centro de interpretación Paco de Lucía. Foto de Tomoyuki Hotta*

**2015:**

El 25 de marzo se inaugura una nueva estación del Metro de Madrid, Paco de Lucía, decorada por la obra "Entre dos universos" de más de 300 m², de Rosh333 y Okuda. Estación multimodal de la línea 9 del Metro de Madrid (España).

**2024:**

Sale el disco **Pepito y Paquito**, grabación restaurada de los hermanos de niños.

El 20 de diciembre, un día antes de su cumpleaños, cuando se cumplen diez años de su muerte, se inaugura en el centro de Algeciras el Centro de Interpretación Paco de Lucía. Reconocimiento de una tierra agradecida a su hijo más universal. Son seis espacios que cubren el legado profesional y personal del artista: El hijo de la portuguesa, El dueño de la guitarra, Genio del Flamenco, Algeciras es música, Guitarrista del mundo y Paco en imágenes.

TABLAS DE LOS FAVORITOS DE PACO


LOS DISCOS FAVORITOS DE PACO II					
P A L O S	PORTADA DEL DISCO	1973	1975	1976	
AÑO TÍTULO DEL DISCO					
1	Binario: TANGOS	7.- Los pinares - Do # Fl. (La Fl. Cj. 4) a 2 GUITARRAS			
2	Binario: TANGUILLOS				
3	Binario: TIENTOS				
4	Binario: TARANTOS				
5	Binario: RUMBA	1.- Entre 2 aguas - Si Fl.	8.- Rumbas. Mím - Si Fl.	7.- Río ancho Mím/ Si Fl. Con bajo eléctrico- percusión	
6	Binario: FARRUCA				
7	Binario: ZAPATEADO		4.- Zapateado - Do# M (DoM Cj. 1)		
8	Binario: COLOMBIANAS				
9	Ternario: CANCIÓN				
10	Ternario: SEVILLANAS				3.- El Cobre - Mi M/ m (ReMm Cj. 2, 6º re) 2ª Guitarra en Mi
11	Ternario: JALEOS				5.- Olé - Do Fl. (La Fl. Cj. 3) Bajo Coros- Laud árabe 2ª Guitarra: 6ª en La
12	Ternario: CANASTERA	2.- Aires Choqueros - Fa# Fl. (Mi Fl. Cj. 2)	6.- Fandangos - Fa Fl. (Mi Fl. Cj. 1)		
13	Ternario: FANDANGOS DE HUELVA				
14	Ternario libre: FAND. NATURALES				
15	Ternario libre: GRANÁINA	3.- Reflejo de luna - Do# Fl. (Si Fl. Cj. 2)	3.- Granáinas - Do Fl. (Si Fl. Cj. 1)		
16	Ternario libre: MALAGUEÑA				
17	Ternario libre: RONDENA 6º en Re - 3º en Fa#				2.- Cueva del gato - Mi Fl. (Do# Fl. Cj. 3) Con Bajo eléctrico
18	Ternario libre: TARANTA	5.- Fuente y Caudal - Sol # Fl. (Fa# Fl. Cj. 2)	2.- Tarantas - Sol Fl. (Fa# Fl. Cj. 1)		
19	Ternario libre: MINERA				
20	Amalgama 1: SOLEA		5.- Solea - Fa Fl. (Mi Fl. Cj. 1)		8.- Llanos del real Si b Fl. (Sol# Fl. Cj. 2) 2 guitarras
21	Amalgama 1: CANTINAS				6.- Plaza alta Fa# Fl. (Mi Fl. Cj. 2) Con bajo Eléctico
22	Amalgama 1: ALEGRÍAS	8.- Plaza de San Juan SIM. - (La M. Cj. 2)	1.- Alegrías - Fam/M (Mím/M Cj. 1)		4.- A la perla de Cádiz Mi M (Do M Cj. 4) Bajo eléctrico - Coros
23	Amalgama 1: BULERÍAS POR SOLEA	4.- Solera Do# Fl. (La Fl. Cj. 4)			
24	Amalgama 2: BULERÍAS	6.- Cepa andaluza - Do Fl. (La Fl. Cj. 3)			1.- Almoraima - Si Fl. (La Fl. Cj. 2) con Bajo eléctrico- Laud árabe
25	Amalgama 2: GUAJIRA		7.- Guajiras - LaM		
26	Amalgama 3: SIGUIRIYA				

Tabla 2: Los Favoritos de Paco II

LOS DISCOS FAVORITOS DE PACO I					
P A L O S	PORTADA DEL DISCO	1967	1969	1972	
AÑO TÍTULO DEL DISCO					
1	Binario: TANGOS				
2	Binario: TANGUILLOS				
3	Binario: TIENTOS	2.- Lianto a Cádiz - Do Fl. (La Fl. Cj. 3)		5.- Tientos del mentidero - Do Fl. (La Fl. Cj. 3)	
4	Binario: TARANTOS	6.- Viva la Unión - Sol# Fl. (Fa# Fl. Cj. 2)			
5	Binario: RUMBA				
6	Binario: FARRUCA			4.- Farruca de Lucía - Rem 6º re ORQUESTA	
7	Binario: ZAPATEADO			1.-Percusión flamenca - DoM con ORQUESTA	
8	Binario: COLOMBIANAS				
9	Ternario: CANCIÓN		4.- Mantilla de Feria - LaM (SolM 6º Re-5º Sol. Cj. 3)		
10	Ternario: SEVILLANAS - PANADEROS		6.- Panaderos flamencos - DoM (LaM Cj. 3)		
11	Ternario: JALEOS				
12	Ternario: CANASTERA			Canastera - Re# Fl. (Do# Fl. 6º re- 3º fa# Cj. al 4) Con ORQUESTA	
13	Ternario: FANDANGOS DE HUELVA	4.- Punta Umbria - Fa# Fl. (Mi Fl. Cj. 2)			
14	Ternario libre: FANDANGOS NATURALES		8.- Fiesta en Moguer - Do# Fl (La Fl. Cj. 4)		
15	Ternario libre: GRANÁINA		7.- Generalife bajo la luna - Re Fl. (Si Fl. Cj. 3)		
16	Ternario libre: MALAGUEÑA	8.- En la Caleta - Fa# Fl. (Mi Fl. Cj. 2)			
17	Ternario libre: RONDENA (6º en Re 3º en Fa#)	10.- El Tajo - Re Fl. (Do# Fl. Cj. 2)			
18	Ternario libre: TARANTA			3.- Doblan campanas - Re# Fl. (Do# Fl. Cj. 3)	
19	Ternario libre: MINERA		1.- Aires de Linares La # Fl. (Fa# Fl. Cj. 4)		
20	Amalgama 1: SOLEA	1.- Gitanos trianeros - Fa Fl. (Mi Fl. Cj. 1)	9.- Lamento minero - Do# Fl. (Sol# Fl. Cj. 5)		8.- Cuando canta el gallo -Fa Fl. (Mi Fl. Cj. 1)
21	Amalgama 1: CANTINAS				
22	Amalgama 1: ALEGRÍAS	3.- Recuerdo a Patiño -Fa Mím (Mi Mím Cj. 1)	2.- Mi inspiración - Mi Mím	2.- Barrio La viña - Mím - Mím	
23	Amalgama 1: SOLEA POR BULERÍAS		10.- Celosa - Do# Fl. (La Fl. Cj. 4)		
24	Amalgama 2: BULERÍAS	5.- Jerezana- Do# Fl. (La Fl. Cj. 4)	5.- El Tempul - Do# Fl. (La Fl. Cj. 4)	9.- Punta del faro - Do Fl. (La Fl. Cj. 3).	
25	Amalgama 2: GUAJIRA	9.- Impetu - La Fl. (Mário Escudero)		6.- Farolillo de Feria - LaM -con ORQUESTA	
26	Amalgama 3: SIGUIRIYA	7.- Lloro la siguiuriya - Do# Fl. (La Fl. Cj. 4)	3.- Guajira de Lucía - La Mayor	7.- De madrugada - Do Fl. (La Fl. Cj. 3)	

Tabla 1: Los Favoritos de Paco I

*Tabla 4: Los Favoritos de Paco IV*

LOS DISCOS FAVORITOS DE PACO III					
P A A L O S	PORTADA DEL DISCO	AÑO TÍTULO DEL DISCO	1978	1981	1984
1	Binario: TANGOS	PACO DE LUCIA INTERPRETA A MANUEL DE FALLA 10 temas GRUPO DOLORES		SOLO QUIERO CAMINAR 8 temas Formato SEXTET	LIVE... ONE SUMMER NIGHT 5 temas Formato SEXTET
2	Binario: TANGUILLOS				
3	Binario: TIENTOS				
4	Binario: TARANTOS				
5	Binario: RUMBA	2.- Danza ritual del fuego - Mi Fl. 8.- Canción del fuego Fatuo - Sim (El Amor brujo)	3.- Convite - Si Fl 5.- Chanela - Si m 8.- Palenque - La Fl.	1.- Sólo quiero caminar - Mi Fl. (Re Fl. Cj. 2) 6ª en re Formato SEXTET	3.- Solo quiero caminar - Mi Fl. (Re Fl. Cj. 2) 6ª en re Formato SEXTET
6	Binario: FARRUCA	5.- Danza del Molinero - Mi Fl (Del sombrero de 3 picos)			1.- Palenque - La Fl. 2.- Alta mar - Si Fl.
7	Binario: ZAPATEADO	9.- Danza del Terror - Rem (El Amor brujo)			
8	Binario: COLOMBIANAS		6.- Monasterio de sal -Re W/ Re Fl. 6ª en re Con bajo eléctrico		
9	Ternario: CANCION/OTROS	3.- Introducción: Mi Fl y Pantomima: Sol M 7.- Escena (El Amor brujo) 6.- Danza: Lam (La vida breve)			
10	Ternario: SEVILLANAS/ SEGUIDILLAS/FANDANGOS	1.- Danza de los Vecinos - Re Mayor 10.- Danza de la molinera - Sol Fl. (El sombrero de 3 picos)			
11	Ternario: JALEOS				
12	Ternario: CANASTERA			4.- Montito - Fa Fl. (Mi Fl. Cj. 1) 2 Guitarras	
13	Ternario: FANDANGOS DE HUELVA				
14	Ternario libre: FAND. NATURALES				
15	Ternario libre: GRANAINA				
16	Ternario libre: MALAGUENA				
17	Ternario libre: RONDENA				
18	Ternario libre: TARANTA				
19	Ternario libre: MINERA				
20	Amalgama 1: SOLEA				
21	Amalgama 1: CANTINAS				
22	Amalgama 1: ALEGRIAS				
23	Amalgama 1: SOLEA POR BULERIAS				4.- Chiquito - Sol # Fl. Tema Andia Jaleo - Dedicado a C. Corea
24	Amalgama 2: BULERIAS	4.- El patio moruno - Do Fl (Si fl. Cj. 1) (Las siete canciones populares)	La tumbona - Do# Fl. (La Fl. Cj. 4) 7.- Pilonate - Do# Fl. (La Fl. Cj. 4) 1.- entite - 2ª en la	5.- Gitanos andaluces Do# Fl. (La Fl. Cj. 4)	
25	Amalgama 2: GUAJIRA				
26	Amalgama 3: SIGUIRIYA				

LOS DISCOS FAVORITOS DE PACO IV				
P A L L O S	PORTADA DEL DISCO	1987	1990	1991
	<b>AÑO</b> <b>TÍTULO DEL DISCO</b>	<b>SIROCO</b> 8 temas	<b>ZYRIAB</b> 8 temas	<b>CONCIERTO DE ARANJUEZ</b> Rodrigo- Albéniz
1	Binario: TANGOS	1.- La cañada - La fl. 6ª la, 2ª la, 1ª re		
2	Binario: TANGUILLOS	7.- Casilda. Re Fl/ ReM - 6ª en re		
3	Binario: TIENTOS			
4	Binario: TARANTOS			
5	Binario: RUMBA	4.- Caña de Azúcar - Mim	7.- Playa del Carmen - La Fl.	
6	Binario: FARRUCA			
7	Binario: ZAPATEADO			
8	Binario: COLOMBIANAS			
9	Ternario: CANCIÓN		3.- Chick - Si Fl. 5.- Ziryab - Do Fl 6.- Canción de Amor - La m	
10	Ternario: SEVILLANAS			
11	Ternario: JALEOS			
12	Ternario: CANASTERA			
13	Ternario: FANDANGOS DE HUELVA		8.- Almonte - Mi Fl.	
14	Ternario libre: FAND. NATURALES			
15	Ternario libre: GRANAINA			
16	Ternario libre: MALAGUEÑA			
17	Ternario libre: RONDENA 6º en Re - 3º en Fa#	2.- Mi niño Curro: Re# Fl.(Do# Fl. Cj. 3)		
18	Ternario libre: TARANTA		2.- Tío Sabas - Sol Fl (Fa# Fl. Cj. 1)	
19	Ternario libre: MINERA	6.- Callejón del muro - La# Fl. (Sol# Fl. Cj.2)		
20	Amalgama 1: SOLEÁ	8.- Gloria al Niño Ricardo - Fa Fl. (Mi Fl Cj.1)		
21	Amalgama 1: CANTINAS			
22	Amalgama 1: ALEGRÍAS	3.- La Barrosa - SiM (La M Cj. 2)		
23	Amalgama 1: BULERÍAS POR SOLEA			
24	Amalgama 2: BULERÍAS	5.- El pañuelo - Do Fl. (La Fl. Cj.3)	1.- Soniquete - Re# Fl (Do# fl Cj.2) 4.- Compadres- Si Fl - (La Fl Cj. 2)	
25	Amalgama 2: GUAJIRA			
26	Amalgama 3: SIGUIRIYA			
	Otras formas: Originales de Joaquín Rodrigo e Isaac Albéniz			Allegro con spirito Adagio Allegro gentile Triana El Albaicín El puerto

LOS DISCOS FAVORITOS DE PACO VI					
P A L L O S	PORTADA DEL DISCO				
	AÑO TÍTULO DEL DISCO	2004 COSITAS BUENAS 10 temas	2011 PACO DE LUCÍA EN VIVO. CONCIERTOS LIVE IN SPAIN 2010 8 temas	2014 CANCIÓN ANDALUZA 8 temas	
1	Binario: TANGOS	2.- Cosita buenas - Re Fl - 6ª en la	3.- Tangos con cositas buenas - Re Fl (6ª en la)	2.- Ojos verdes - Do Fl	
2	Binario: TANGUILLOS				
3	Binario: TIENTOS	6.- El Tesorillo - Re Fl. (6ª la, 2ª la, 1ª re)			
4	Binario: TARANTOS				
5	Binario: RUMBA	4.- El Dengue - Fa M 8.- Casa Bernardo - Do M	5.- El cafetal - Fa# Fl 8.- Vámonos - Do# Fl	8.- Señorita - La Fl	
6	Binario: FARRUCA				
7	Binario: ZAPATEADO				
8	Binario: ZAMBRA			6.- Zambra gitana - Sib Fl. (La fl. Cj. 1)	
9	Ternario/ Binario: CANCIÓN		7.- Ziriyab en vivo - Do Fl	3.- Romance de Valentia - Sol m	
10	Ternario: SEVILLANAS				
11	Ternario: JALEOS				
12	Ternario: CANASTERA				
13	Ternario: F. DE HUELVA				
14	Ternario libre: NATURALES				
15	Ternario libre: GRANAÍNA				
16	Ternario libre: MALAGUENA				
17	Ternario libre: RONDENA				
18	6º en Re - 3º en Fa#				
19	Ternario libre: TARANTA				
20	Ternario libre: MINERA		1.- Variaciones sobre minera - La Fl (Sol# Fl Cj. 1)		
21	Analgama 1: SOLEÁ				
22	Analgama 1: CANTINAS				
23	Analgama 1: ALEGRÍAS				
24	Analgama 1: BULERÍAS POR SOLEA	3.- Antonia - Fa# Fl	2.- Mi Antonia - Fa# Fl	1.- María de la o - Sol m 4.- Te he de querer mientras viva - Do# Fl 7.- Quiroga por bulerías - La m	
25	Analgama 2: BULERÍAS	1.- Patio Custodio - Mi Fl 7.- Que venga el alba - Do # Fl	4.- Moraito siempre - La m		
26	Analgama 3: SIGURIYA	5.- Volar - Do# Fl (6ª en do#)		6.- Lagartijo - Do# Fl.	

Tabla 6: Los favoritos de Paco VI

LOS DISCOS FAVORITOS DE PACO V					
P A L L O S	PORTADA DEL DISCO				
	AÑO TÍTULO DEL DISCO	1993 LIVE IN AMERICA 8 temas	1996 THE GUITAR TRIO 9 temas	1998 LUZIA 10 temas	
1	Binario: TANGOS			4.- Me regalé Re# Fl	
2	Binario: TANGUILLOS	4.- Peroche - La fl/ re fl			
3	Binario: TIENTOS				
4	Binario: TARANTOS				
5	Binario: RUMBA		1.- La estiba 2.- Beyond the Mirage 9.- Cardeosa 6.- Espiritu	6.- Manteca colora - Do#m	
6	Binario: FARRUCA				
7	Binario: ZAPATEADO				
8	Binario: ZAMBRA				
9	Ternario: CANCIÓN	7.- Ziriyab - Do Fl			
10	Ternario: SEVILLANAS				
11	Ternario: JALEOS				
12	Ternario: CANASTERA				
13	Ternario: F. DE HUELVA				
14	Ternario libre: NATURALES				
15	Ternario libre: GRANAÍNA				
16	Ternario libre: MALAGUENA				
17	Ternario libre: RONDENA	1.- Mi niño Curro: Re# Fl.	8.- Camarón - Re# Fl (Do# Fl Cj.2)		
18	6º en Re - 3º en Fa#				
19	Ternario libre: TARANTA	5.- Tío Sabas Sol Fl			
20	Ternario libre: MINERA			2.- La villa vieja - Mi Fl	
21	Analgama 1: SOLEÁ				
22	Analgama 1: CANTINAS	2.- La Barrosa - SIM (La M Cj. 2)		3.- Calle munición - Si M (La m Cj.2)	
23	Analgama 1: ALEGRÍAS				
24	Analgama 1: BULERÍAS POR SOLEA				
25	Analgama 2: BULERÍAS	3.- Alcázar de Sevilla-Re Fl (Do# fl Cj.1) 6.- Soniquete - Re# Fl (Do# fl Cj.2)		1.- Río de la miel - Do m (Lam Cj. 3) 7.- El chorrulo Re Fl (La fl Cj.3)	
26	Analgama 3: SIGURIYA			5.- Luzia - Re# Fl (Do# Fl. Cj. 2)	
27	OTROS ESTILOS		3.- Midsummer Night 4.- Manha De Carnaval 5.- Letter From India 7.- Le Monastère dans les Montagnes 6.- Alzura		

Tabla 5: Los Favoritos de Paco V

## ANÁLISIS DE LOS “FAVORITOS DE PACO”, INTERPRETACIÓN DE LAS GRÁFICAS

Los Favoritos de Paco<sup>11</sup> son los discos que Paco considera más difíciles de crear y los que le dieron más satisfacciones, por tanto, son los que analizo en las seis tablas donde podemos observar qué estilos son los más frecuentes, qué tonalidades y afinaciones usa, y en qué traste coloca la cejilla para obtener la tonalidad deseada.

Las tablas recogen:

- Los palos, estilos o formas musicales del flamenco: Segunda columna.
- Foto de la Portada del Disco: Primera fila.
- Año de Edición.
- Título del disco.
- Número de temas.
- Tipo de afinación en hertzios: 432 Hz en la primera época y 440 Hz posteriormente.
- Número de orden del tema en la grabación.
- Título de la obra.
- Tonalidad real y tonalidad transportada por colocación de la cejilla mecánica.
- Color Verde para destacar el palo.
- Color Amarillo para destacar el título del tema.
- Color Morado para destacar los temas con scordadura (diferentes afinaciones).

Abreviaturas:

- “**M**”- Indica tonalidad Mayor
- “**m**”- Indica tonalidad menor
- “**Fl**” - Indica tonalidad flamenca
- “**Cj**”- Cejilla mecánica seguido del número del traste donde es colocada.

Si observamos la gráfica 1 podemos comprobar que la tonalidad en modo flamenco más usada es “La Flamenco”, relativo de Fa mayor y re menor (Figura 1, Reloj de las tonalidades). Esta tonalidad es la que usan los siguientes palos: Bulerías, Tangos, Tientos, Sigüiriya, Soleá por Bulerías. Este tono es llamado en el argot flamenco “por medio” ya que el acorde principal - Lab9 - queda colocado en el medio del diapason.

Antiguamente los guitarristas flamencos no sabían solfeo y usaban otros términos para indicar las armonías. Esta tonalidad es históricamente la primera ya que se interpretaba con la guitarra de 5 órdenes y, por tanto, la nota más grave era La. Cuando se añade la 6ª cuerda a la guitarra es cuando se desarrolla el tono de Mi Flamenco (relativo Do mayor y la menor) que es la segunda tonalidad que más usa Paco en sus composiciones, a esta tonalidad se le llama “Por arriba” en el argot flamenco. La soleá es el principal palo que se toca en este tono.

El uso de las tonalidades va de la mano de los estilos, como vemos en la segunda gráfica el palo estrella de Paco es la bulería, seguido de la rumba, alegría, rondeña y soleá.

Paco trabaja desde la tradición y la innovación durante toda su obra, conserva la base del flamenco y la alimenta con todo tipo de innovaciones.

Para entender el pensamiento musical de Paco aportó una transcripción que realicé de una obra de su primera época, los Tientos **Llanto a Cádiz** que grabó en 1967 en el primero de los Favoritos, **La Fabulosa guitarra de Paco de Lucía**, cuando todavía se afinaba la guitarra a 432 hertzios.

Se trata de una composición con textura de melodía acompañada, homofónica, que es la textura más frecuente en la música flamenca. Dentro de su ámbito melódico, vemos un diseño por grados conjuntos en su mayoría.

El tiento es una forma musical del flamenco que consiste en una mezcla del esquema armónico de los tangos, es decir, un modo flamenco y el rítmico de los tanguillos, zapateado y tango, pero a velocidad muy lenta. Es un palo que se canta precediendo a los tangos, se dice que es una ralentización de los tangos, por lo tanto, muy posterior a éstos.

Es un estilo poco prodigado en el repertorio solista de la guitarra, pero sí aparece como acompañamiento al cante en los repertorios de los grandes cantaores.

La forma de esta obra es la más típica dentro de la composición flamenca. Se llama forma rapsódica y consiste en la suma de diferentes ideas musicales, llamadas falsetas, unidas por un pegamento imaginario que es el compás del palo en concreto, funciona a modo de pequeño estribillo.

Cuando se habla de improvisación en el flamenco se refiere a:

- La suma de más o menos falsetas a una obra.
- El orden de aparición de las falsetas
- La forma de ejecución del compás de unión entre ellas ya que hay tantas formas como imaginación tenga el guitarrista.

Las falsetas se pueden definir como verdaderas coplas melódicas que alternan con un estribillo, que es el compás. El contenido musical de una falseta se basta a sí mismo y no supone necesariamente un desarrollo posterior.

En esta obra no hay modulación ninguna o tonos lejanos, excepto las que se mueven en la propia tonalidad (dominantes secundarias, micro modulaciones) y sus relativos tanto mayor como menor.

<sup>11</sup> Así aparece en la web oficial: <http://www.pacodelucia.org/discografia/completa>



Se puede dividir en diferentes partes y observamos que su estructura corresponde a la de un cante acompañado.

1. Falseta de introducción: Se extiende hasta el compás 12.
2. Compases de unión entre falsetas: Del compás 13 al 22.
3. Falseta primera: Del compás 23 al 34.
4. Compases de unión entre falsetas: Del compás 35 al 42.
5. Falseta segunda: Del compás 43 al 57.
6. Compases de unión entre falsetas: Del compás 58 al 65.
7. Falseta tercera: Del compás 66 al 79. A modo de copla del cante, con modulación al relativo mayor de la tonalidad flamenca que en este caso es FaM si consideramos la cejilla al traste 3 y Sol # M si consideramos la tonalidad real.
8. Compás de unión entre falsetas: Del 80 al 81.
9. Falseta cuarta: Del compás 82 al 93.
10. Falseta de resolución: Del compás 94 al 103. Esta falseta está hecha con la técnica del picado y es la que nos recuerda a los tangos, aunque en esta obra no se llega a terminar por tangos. Pero esta misma falseta la utiliza el autor en otra obra por tangos, "Solo quiero caminar", en 1981.
11. Compás de finalización de la obra: Del compás 104 al 107.

La posible improvisación de estos tientos sería, cambiar las falsetas de orden, cambiar unas por otras diferentes y alargar o acortar los compases de unión entre falsetas o crear otros nuevos, variarlos o adornarlos.

El proceso musical se basa en el movimiento entre la relajación y la tensión:

Tónica → Subdominante → Dominante → Tónica

Relajación → Inicio de la tensión → Tensión máxima → Relajación

Consonancia perfecta → C. Imperfecta → Disonancia → Consonancia perfecta

En esta obra, esta relación es completamente respetada:

- I→ A→ Relajación (Tónica) - R 3 5 b9 (b7)<sup>12</sup>  
 II→ Bb→ Tensión (Dominante modal) - R 3 5 11 13  
 III→ C→ Inicio de la tensión - R 3 5 b7 9  
 IV→ Dm→ Relajación - R b3 5 9  
 V→ E 5b→ Máxima tensión (Dominante tonal) - R 3 b5 b7 b9 b13  
 VI→ F→ Relajación - R 3 5 b7  
 VII→ Gm→ Tensión (función de dominante) - R b3 5 b7 9

El ritmo ha sido el elemento más conflictivo a la hora de realizar esta transcripción además de ser el elemento motivador por el que me decidí a realizar un estudio más profundo de este palo. En todas las fuentes consultadas se relaciona a los tientos con otros palos y esta relación es siempre rítmica. Tientos relacionados con: Tangos, Tanguillos, Zambra, Rumba, Zapateado, Garrotín, Farruca y Colombiana.

Todos estos palos tienen en común el ritmo binario. Unos son más "a tiempo" y otros más sincopados, pero todos tienen frases de 8 tiempos en compás binario o cuaternario.

El tango tiene un carácter rítmico y no admite el rubato. El tiento es como un tango sincopado en el 1º y 3º tiempo. Se interpreta con rubato.

Elegí el 4/4 para transcribir esta obra, tal como lo hacen otros autores, porque se ven muy claros los 8 tiempos y en cada compás hay una tensión armónica. Lo más complejo no fue elegir el compás sino adaptar rítmicamente los efectos que Paco de Lucía consigue con el tiempo y el contratiempo a la vez que utiliza el rubato.

Vemos en los tientos que hay compases que, por su figuración rítmica, son perfectos para ser escritos en 4/4 y otros que lo que les viene mejor es el 6/8. Con esta mezcla de compases, pero superponiéndolos surge el fenómeno de la polirritmia.

Tema que fue grabado cuando tenía tan sólo 19 años y es el primero que graba tocando solos de guitarra donde demuestra su maestría en el flamenco tradicional y su impresionante técnica que lo sitúa de la noche a la mañana como uno de los grandes maestros de la guitarra. En este disco se reconocen varias influencias, especialmente la de Niño Ricardo. Con este disco comenzó la colaboración entre Paco y José Torregrosa, director de la producción de Casa Philips, colaboración que continuaría hasta la retirada de Torregrosa en 1981.

<sup>12</sup> Leyenda de las fórmulas de los acordes: R= Raíz, del inglés: Root: Tónica o fundamental del acorde, 3= Tercera del acorde, si no hay indicación se entiende como tercera mayor, 5= Quinta del acorde, se entiende como quinta justa, 7= Séptima del acorde, se entiende como séptima mayor, 9= Novena o segunda, se entiende como intervalo mayor, 11= Oncena o cuarta, se entiende como intervalo justo, 13= Trecena o sexta, se entiende como intervalo mayor.

## Llanto a Cádiz

Tientos

PACO DE LUCIA

Cejilla al III

Transcripción: Pilar Alonso Gallardo

Andante un poco rubato

**♩ = 120**

CIII- Gm

A

④ 3 4

⑥ *Todo con pulgar*

*Mantener el acorde*

5

A

④ 3 4

B<sup>b</sup>

A

a m i

9

C I → C III

G<sup>7</sup> C F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> A

3 3 3 3 3 3

a m i i ima ima

13

A B<sup>b</sup> A

3 3 3 3 3 3

i e a m i ima ima

17

Dm C C III B<sup>b</sup> A<sup>9</sup>

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

ima ima ima

21

B<sup>b</sup> A

3 3 3 3

**Falseta 1**

*Todo p*



### Falseta 3 /Copla

## Falseta 4

80 B $\flat$  3 A 4 2 ⑥ 3

84 C III 4 3 C I 4 4

88 C I 3 3 C III 3 C I

92 C I A 3 Dm G7 C 3

96 F7 B $\flat$  3 i m

100 A<sup>9</sup> 3 p p p p e i p

104 3 G7 C7 3 F7 B $\flat$  3 A ④ ⑤ 4



## CONCLUSIONES

Con este artículo he querido hacer una vista de pájaro y en color del trabajo más valorado por Paco y así conocer en detalle las características principales de su obra; a la vez que repasar su vida, casi año por año, a través de su discografía y de muchas de sus hazañas, seguro dejaré otras muchas en el tintero.

Afortunadamente, la guitarra flamenca goza de una excelente salud actualmente, con la posibilidad de ser estudiada oficialmente en centros de educación pública, con abundante material educativo digital en internet y lo más importante es que tiene seguidores, aficionados y profesionales en todo el mundo.

Después de 10 años sin Paco, seguimos agradeciendo al maestro su legado y, tras el minucioso estudio de su discografía, podemos decir que nos encontramos en 1º de PDL<sup>13</sup>, por lo extenso y complicado de su obra.

Las nuevas generaciones disfrutan de la tecnología para conocer, aprender y disfrutar del contenido que nos ha dejado. Muchos y muchas tuvimos la suerte de asistir a sus conciertos multitudinarios en numerosas ocasiones y, en mi caso, ver cumplido un sueño: ... encontrarme con Paco por la calle... Sucedió después de uno de sus conciertos en el Teatro de la Axarquía de Córdoba, en la 30 Edición del Festival de la Guitarra el 24 de julio de 2010. Varios días después del concierto choqué de espaldas con él en la Estación del AVE y, cuando me di la vuelta..., ¡Pacooooo!, fue mi grito de sorpresa!! Pude declararle mi amor, admiración y pude darle las gracias personalmente. Aunque en aquella época no existían los móviles, yo llevaba mi cámara de fotos y su hija, la pequeña Antonia, nos pudo retratar e inmortalizar el encuentro con esta foto, rebosantes de alegría.

## BIBLIOGRAFÍA

GAMBOA, J. M. y NÚÑEZ, F. (2012) Integral Paco de Lucía, Universal.

GAMBOA, J. M. (2005). Una historia del flamenco. Madrid: Espasa Calpe.

GRANDE, F. (1998), Camarón de la Isla y Paco de Lucía. Lunwerk.

PÉREZ CUSTODIO, D. (2013). Paco de Lucía: La evolución del flamenco a través de sus Rumbas. Universidad de Cádiz.

POHREN, D. (1992). Paco de Lucía y familia: El plan maestro. Sociedad de estudios españoles.

RIOJA, E. y TORRES, N. (2006). Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez.

Sevilla: Signatura de Flamenco.

TÉLLEZ, J.J. (1994). Paco de Lucía, retrato de familia con guitarra. Sevilla. Qüasyeditorial.

TÉLLEZ, J.J. (1996). Paco de Lucía en vivo. Madrid. Plaza Abierta.

TÉLLEZ, J.J. (2015). Paco de Lucía, el hijo de la portuguesa. Planeta.

TORRES CORTÉS, N. (2004b). Guitarra flamenca, volumen II. Lo contemporáneo y otros escritos. Sevilla. Signatura.

## Webgrafía

<http://www.pacodelucia.org/discografia/completa>

<https://es.rollingstone.com/pepito-y-paquito-es-la-piedra-rosetta-del-flamenco/>

<https://www.algeciras.es/pacodelucia/>

<https://algecirasalminuto.com/articulo/destacados/el-centro-de-interpretacion-paco-de-lucia-en-35-fotos-por-tomoyuki-hotta/>

<https://www.gettyimages.es/fotos/paco-de-luc%C3%ADa>

[https://www.facebook.com/PacodeLucia1947.2014/?locale=es\\_ES](https://www.facebook.com/PacodeLucia1947.2014/?locale=es_ES)

<https://www.facebook.com/pacodeluciatv>

## Videografía

La Búsqueda [DVD]. Director Francisco Sánchez, Universal Music Spain D.L., Madrid, 2014.

Francisco Sánchez: Paco de Lucía [DVD]. Director Daniel Hernández, Jesús de Diego, Universal Music Spain, Madrid, 2000.

<sup>13</sup> Forma coloquial de decir que estamos en los albores del estudio de la obra de PDL (Paco de Lucía).



## ANDRÉS MARTÍN DE DIEGO (1911-1977): VIDA Y LEGADO DE UN GUITARRERO ESPAÑOL

### INTRODUCCIÓN

Andrés Martín de Diego fue un destacado constructor español de guitarras, laúdes y bandurrias de la segunda mitad del siglo XX. Miembro de la denominada Escuela de Madrid<sup>1</sup>, construyó cientos de instrumentos de la más alta calidad desde su taller de la calle Divino Pastor de Madrid, que permaneció abierto tras su muerte hasta el año 2008. En este artículo se recoge y pone en valor su vida, obra y legado, indagando en toda la bibliografía disponible y completándola gracias al rico archivo familiar y a las comunicaciones personales y entrevistas de quienes, en mayor o menor medida, estuvieron cerca de él y de sus instrumentos musicales.

### BIOGRAFÍA DE ANDRÉS MARTÍN DE DIEGO (1911-1977)

Gregorio Andrés Martín de Diego nació el 19 de diciembre de 1911 en el municipio de Getafe, en la provincia de Madrid, España, en el seno de una familia de seis hermanos. Su padre, Andrés Martín Cifuentes (1874-19??), se ganaba la vida en una fábrica de jabones. Pronto se mudarían a la vecina



*Imagen 1: Andrés Martín de Diego en 1955*

<sup>1</sup> Vela, 2009, pp. 4-5.



*Imagen 2: Los hermanos Martín antes de una actuación. De izquierda a derecha: (en primera fila) 2º Andrés, 3º Prudencio y 5º Francisco*

ciudad de Madrid, donde transcurrió toda su vida, salvo una breve temporada en la que trabajó como contable en un almacén de madera en Valencia<sup>2</sup>.

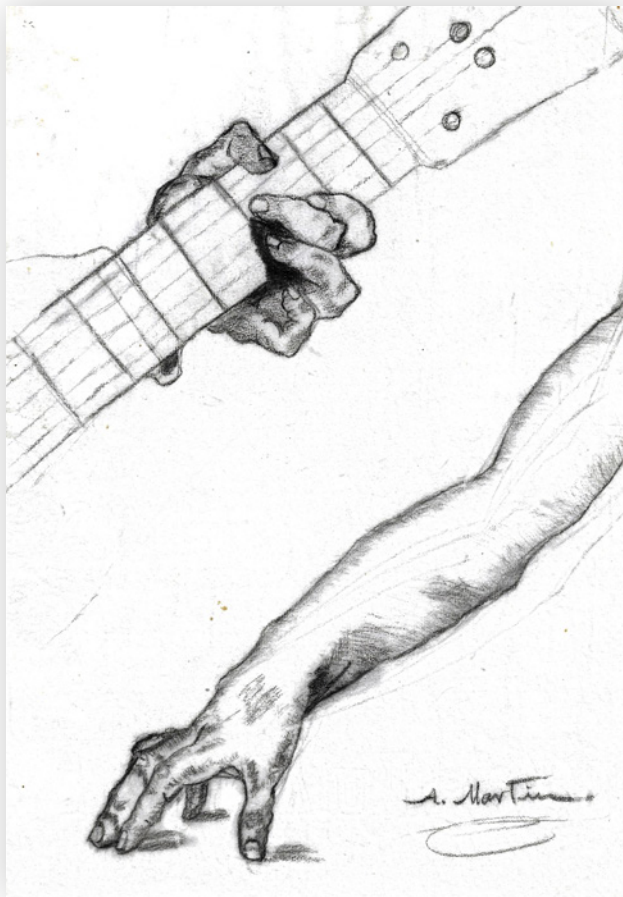
«Aficionado a la música desde niño, comienza a interesarse por la bandurria y la guitarra»<sup>3</sup>. Sus hermanos Francisco y Prudencio también fueron instrumentistas de cuerda de cierto nivel. Tanto juntos como separados, protagonizaron varias apariciones radiofónicas y participaron en recitales en teatros locales.

Sufrió de fiebres reumáticas que le afectaron gravemente al corazón. Al parecer, su madre, Dionisia de Diego Torrejón (1883-19??), recurrió desesperada al doctor Gregorio Marañón (1887-1960) quien accedió a tratar al pequeño, salvando su vida<sup>4</sup>.

A pesar de ser un buen estudiante, a los 13 años se vio obligado a abandonar la escuela para ayudar económicamente a su familia, realizando a partir de ese momento los más diversos trabajos, sin llegar a dejar nunca de lado sus inquietudes musicales, terminando en 1933 sus estudios de solfeo en el Conservatorio de Madrid<sup>5</sup>.

Fue excedente médico en la Guerra Civil por sus problemas de corazón, contienda en la que participaron, en el bando republicano, sus tres hermanos. Uno de ellos (Prudencio) perdió la vida en Guadalajara, los otros dos (Francisco y Esteban) fueron heridos, pero corrieron mejor suerte y conservaron la vida<sup>6</sup>.

Tras el final de la guerra en 1939, Martín de Diego comenzó a desarrollar su interés por la construcción de instrumentos visitando algunos de los talleres de guitarrería que existían en Madrid. Su primer maestro fue Julio Bustamante, un viejo



*Imagen 3: Premonitorio dibujo escolar de Martín de Diego de 1923*

guitarrero granadino<sup>7</sup>, que le introdujo en el oficio de lutier en su taller en el número 23 de la calle Norte<sup>8</sup>.

Más tarde realizó trabajos de restauración de guitarras para la viuda del maestro guitarrero Santos Hernández (1873-1943)<sup>9</sup>, discípulo de Manuel Ramírez (1864-1916)<sup>10</sup>, al que Martín de Diego siempre consideró “el más grande y completo maestro de España”<sup>11</sup>. Allí coincidió con Fernando Solar González (1922-2011) –que se especializó en violines en su propio taller<sup>12</sup>–, quien le presentaría

7 Sobre la escuela de lutería de Granada pueden consultarse trabajos como, por ejemplo, Garrido Lopera (1982), Rioja (1983), la tesis doctoral de García Ruíz (2018), así como la web Madera ([maderaguitarras.com](http://maderaguitarras.com)).

8 En los portales web Vintage Guitar World y Reverb pueden encontrarse algunas guitarras de Martín de Diego (como la construida en 1975 para Pablo Guerrero u otras piezas de, por ejemplo, 1960 o 1966). Es interesante examinar sus características y, en especial, sus etiquetas, de donde se puede extraer información relevante.

9 Rey y Navarro, 1993, p. 146. Sobre Santos Hernández véanse Martínez (2023) y el comentario de Bazán (2008) en su blog personal.

10 Véase su biografía en la web oficial de Manuel Ramírez ([guitarrasramirez.com](http://guitarrasramirez.com)) y también Badía Ibáñez y Coca Moreno (2013, p. 58).

11 Martín de Diego, 1955 (breve manuscrito autobiográfico en posesión de sus herederos).

12 Ambos acabaron siendo vecinos de taller en la calle Divino Pastor de Madrid, primero lo abrió Fernando Solar (en 1948) y años después (en 1955) lo hizo Martín de Diego. Sobre Fernando Solar véase la web de su taller ([fernandosolar.com](http://fernandosolar.com)) y,

2 Martín Rojo, 2024.

3 Rey y Navarro, 1993, p. 146.

4 Martín Rojo, 2024.

5 Rey y Navarro, 1993, p. 146.

6 Martín Rojo, 2024.



*Imagen 4: Andrés Martín en 1938*

a su futura mujer: Ana María Rojo Solar (1925-2003), con la que Martín de Diego se casaría en 1955 y con quien tendría dos hijos: Ana María y José Andrés.

Además, siguió las enseñanzas –directas o indirectas– de otros grandes maestros como Marcelo Barbero (1904-1956), Domingo Estesos (1884-1937), Manuel Ramírez (1866-1926), José Torres, Francisco Simplicio (1874-1932) o Enrique García (1868-1922)<sup>13</sup>. También restauró guitarras de Vicente Arias (1833-1914)<sup>14</sup>.

Los inicios de Martín de Diego como lutier independiente se remontan a comienzos de los años 50 en su propio domicilio, en el número 9 de la calle Hilarión Eslava, donde realizó sus primeros instrumentos en su tiempo libre<sup>15</sup>. Poco después pasó a un local en la calle del Rollo, 3 donde aún compaginaba su trabajo de contable con el de artesano<sup>16</sup>.

Dado que sus instrumentos eran cada vez más demandados y su firma iba adquiriendo reconocimiento, Martín de Diego decidió dar el paso de dedicarse en exclusiva a las guitarras,

también, Fernández Guerra (2011).

13 Martín Rojo, 2024. Véase también la página web Jedi Star (s.f.) y, de nuevo, el manuscrito Martín de Diego, 1955.

14 En la web de Zavaleta's: La casa de guitarras (zavaletas-guitarras.com) se puede encontrar una guitarra de Vicente Arias de 1904 restaurada por Martín de Diego.

15 Rey y Navarro, 1993, p. 146.

16 Véase la etiqueta con la dirección (Calle del Rollo 3) de la guitarra de 1953 alojada en el sitio web de la centenaria tienda musical García Cid (garcia-cid.com).



*Imagen 5: Martín de Diego en 1935 en su trabajo de contable en Valencia*

bandurrias y laúdes. Su consagración como lutier llegó con la apertura de su propio taller en Divino Pastor, 22, muy cerca de la Plaza del Dos de Mayo. Allí construyó, hasta su muerte en el año 1977<sup>17</sup>, más de un millar de guitarras y centenares de bandurrias y laúdes de diferentes características que llegarían a manos de instrumentistas de todo el mundo<sup>18</sup>.

En 1955 abrió su taller en la calle Divino Pastor. Hasta su muerte en 1977 construyó en este local varios cientos de bandurrias y laúdes –incluidos archilaúd y laúd contrabajo– que surtieron a los componentes de la Orquesta Gaspar Sanz y a otros alumnos de los Grandío<sup>19</sup>.

En el taller colaboraron también su hermana Amalia y su cuñado y discípulo Javier Rojo Solar, que continuaron con la actividad del taller después de la muerte de su fundador hasta el año 2008<sup>20</sup>.

Para sus guitarras utilizaba maderas de abeto para la tapa armónica: “lo más complicado. (...) Hay que tener mucho cuidado al elegir las maderas, bien secas, bien curadas”<sup>21</sup>. Los aros y fondos de palosanto –ciprés para las guitarras flamencas–; cedro, para el mango y ébano para el diapason. “Y barnices y resinas especiales, tratados con muñequilla”<sup>22</sup>. Todo ello “siempre negándose a emplear en su quehacer otra cosa que sus manos y unas simples herramientas, utilizando horas y horas de paciente labor, llegó a conseguir que sus *hijas*, como gustaba llamar a sus guitarras, fueran conocidas y admiradas por quienes saben de buenos instrumentos”<sup>23</sup>.

Martín de Diego es hombre reposado y tranquilo, poco amigo de hablar y, menos, de perder el tiempo. Hay como una nieve sucia en sus cabellos, una exposición clarísima cuando

17 Aguilar, 1977.

18 International Guitar Salon, s.f. y de Borovicény, s.f.

19 Rey y Navarro, 1993, p. 147.

20 Ibid.

21 Pascual, 1969.

22 Ibid.

23 Martín Rojo, 1982. Se trata de un breve texto escrito a petición de algún medio de comunicación a modo de nota informativa (22 de febrero de 1982).



Imagen 6: Andrés Martín en 1954

explica las partes de la guitarra, el proceso de construcción, lo más delicado del montaje. Es aficionado al fútbol y sabe rasguear con gracia, con delicadeza los instrumentos que construye. Un poco como el catador de vinos. Si la guitarra o el laúd no salió a su gusto, no entregará la pieza. Trabaja despacio, con amor de artesano que quiere rematar las obras siempre de una forma bien hecha. No le importa el tiempo, sino la calidad; no le inquieta el dinero, sino el sonido de la guitarra. Es también un poco mago, inventor. La conciencia de profesional le pedía esmerarse y no tuvo inconveniente en estudiar horas y horas, en hacer de aprendiz de brujo hasta dar con algo que diera más calidad al sonido<sup>24</sup>.

## EL LEGADO DE MARTÍN DE DIEGO

### ARTISTAS

Intérpretes e instrumentistas de los más diversos estilos utilizaron las guitarras, laúdes y bandurrias de Martín de Diego. Además de la ya citada familia Grandío, la Orquesta Gaspar Sanz y otros de sus alumnos, algunos de los artistas clásicos que utilizaron sus instrumentos son Narciso Yepes<sup>25</sup>, José Luis Rodrigo, Regino Sainz de la Maza, José Romero, el británico Julian Bream, William Gómez, Joshua Heyden, el norteamericano Alfred Hegmann o José Miguel Moreno<sup>26</sup>.

En el flamenco destacan nombres como Manolo

24 Pascual, 1969.

25 Al parecer, la única guitarra que Martín de Diego construyó por encargo de Narciso Yepes fue robada en algún momento a finales de los años 50 (Martín Rojo, 2024).

26 Informaciones, 1977.



Imagen 7: Martín de Diego trabajando en su taller (1956)

Sanlúcar, Agustín Castellón Campos “Sabicas”, Juan Teijeiro o Víctor Monge “Serranito”, mientras que la lista en la música popular se extiende desde cantautores como Luis Pastor o Amancio Prada hasta el grupo de folk Nuestro Pequeño Mundo, pasando por el compositor brasileño Jayme Marques, el argentino Héctor Roberto Chavero (más conocido como Atahualpa Yupanqui), Alberto, el dúo Sergio y Estibáliz, Gloria, Los Tres de Castilla e incluso el grupo de rock de su propio nieto: Tangerine Flavour<sup>27</sup>.

En 1969 Julio Iglesias protagonizó una película autobiográfica llamada *La vida sigue igual* (Star Films y Filmayer Producción) dirigida por Eugenio Martín Márquez<sup>28</sup>. En ella, Iglesias aparece en diversas secuencias tocando una guitarra que Martín de Diego le construyó<sup>29</sup>. El cantautor y poeta argentino nacionalizado español Alberto Cortez “era un enamorado de las guitarras de Andrés Martín”<sup>30</sup> y sus guitarras –muchas de ellas con construcciones muy particulares– le acompañaron durante toda su carrera<sup>31</sup>.

Tengo una bandurria de Andrés Martín muy querida por mí ya que fue mi primera “gran bandurria” de concierto y porque, además, fue la última que construyó. (...) Vi la bandurria de un amigo mío y me impresionó. Luego la toqué durante un rato y me maravilló. Me dijo que era de Andrés Martín, un gran guitarrero.

27 de Vega, 2024. También otros artistas como Emilio José, Los Payadores, Los Chiquis, Los Hermanos Anoz, Los Indios, Los Tres Soles, El Trío Siboney, Serenella, Dúo Flomer, El Trío Guadalajara, Los Brutos del Paraguay, José Luis y su guitarra, Los Cantores del Alba, Maruca, Maya, Los Chamacos, Gloria Lasso y músicos de numerosas agrupaciones y tunas de relevancia como la de Ingenieros de Montes de Madrid (Grande de la Iglesia, 2024). Todos estos nombres pudieron verificarse gracias a que se conservan los cuadernos del taller en los que quedaban reflejados todos los encargos e incluso gracias a varias fotografías firmadas y dedicadas por los artistas que aún se conservan.

28 del Río, 2022.

29 Martín Rojo, 2024.

30 Arribas, 2024.

31 Pascual, 1969.



*Imagen 8: Fotografía de Alberto Cortez autografiada por el artista en la que aparece tocando una de sus guitarras fabricadas por Martín de Diego*

Automáticamente pensé: “una como ésta quiero yo”. Y le pedí la dirección del taller.

Los instrumentos de Martín de Diego tienen un sonido suave, melodioso, agradable al oído, no estridente y voluminoso. Destacan también por una buena afinación –esto en instrumentos de mediana calidad es imposible de conseguir–, y por la comodidad a la hora de tocar. La pulsación de mi bandurria es “blanda” y suave. Igualmente es cómoda al sujetarla. El acabado es impresionante. Da gusto tenerla en las manos. La belleza es espectacular<sup>32</sup>.

## INVENCIONES Y PRESERVACIÓN

En 1976, “tras una investigación organológica y acústica”<sup>33</sup> junto al músico Roberto Grandío (1951-1979) y su padre Manuel Grandío (1920-1979), construye un nuevo instrumento musical que completaba la gama de tesituras de los laúdes españoles (bandurria, laúd contralto, laúd tenor, archilaúd)<sup>34</sup>: el laúd contrabajo<sup>35</sup>. La idea de Roberto Grandío era constituir una orquesta formada en exclusiva por instrumentos de púa españoles<sup>36</sup>. “Hay que tener en cuenta que, desaparecido el Cuarteto Aguilar, casi todos los conjuntos de púa



*Imagen 9: Andrés Martín en el taller junto a su mujer Ana María Rojo Solar*

(...) están formados por «laúdes españoles» y guitarras”<sup>37</sup>. El primer paso fue la creación de ese nuevo laúd contrabajo que se estrenó –a manos del propio Roberto Grandío– en el Teatro Real de Madrid el primero de mayo de 1976<sup>38</sup>. Ese mismo año, en octubre, se funda la Orquesta de Laúdes, integrada por bandurria, laúd contralto, laúd tenor, archilaúd y laúd contrabajo<sup>39</sup> y de la que formaba parte, entre otros, Pedro Chamorro<sup>40</sup>.

Así la Orquesta fundada en 1976 tenía la siguiente plantilla: Bandurria 1ª y 2ª, más tarde bandurria contralto, bandurria tenor, bandurria bajo (archilaúd) y bandurria contrabajo (laúd contrabajo). Es decir, todos instrumentos de púa, sin guitarras y sin contrabajo de arco. Novedad no solo en el intento de profesionalizar sino también desde el punto de vista organológico<sup>41</sup>.

En una entrevista para el diario *Arriba* firmada por Pedro Pascual (y con fotografías de José Pastor), Martín de Diego afirmaba: “Inventé un sistema para sonorizar los bajos [de las guitarras]. Pero me lo han copiado”<sup>42</sup>.

Entre los más de 500 instrumentos exhibidos en el Museo de la Música de Uruña, en la provincia de Valladolid, que forman parte de los fondos que integra la colección de Luis Delgado (1956-), se encuentra un laudón de la Orquesta Gaspar Sanz fabricado por Martín de Diego en 1968<sup>43</sup>.

37 Rey y Navarro, 1993, p. 104.

38 Navarro, 2011, pp. 7-8.

39 Hontañón, s.f. y Fernández Cid, 1977.

40 ALZAPÚA, 2023, pp. 42-58. Véase también Blanco Ruíz, 2011.

41 Velasco, 2010, pp. 4-8.

42 Pascual, 1969.

43 Colección Luis Delgado, s.f., p. 10. Véase también la página web del Museo de la Música de Uruña (luisdelgado.net/museo) y el libro Delgado y Díaz (2005).

32 Gallego de Pedro, 2024.

33 Rey y Navarro, 1993, p. 104.

34 Tranchefort, 1985 [1980], pp. 130-132 y Velasco Villegas, 1990.

35 Cervera Aragón, 2021, p. 23.

36 Grandío, 1978.



*Imagen 10: Etiqueta distintiva de los instrumentos de Andrés Martín de Diego*

## JAVIER ROJO SOLAR Y ANSELMO SOLAR GONZÁLEZ: DISCÍPULOS

Tras la muerte de Martín de Diego por un ataque al corazón el 31 de marzo de 1977, cogió el relevo en el taller de Divino Pastor su principal discípulo y cuñado Francisco Javier Rojo Solar (1943-), primero bajo el nombre de Viuda de Martín de Diego y desde 1990 hasta 2008 bajo su propio nombre<sup>44</sup>.

Rojo Solar nació en Madrid en 1943 (...). De su afición por la mecánica estudiando la especialidad de tornero-mecánico pasó a colaborar con su cuñado el luthier Andrés Martín. (...) Según él mismo comenta: «Aprendí mucho haciendo reparaciones, arreglando por cientos toda clase de instrumentos. La reparación es un buen medio para conocer el oficio. A través de ella conozco la obra de casi todos los luthiers, incluso los antiguos: Rojas, Arias, Torres, Santos, Esteso, Barbero, etc. y de todos los contemporáneos»<sup>45</sup>.

Siguiendo la línea de su maestro, trabajaba sin mecanización alguna. “Todo el proceso de construcción de dichos instrumentos lo hace con sus propias manos (...) encima del viejo banco, en el taller del madrileño barrio de Malasaña”<sup>46</sup>.

Martín de Diego “me enseñó a trabajar artesanalmente, es decir, manualmente, sin ayuda de maquinaria, con cepillos, garlopas, limas, formones y escofinas. Y así he seguido hasta hoy” [2008]. (...) “Hacíamos guitarras, bandurrias y laúdes. Para ampliar mis conocimientos tomaba reparaciones de guitarras de constructores famosos. Así, observaba su forma de construir, tomaba nota de grosores y plantillas”. Rojo explica cómo en 1977 fallece su maestro, (...) y a partir de ese momento se hace cargo del taller, sin perder por el camino las directrices que le enseñó y, al mismo tiempo, “incorporando algunas mías”<sup>47</sup>.

Entre sus aportaciones técnicas destaca, según Rey y Navarro, la implantación de algunas variantes en la tapa armónica de las bandurrias, así como la preparación y utilización de barnices especiales –siguiendo la estela de los antiguos– para sus



*Imagen 11: El guitarrero en su taller en 1957*

instrumentos<sup>48</sup>, en los que empleaba, hasta su jubilación el 1 de diciembre de 2008, todo tipo de maderas (pino abeto, arce, palosanto, caoba, ciprés, pavorosa y nogal). Según sus propias palabras, construyó vihuelas “para José Miguel Moreno, Jorge Fresno y alumnos suyos, (...) guitarras para profesores de conservatorios y concertistas” y “encargos de cuerda para la Orquesta Gaspar Sanz”<sup>49</sup>.

Martín de Diego también enseñó en su taller a Anselmo Solar González (1918-s.f.), primo de su esposa y hermano de Fernando Solar<sup>50</sup>. Solar González abrió más adelante su propio taller de guitarras, primero en Cerro Garabitas, 11 y, posteriormente, en la calle Jabonería, 30 de la localidad madrileña de Alcorcón<sup>51</sup>.

44 Martín Rojo, 2024 y Gallego de Pedro, 2024.

45 Rey y Navarro, 1993, p. 152.

46 Madrid Centro de Negocio, s.f.

47 Vela, 2009, pp. 4-5.

48 Rey y Navarro, 1993, p. 152.

49 Vela, 2009, pp. 4-5.

50 Martín Rojo, 2024.

51 Véanse algunos de sus instrumentos, sus características y etiquetas, en las páginas web de Brompton's (bromptons.co) y A Compás (acompas.es).

## CONCLUSIONES Y AGRADECIMIENTOS

Estas líneas se crearon con la intención de constituir la más completa biografía posible del hacedor de guitarras, laúdes y bandurrias Andrés Martín de Diego, un reputado artesano español cuyos instrumentos pasaron por las manos de grandes intérpretes de todos los estilos musicales; y también con la de poner en valor sus obras y rescatar su legado. Considerando ese objetivo humildemente cumplido, sirva este trabajo como recuerdo y homenaje también a su persona.

Para su elaboración, se ha contado con la inestimable ayuda de José Andrés Martín Rojo, hijo de Andrés Martín, que ha guiado esta investigación y la ha dotado de contenido y de sentido. Asimismo, se ha tenido la fortuna de disponer de las generosas comunicaciones personales de Raúl Arribas (secretario personal de Alberto Cortez), José Félix Grande de la Iglesia (familiar y antiguo miembro de la Tuna de Ingenieros de Montes de Madrid) y José Gallego de Pedro “Trinos” (concertino de la Orquesta de Pulso y Púa de la Universidad Complutense de Madrid). Gracias a todos ellos y, muy especialmente, a *Revista Alzapúa*: el mejor lugar donde estas palabras podrían estar.

## REFERENCIAS

AGUILAR, Emilio (1977). “Un artesano español” en *El Pueblo*, 31 de marzo de 1977, Madrid. El archivo histórico se encuentra disponible en línea (consultado en septiembre de 2024). [https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=1003674&anyo=1977](https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1003674&anyo=1977)

ARRIBAS, Raúl (2024). Comunicación personal, Madrid: 17 de mayo de 2024.

BADÍA IBÁÑEZ, Tomás y COCA MORENO, Julio (2013). *Los instrumentos de cuerda pulsada. Su origen y evolución*, Centro de Estudios Borjanos e Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

BAZÁN, Maximiliano (2008). “Santos Hernández” en *El blog de Maximiliano Bazán Luthier* (consultado en septiembre de 2024). <https://luthierbazan.blogspot.com/2008/06/santos-hernandez.html>

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

de BOROVIČENY, Imre (s.f.). “The Birth of a Guitar” en *Guidepost*.

CERVERA ARAGÓN, Pilar (2021): *Petenera Popular: Proceso creativo de una obra para ensemble de violas*, Universidad de Jaén.

COLECCIÓN LUIS DELGADO (s.f.). *Inventario de instrumentos de la exposición*, Museo de la Música, Uruña (Valladolid).

DELGADO, Luis y DÍAZ, Joaquín (2005). *Instrumentos*



Imagen 12: Andrés Martín de Diego (1911-1977)

*Musicales en los Museos de Uruña*, Fundación Joaquín Díaz, Uruña (Valladolid).

FEGIP (2023). “Pedro Chamorro. 50 años dedicados a la bandurria y los instrumentos de púa” en *Alzapúa. Revista de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro*, FEGIP, n. 29, pp. 42-58.

FERNÁNDEZ CID, Antonio (1977) *ABC* (noticia), 24 de noviembre de 1977, Madrid.

FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge (2011). “Fernando Solar en la hora del adiós” en *12 Notas*, 1 de julio de 2011 (consultado en septiembre de 2024). <https://www.docenotas.com/9201/fernando-solar-en-la-hora-del-adios/>

GALLEGO DE PEDRO “TRINOS”, José (2024). Comunicación personal: Madrid, 19 de junio de 2024.

GARCÍA RUÍZ, Aaron (2018). *La escuela granadina antigua de construcción de guitarras: propuestas de un protocolo para el estudio de cordófonos*, Universidad de Granada.

GARRIDO LOPERA, José María (1982). *Músicos granadinos*, Diputación de Granada.

GRANDE DE LA IGLESIA, José Félix (2024). Comunicación personal, Madrid: 16 de mayo de 2024 y Muñana (Ávila): 20 de mayo de 2024.

GRANDÍO, Roberto (1978). *Plectro*, Madrid.

HONTAÑÓN, Leopoldo (s.f.). “El laúd es cosa de Orquesta” (entrevista a Roberto Grandío) en *ABC*, Madrid.

# ANDRÉS MARTÍN DE DIEGO

INFORMACIONES (1977). "Falleció Andrés Martín de Diego" en *Informaciones*, Madrid, 31 de marzo de 1977.

INTERNATIONAL GUITAR SALON (s.f.). "1961 Andres Martin" (consultado en septiembre de 2024). <https://web.archive.org/web/20191205230424/https://www.guitarsalon.com/store/p5447-1961-andres-martin-spcsar.html>

JEDI STAR (s.f.). "Andres Martin guitars were handmade in Madrid" (consultado en septiembre de 2024). <https://jedistar.com/andres-martin/>

MADRID CENTRO DE NEGOCIO (s.f.). "Artesanos de Madrid: Javier Rojo Solar" en *Madrid Centro de Negocio* (consultado en septiembre de 2024). <https://madrid-news-in-english.blogspot.com/2016/11/artesanos-de-madrid-javier-rojo-solar.html>

MARTÍN DE DIEGO, G. Andrés (1955). Manuscrito autobiográfico.

MARTÍN ROJO, José Andrés (1982). Nota informativa (22 de febrero de 1982).

MARTÍN ROJO, José Andrés (2024). Comunicación personal: Ávila, 16 al 19 de mayo de 2024.

MARTÍNEZ, Alberto (2023). *Santos Hernández (1874-1943): Maestro guitarrero*, Camino Verde, París.

NAVARRO, Antonio (2011). "Roberto Grandío, innovación y disciplina al servicio de la púa" en *Alzapúa. Revista de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro*, FEGIP, n. 17, pp. 4-8.

PASCUAL, Pedro (1969). "Martín de Diego: Unas manos que saben hacer guitarras" en *Arriba*, Madrid.

REY, Juan José y NAVARRO, Antonio (1993). *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y «laúdes españoles»*, Alianza Música, Madrid.

del RÍO, Joel (2022). "Hace cincuenta años (en 1972), «La vida sigue igual» apasionaba a los cubanos" en *Revista Cine Cubano*, La Habana.

RIOJA, Eusebio (1983). *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*, Ediciones Códice, Granada.

TRANCHEFORT, François-René (1985). *Los instrumentos musicales en el mundo*, Alianza Música, Madrid. Publicación original: 1980.

de VEGA, Óscar (2024). "Entrevista a Tangerine Flavour" en *Ruta Al Rock*, LH Radio - LH Magazin, Madrid. Entrevista de radio disponible online (consultado en septiembre de 2024). <https://www.lhmagazin.com/ruta-al-rock-entrevista-a-tangerine-flavour/>

VELA, Víctor M. (2009). "Entrevista a Francisco Javier Rojo Solar" en *Alzapúa. Revista de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro*, FEGIP, n. 16, pp. 4-5.

VELASCO, José Manuel (2010). "Manuel Grandío (1920-1979) visto por sus discípulos" en *Alzapúa. Revista de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro*, FEGIP, n. 17, pp. 4-8.

VELASCO VILLEGAS, Antonio (1990). *Organología utilitaria de los laúdes españoles*, Málaga.



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

VICENTE CARRILLO (Constructor de Guitarras de Artesanía)

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

Telef. 967 487045 [luthier@vicentecarrillo.com](mailto:luthier@vicentecarrillo.com)

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



**Lista de  
reproducción:  
LOS CÍRCULOS  
DE LA DANZA**



## LOS CÍRCULOS DE LA DANZA MÚSICA DE PLECTRO Y POESÍA UNIDOS EN EL ESCENARIO

*Los círculos de la danza* es el nombre de un espectáculo que se representó en el año 2001 en la localidad de Manzanares (Ciudad Real), en una de las jornadas de música de pulso y púa organizadas por la orquesta Sotomayor y que esta misma agrupación montó e interpretó. El espectáculo se estrenó en la XVII edición de estas jornadas que la orquesta Sotomayor celebraba en la citada localidad. El resultado fue espléndido, y algún tiempo después se volvió a representar, también con gran éxito.

El espectáculo consistió en la interpretación de las doce danzas españolas de Enrique Granados, en versión de música de plectro por la orquesta de pulso y púa Sotomayor, junto con un recital de poesía a cargo del poeta manzanareño Antonio García de Dionisio, quien escribió poemas para cada una de las danzas de Granados, y un epílogo que completó el recital. La interpretación musical de cada danza fue precedida de la lectura del poema correspondiente, y de ese modo, alternando poesía y danza, se desarrolló el evento, hasta finalizar con el epílogo antes citado. Se puede acceder a la grabación del espectáculo mediante una lista de reproducción en Internet (véase código QR).

La idea de este evento surgió de Martín Cantarero Fernández-Pacheco, director de la orquesta Sotomayor, y alma máter de la misma.

Además, se encargó de elaborar la mayoría de los arreglos necesarios para interpretar las danzas, originalmente compuestas para piano, y que fue preciso adaptar a las bandurrias, laúdes y guitarras de la orquesta.

La combinación de poesía y música de plectro no fue una innovación, sino que había magníficos precedentes, como la excelente *Invitación a un viaje sonoro*, con la que Rafael Alberti recitaba poemas junto a las mejores agrupaciones de instrumentos de plectro, como la orquesta Roberto Grandío. Pero en el caso de *Los círculos de la danza*, el objetivo no era que los versos estuvieran basados en el ritmo de las obras como buscaba Alberti, sino que, como el propio poeta Antonio García me explica en la entrevista que más adelante transcribiré, su idea era simplemente crear un contexto narrativo para las danzas mediante los poemas, para aportar imágenes e ideas sugerentes y evocadoras.

El proyecto de *Los círculos de la danza* me ha fascinado desde que lo conocí, ya que yo mismo fui componente de la orquesta Sotomayor, aunque ingresé en ella en el año 2007, mucho después de las representaciones de este espectáculo. Afortunadamente pude acceder a una grabación del espectáculo en vídeo, que digitalicé y del que dispongo actualmente.

Durante el tiempo que estuve en esta agrupación,

sobrevoló en los ensayos la posibilidad de volver a representar *Los círculos de la danza*, e incluso la de grabar un disco con las danzas y los poemas. Montamos de nuevo las obras y las incluimos en los repertorios de los conciertos, y yo me entusiasmé bastante con todo esto, pero por motivos que ahora no considero oportuno referir, no fue posible repetirlo.

La música y la poesía se unen en una maravillosa sinergia con la que los poemas proporcionan capas de significado, y así se consigue una aproximación a la música programática o descriptiva, aunque en principio no tenga esta cualidad, como en el caso de las danzas españolas de Granados, y la música incrementa la repercusión emocional de los poemas en el público. Hay una retroalimentación entre ambas, lo que las convierte en un complemento perfecto la una de la otra.

Tanto las danzas de Granados como los instrumentos de púa están fuertemente arraigados en el folclore, es decir, en la cultura del pueblo, en la tradición. Danzas e instrumentos tienen un gran potencial para lograr un refinamiento, una estilización, mediante el cuidado de los matices, atendiendo a los detalles en el ámbito musical. Creo que por esto se adaptan tan bien al espectáculo al que dedico este artículo; al afrontar la escritura del mismo debo reflexionar para poner *Los círculos de la danza* en valor como cultura de alto nivel, y encuentro muchas razones para hacerlo.

A continuación, me centraré en la orquesta Sotomayor y en los principales protagonistas de *Los círculos de la danza*, Martín Cantarero y Antonio García de Dionisio, que se han prestado amablemente a que los entreviste para este artículo.

## APUNTES SOBRE LA ORQUESTA SOTOMAYOR Y SUS JORNADAS DE PULSO Y PÚA

La orquesta de pulso y púa Sotomayor se fundó en Manzanares en 1982, y ha estado en activo hasta el año 2019, en el que se disolvió. Desde el principio fue dirigida por Martín Cantarero Fernández-Pacheco, el único miembro que ha permanecido en ella durante todo su recorrido.

A partir de 1985 organizó con periodicidad anual unas jornadas de música de pulso y púa en las que participaron un gran número de agrupaciones de músicos aficionados, y también los mejores músicos profesionales del mundo del plectro del panorama nacional, e incluso llegados de otros países. Las jornadas han contribuido enormemente a la difusión de la música de plectro y a dignificar los instrumentos de púa.

En la primera edición de las jornadas de Sotomayor yo mismo participé tocando con mi orquesta de entonces, la orquesta Vivaldi de Alcázar de San Juan. Fue en 1985, y actuamos en el salón de plenos del Ayuntamiento, porque las jornadas comenzaron

con pocos recursos, aunque con enorme ilusión. También estuve con la misma orquesta en las III jornadas, en 1987, actuando entonces en la Casa de la cultura.

En estas ocasiones comencé a tratar con Martín Cantarero, el cual me contagió su entusiasmo por los proyectos musicales desde un primer momento; recuerdo cómo vino a saludarme en las primeras jornadas, junto a José Muñoz, que era otro componente de la orquesta Sotomayor. Traían los dos un laúd que el propio José Muñoz había diseñado, y que tenía las cuerdas en el interior de la caja de resonancia; era el laúd endocorde, y lo probé por la gran insistencia que ambos mostraron por saber cuál era mi opinión acerca del sonido de aquel instrumento tan original.

Del año 1987, cuando participé en las III jornadas de Sotomayor en Manzanares, tengo el recuerdo de un pequeño discurso que pronunció Martín Cantarero para presentar a la orquesta Vivaldi antes de su actuación. Y de este discurso se me quedó grabada una idea que expresó Martín, cuando dijo que los instrumentos de púa, la bandurria y el laúd, llevaban tanto tiempo con nosotros y los teníamos siempre tan cerca, que habíamos terminado por no conocerlos. Algo que puede resultar paradójico, pero que es completamente cierto.

Del periodo que va desde 1990 hasta finales de 2002, no puedo dar referencias de mi vinculación con la orquesta Sotomayor, porque dejé de tocar y estuve al margen de lo que sucedía en la música de plectro. Pero en 2003 volví a la bandurria y me integré en un cuarteto que se formó en Alcázar de San Juan. Fuimos invitados a participar en las jornadas de Sotomayor en el año 2007, cuando ya se celebraba la XXIII edición de las jornadas de Sotomayor. En esta ocasión tocamos en el Gran teatro de Manzanares, un escenario mucho mejor que los que habíamos conocido anteriormente.

Justo después de esta actuación que refiero de 2007, Martín me propuso formar parte de la orquesta Sotomayor, y yo acepté encantado. Estuve hasta 2011 con ellos, participando en las jornadas, pero ahora desde la propia orquesta que las organizaba, y conocí a muchos de los músicos participantes de otras orquestas, lo que supuso una gran experiencia para mí.

Durante mi participación en la orquesta Sotomayor tuve conocimiento, como ya he referido anteriormente, del espectáculo de *Los círculos de la danza*, que se había estrenado en 2001, pero que proyectamos volver a montar, aunque no fue posible. Al menos pude ver la actuación en vídeo y copiarla, lo que a la larga me ha motivado para escribir sobre ella este artículo.

Por motivos de trabajo volví a dejar la bandurria a finales de 2011, y permanecí sin tocar hasta diez



*Martín Cantarero Fernández-Pacheco (derecha) y Antonio García de Dionisio, en un momento del estreno de Los círculos de la danza. El poeta recibe un obsequio por su participación.*

años después, en 2021, cuando retomé de nuevo la música. Este año intenté contactar con la orquesta Sotomayor, ya que había quedado en volver a tocar en ella cuando pudiera dedicarme de nuevo a la música, pero ya se había disuelto, y no ha vuelto a rehacerse.

#### **MARTÍN CANTARERO. EL MAESTRO DETRÁS DE LOS ARREGLOS**

No podría escribir sobre *Los círculos de la danza* sin dedicar una buena parte de mi artículo a Martín, que fue el principal promotor de este espectáculo, dirigió a la orquesta y se encargó de adaptar ocho de las doce danzas de Granados para interpretarlas con música de plectro y guitarra, a partir de las partituras originales para piano; también utilizó cuatro arreglos de Germán Lago publicados en la Editorial Música Moderna, sobre estas danzas.

Martín Cantarero Fernández-Pacheco nació en 1950. Desde muy temprana edad y de la mano de su padre comenzó los estudios musicales, para pasar a continuación a formar parte de la academia de educandos de la Banda municipal

de música de Manzanares, siendo director don Joaquín Villatoro Medina. A los nueve años de edad ingresa en la Banda de música, tocando el saxofón soprano. Un año más tarde, y como alumno libre, comienza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde realiza los estudios de solfeo, armonía, historia de la música, estética musical, saxofón, contrapunto y fuga y composición. Obtiene el título de profesor por este Conservatorio en las especialidades de solfeo y saxofón. En 1961, con once años de edad, obtuvo el Primer premio extraordinario de solfeo en este Conservatorio, siendo hasta esa fecha el alumno más joven que había obtenido este galardón.

Ha pertenecido a la práctica totalidad de las agrupaciones culturales de Manzanares, especialmente ligado a las labores musicales dentro de las especialidades de música popular, música coral, siendo director de la Coral Mater Assumpta durante cinco años, teatro dentro del grupo teatral Lazarillo T.C.E., donde ha realizado diversas composiciones musicales para teatro sobre textos de Bertolt Brecht, García Lorca, Lope de

Rueda, Arniches, Molière, Miguel Hernández, etc. Igualmente perteneció a la Banda municipal de música de Manzanares durante 13 años, hasta la desaparición en 1972 de la misma.

En el campo de la música de pulso y púa comenzó su andadura musical en 1969, siendo director de la orquesta de pulso y púa del Colegio Público Altagracia de Manzanares, hasta 1975. En 1981 continuó esta labor dentro de la orquesta de pulso y púa de la Asociación musical Manuel de Falla de Manzanares, hasta 1982, año en que fundó la orquesta Sotomayor, de la que ha sido su director durante casi cuarenta años.

Desde la fundación de la orquesta Sotomayor se ha encargado de realizar las adaptaciones y arreglos de la práctica totalidad de las más de 200 obras que componen el repertorio de esta orquesta. Adaptaciones y arreglos realizados desde las partituras originales, respetando en todo momento la integridad de las mismas, huyendo de fáciles adaptaciones que puedan suponer en cualquier momento la pérdida de la calidad de las obras.

Durante doce años ha sido director de la Banda de música Villa-Harta, de Villarta de San Juan (Ciudad Real).

Preparando este artículo me reuní con Martín para entrevistarle, y a continuación figura el contenido de esta entrevista:

***A lo largo de casi cuatro décadas, la orquesta de pulso y púa Sotomayor ha tenido un impacto significativo en el mundo del plectro. ¿Qué crees que ha sido el principal legado que ha dejado la orquesta en este ámbito?***

Principalmente el amplio repertorio que se ha abordado, siendo la inmensa mayoría obras completas adaptadas o arregladas para la propia orquesta. La interpretación de este amplio repertorio supuso, como es lógico, una importante mejora técnica e interpretativa en los componentes de la orquesta.

***¿Podrías destacar algún hito o logro particular de la orquesta que consideres especialmente relevante en la historia de la música de plectro?***

Evidentemente, durante los casi cuarenta años de existencia de la Orquesta Sotomayor han existido numerosos hitos logrados. Podría destacar la grabación de un disco compacto dedicado a la música española a través de siete siglos. La actuación en 1985 en el Teatro Real de Madrid en la Muestra Musical de las Comunidades Autónomas, representando a Castilla La Mancha. La gran cantidad de conciertos realizados por diferentes puntos de la geografía nacional y, por supuesto, la gran cantidad de personas que hemos conocido en el mundo del plectro y con las cuales hemos

conseguido una gran amistad.

***Las jornadas de pulso y púa en Manzanares se convirtieron en un punto de encuentro para músicos profesionales y aficionados. ¿Qué objetivos teníais al organizar estas jornadas anuales?***

Las jornadas de pulso y púa tenían como mínimo una doble vertiente. Por un lado, conocer y dar a conocer al público de Manzanares el trabajo que en todas partes de nuestro país se estaba realizando en torno a los instrumentos de plectro, que desde un principio de las Jornadas vimos que era enorme. Y por otra parte pues conocer a multitud de músicos empeñados en poner a estos instrumentos tan nobles a la altura que realmente merecen, idea que nosotros también realizábamos.

***En la edición de 2001 se interpretaron Los círculos de la danza. ¿Qué retos y satisfacciones recuerdas de aquel momento?***

Los círculos de la danza fue un espectáculo músico-poético donde se interpretaban las doce danzas españolas de Enrique Granados, precedidas cada una de ellas de un poema original escrito por el poeta manzanareño Antonio García de Dionisio, y que él mismo se encargó de leer. Fue un acto realmente bonito donde una vez más la música y la poesía caminaron durante algo más de una hora de la mano.

***¿Cómo contribuyeron estas jornadas a la difusión y al desarrollo de la música de plectro en la región de Manzanares y más allá?***

En primer lugar, a título local en Manzanares, sirvieron para que el público de nuestra ciudad fuera poco a poco conociendo que había y hay otras formas de interpretar música con instrumentos diferentes a los que más o menos están acostumbrados, me refiero a instrumentos de viento madera y viento metal que son los que conforman principalmente a las bandas de música. Y más allá de Manzanares, pues gracias a la participación de la orquesta en múltiples festivales y encuentros de la especialidad, en estos casos nos permitía poder ofrecer nuestro trabajo en puntos lejos de nuestra ciudad.

***¿Qué desafíos encontraste al adaptar las Doce danzas españolas de Granados para una orquesta de pulso y púa? ¿Cómo surgió la idea de fusionar la música de Granados con la poesía de Antonio García de Dionisio?***

La idea surgió debido a que, en esos momentos, de las doce danzas que componen la obra tan solo cuatro estaban arregladas o adaptadas a orquesta de pulso y púa, y, además, editadas en la colección Rondalla. Estudiando la obra integral de Enrique Granados vi que las ocho danzas restantes estaban más o menos olvidadas, y eran mucho

menos conocidas que la número dos “Oriental”, la cuatro “Villanesca”, la cinco “Andaluza” y la seis “Rondalla Aragonesa”. Sin embargo, esas ocho danzas restantes tenían la calidad e interés como las cuatro editadas. Por ese motivo me puse manos a la obra para adaptar desde la partitura original de piano estas ocho danzas. Una vez realizado el trabajo nos pusimos a ensayarlas para ofrecer un concierto monográfico con las doce danzas. Pero quise ir un poco más allá y aprovechando los títulos tan sugestivos de las danzas pensé que si antes de cada una de estas obras se hacía una introducción poética el resultado sería extraordinario, como así fue.

***En tu opinión, ¿qué papel juega la poesía dentro del ciclo de las danzas? ¿Enriquece la narrativa o aporta un contraste con la música?***

Como digo anteriormente estoy totalmente convencido de que la poesía y la música siempre han sido dos componentes artísticos maravillosos y, por supuesto, se han complementado perfectamente. Los poemas de Antonio García de Dionisio supusieron una importante aportación a la música, especialmente realizando una introducción a cada danza de una forma magnífica.

***¿Qué respuesta del público te sorprendió más en las presentaciones de Los círculos de la danza?***

La respuesta del público fue buena teniendo en cuenta que para la inmensa mayoría las ocho danzas que estrenábamos no las conocían y, además, al ofrecérselas mezclando música y poesía pues era un aliciente mayor.

***¿Cómo describirías la importancia de este espectáculo para la evolución de la música de plectro en un contexto moderno?***

Considero que combinar música y poesía es algo muy importante que hace que el público aficionado a una y otra modalidad artística pueda en un solo espectáculo disfrutar de las dos. Y si, además, les ofrecemos una de las páginas musicales más importantes de Enrique Granados, pues mucho mejor. Por supuesto esta forma o idea es ampliable a cualquier otra obra de otros compositores.

***¿Te gustaría volver a representar o a grabar Los círculos de la danza en el futuro?***

Sí que me gustaría. Entre otros motivos, al margen de los expuestos anteriormente, para tratar de mejorar lo realizado entonces pues en la vida todo es susceptible de mejora. En cuando a la grabación de esta obra tal y como la representamos en Manzanares en aquella ocasión creo que sería una idea bastante buena. Solo falta que alguna orquesta quiera realizarla.

## ANTONIO GARCÍA DE DIONISIO: LA MÚSICA EN PALABRAS

En *Los círculos de la danza*, Antonio García de Dionisio aportó una dimensión lírica que enriqueció enormemente el espectáculo. Sus poemas, escritos especialmente para acompañar cada una de las danzas de Granados, crearon un vínculo íntimo entre las imágenes evocadas por la música y las palabras recitadas. Cada poema servía de espejo o de contrapunto a la pieza interpretada, añadiendo una capa emocional y narrativa que hacía más profunda la experiencia del público.

Antonio García de Dionisio nació en Manzanares, en 1942. Tras una larga etapa de su vida dedicado a la música (como músico de orquesta y cantante), regresa a Manzanares a principios de la década de los años 70, y es a partir de esta fecha cuando comienza a interesarse por la escritura y por la poesía en particular.

En 1978 junto a otros poetas de Manzanares forman el grupo literario AZUER, dándose a conocer en tertulias, recitales y colaboraciones en diversos actos y revistas. En 1996 funda la revista de creación literaria Calicanto, de la que es su director.

### LIBROS PREMIADOS, PUBLICADOS E INÉDITOS

- *Poemas intransferibles*. Biblioteca de autores manchegos. (Ciudad Real, 1997).
- *Los dioses reencontrados*. Premio Vinos de la Mancha, 1999. (Alcázar de San Juan, 2001).
- *Las esferas muertas*. XXXIII Premio Pastora Marcela. (Campo de Criptana, 2003).
- *Poemas para una voz sin nombre*. Finalista Encina de la Cañada. (Madrid, 2005).
- *Donde nacen las tormentas*. XLIV Premio Amantes de Teruel. (Teruel, 2006).
- *Obsidiana*. XXXII Premio Rafael Morales. (Talavera de la Reina, 2007).
- *Incendio sin cenizas*. X Certamen Ciudad de Puertollano. Premio Manuel Muñoz Fernández. (Puertollano, 2007).
- *Libro de los desórdenes*. Premio de poesía José Luis Hidalgo, 2007. (Inédito).
- *La hojarasca quemada*. Bienal de poesía Julio Tovar, 2008. (Inédito).
- *La bolsa y las monedas*. XIII Premio Luys Santamarina, Ciudad de Cieza. (Ediciones Vitruvio, Madrid, 2008).
- *Los círculos de la danza*. Plaquette. 25º Aniversario de la orquesta Sotomayor, 2008.
- *Espacios vacíos*. XXXVIII Premio Pastora Marcela. (Campo de Criptana, 2009).
- *Luz amenazada*. IV Premio de poesía Paloma Navarro, 2009.
- *Mudanzas y jardines*. XVIII Premio de poesía Villa de Aranda, 2010.

- *Totalidad de la espera*. XXV Premio de poesía Juan Bernier, 2010.
- *El sueño y el vuelo*. XXIII Premio de poesía Ernestina de Champourcín, 2012.
- *Un cristal para cada enero*. XVIII Premio de poesía Adolfo Utor Acevedo, 2013.
- *El sueño de los volcanes*. Premio de poesía José Antonio Ochaíta, 2013. (Inédito).
- *El hacedor de puentes*. (Ediciones Vitruvio, Madrid, 2013).

También he podido entrevistar al laureado Antonio García para elaborar este artículo. En mis preguntas he procurado incluir lo que considero algunas de las claves para interpretar sus poemas, y él me ha dado su opinión al respecto. La entrevista es la que aparece a continuación:

***Antes de dedicarte a la poesía, fuiste músico profesional. ¿Cómo fue esa etapa de tu vida y de qué manera influyó la música en tu posterior transición hacia la poesía?***

Diríamos que esa fase de mi vida fue al principio, aprendizaje, aunque el tiempo fue colmando mis deseos y terminé viviendo de la música.

***¿Hay algo de tu experiencia como músico que se refleje en tu manera de escribir poesía o en tu enfoque artístico?***

Creo que en lo único que la música ha influido en la poesía, tal vez haya sido en el ritmo; por supuesto que, la música, ha servido como enlace perfecto para llegar a la poesía.

***A lo largo de tu carrera has recibido numerosos premios de poesía. ¿Qué significan para ti estos reconocimientos y cómo han influido en tu trayectoria artística?***

Bueno, los premios, sean en la música o en la poesía, siempre ayudan a estimular la creación y los proyectos; son como una vitamina necesaria para el creador.

***¿Hay algún premio o reconocimiento que recuerdes de manera especial, ya sea por su importancia o por lo que representó en tu vida personal o profesional?***

Siempre hay alguno, por ejemplo, en poesía el “Rafael Morales” que es uno de los grandes Premios de nuestra región, o, el “Premio Cafetín Croché”, que lo conseguí ante 865 poemas de todo el mundo.

***¿Cómo abordaste la creación de los poemas para acompañar a las Doce Danzas españolas? ¿Te inspiraste en la música de Granados o partiste de una idea poética previa?***

No sé cómo decirte, inspirarte en la música es difícil, ya que no es una canción lo que queremos hacer; entonces mis poemas lo que hacen es preparar al oyente, para que su imaginación pueda encontrar el reto de la imagen; ya sea la que diga

el poema o una imagen creada por él mismo en su silencio absoluto.

***¿Qué conexiones personales o emocionales encuentras con los poemas que dedicaste a las danzas de Granados?***

Bueno, las conexiones personales o emocionales son casi siempre las mismas en mi escritura; intentar encontrar en el poema la versitud comprometida de lo ignaro.

***¿Cómo fue la experiencia de recitar tus poemas junto a una orquesta? ¿Qué sensaciones te produjo ver cómo tus versos se combinaban con la música?***

La experiencia fue fantástica. Y las sensaciones también, aunque mis versos no se combinan con la música, son esa preparación para encontrar una imagen para el sonido.

***¿Qué esperas que el público haya experimentado al escuchar y sentir esta combinación de poesía y música?***

Esperaría que el público hubiese encontrado en este ejercicio de música y palabra una correcta simbiosis, de lo que la palabra puede hacer ante la música.

***Al escribir tus poemas para acompañar las Doce Danzas Españolas, ¿buscaste establecer un diálogo con la música de Granados? ¿Hasta qué punto ves los poemas como una prolongación de las danzas o como un contraste?***

Tal vez se encuentre en el contraste la perfecta definición de la pregunta; siempre he creído en la fuerza de la imaginación, para encontrar la relativa fuerza de lo que somos.

***¿Hay alguna danza en particular donde sentiste que la música guiaba de manera más directa la creación del poema?***

Tal vez la Danza VI “Rondalla Aragonesa”.

***El tema del paso del tiempo y la memoria parecen estar presentes en varios de tus poemas. ¿Dirías que la música de Granados te evocaba esta lucha constante entre el paso del tiempo y el deseo de preservarlo a través de la danza?***

No lo creo, soy un poeta que siempre ha escrito sobre el paso del tiempo, tal vez porque yo he sido relojero también, y eso influye mucho en el paso del tiempo; saber que somos esclavos de nuestro propio invento, cuando nos sometemos a un tiempo que, en realidad no existe, solo es parte de nuestra vida.

***¿Crees que la danza, al ser una expresión efímera, acentúa este sentido de transitoriedad que tus versos intentan capturar?***

Sí creo que la danza es un arte efímero, ya que lo que ves en el momento, nunca más se repetirá.

*En tus poemas parece haber una constante búsqueda de lo inalcanzable, a menudo, simbolizada por la danza. ¿Consideras que la danza en sí misma, como acto físico y emocional, es una representación de esa aspiración que nunca se alcanza del todo?*

Creo que lo inalcanzable es una de las pocas verdades que conocemos; siempre detrás de lo alcanzado, está el reverso de la conquista; la última voluntad de lo que somos.

*¿Cómo ves la relación entre la danza y los deseos no cumplidos, o las metas que siempre están más allá del alcance?*

La Danza encierra en sí mismo, la fortaleza del ser humano; el bailarín aprende un arte que debe seguir practicando toda la vida, de ahí su correspondencia con la música, su acomodo a lo perfecto, a lo volátil, al efímero instante de su círculo mágico.

*En varias ocasiones, el silencio parece tener un papel relevante en tus poemas, actuando casi como un contrapunto a la música. ¿Cómo utilizas el silencio como recurso poético en diálogo con la música de Granados?*

Como hemos conocido antes soy un poeta del paso del tiempo, pero también soy un poeta del silencio, en toda mi poesía está el silencio, porque el alma de la música es el silencio; aunque nadie lo crea, el silencio nos lleva al éxtasis, las figuras melódicas de la Gran Música están concebidas tras el silencio de los autores y es el silencio el que nos hace pensar en lo que no vemos.

*¿El silencio en tus poemas es una forma de reflexión o ruptura en el flujo de la danza, o lo ves como un espacio necesario para que la música y la poesía respiren juntas?*

Sí, lo veo como un espacio necesario para que la danza y la música respiren.

*En algunos de tus poemas, parece haber una reflexión sobre el ciclo de vida, muerte y renacimiento. ¿Es la danza un vehículo para explorar estos conceptos universales en tus poesías?*

Que sean conceptos universales no quiere decir que sean mis conceptos. No sé si la danza como la música llegan a ser el tipo de conceptos que la gente cree; mis especulaciones siempre están sobre la vida, nunca sobre la muerte.

**18**  
AÑOS PROMOVRIENDO  
LA MÚSICA PARA  
GUITARRA Y PLECTRO  
DESDE **LA RIOJA**

**Festival Internacional de Plectro de La Rioja**

Ediciones 41-48  
(2008-2024)

Creación de  
**nuevos repertorios  
y estrenos**  
(2008-2025)

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

**Concurso para jóvenes guitarristas  
Francisco Calleja**  
Ediciones 2018-2025

**EGMYO 2011**

(European Guitar and  
Mandolin Orchestra)

**JOPEC 2024**  
(Joven Orquesta Española  
de Plectro ConTrastes)

**Ediciones musicales**

**Actividades educativas**  
con el Conservatorio Profesional  
de Música Eliseo Pinedo

**Proyectos sociales**  
ASPRODEMA, ACAB, AECC...

**ConTrastes**  
ASOCIACIÓN CULTURAL • RIOJA



**La Rioja**

# LOS CÍRCULOS DE LA DANZA

## XII POEMAS Y UN EPÍLOGO PARA LAS DOCE DANZAS ESPAÑOLAS DE ENRIQUE GRANADOS

### Danza número 1: Minueto

El paso resbala,  
nombra, gime  
sobre mármoles grises  
palabras de amor.  
La mano apenas roza  
esa mano que espera  
con elegante signo  
el cruce.

Los ojos sólo son  
mensajeros del vértigo  
en la espera; nada es,  
como esa música  
ajena a todo lo que mece  
su armónica belleza:  
ritmo o melodía  
que abraza ese paso  
que resbala,  
sobre mármoles grises.

### Danza número 2: Oriental

Ondula el vientre la metáfora escondida  
de la tarde. Se deshace y crece la palabra  
entre el eco de unos pasos nacidos del silencio.  
Nada es, como el capricho que las músicas  
destinan  
a ese oído escrutador de atardeceres.  
Invierte la figura el círculo de su danza  
y todo muere por los velos que el mítico silencio  
esconde entre las manos, tejedoras de unos  
sueños  
que, el vientre de la tarde, ofrece a la orgiástica  
mirada, cual metáfora a punto de nacerse  
de unos labios, cansados de abrirle a las palabras  
ignorados caminos que en el papel se ondulan  
como vientre de odalisca.

### Danza número 3: Fandango o Zarabanda

Paso a paso desdibuja  
lentos dibujos que el pie,  
apenas graba en la herida  
que el bailarín no se cree.

Paso a paso muere el vértigo  
y con él muere la hiel  
que la garganta encerraba  
como un beso que no fue.

Paso a paso se entristece  
la noche que ya no es;  
paso a paso cierra el mundo  
la llave que me encontré.

### Danza número 4: Villanesca

El espejo.  
Los espejos.  
El plano silencio

multiplicando imágenes,  
desalojando al tiempo  
de las viejas callejas  
(imprecisión de azogues  
escribiendo escrituras que el vulgo desconoce).

Añorados triunfos  
perdidos en la arena  
de desiertos invictos,  
como un reflejo antiguo  
en el plano del silencio  
del alma repetida  
del espejo.

### Danza número 5: Andaluza

Abarcándolo todo el sol.  
Derramándose en la cresta vacía de las rocas.  
Aletargando el paso y la cadencia de la siesta.  
Obligando al mar a prolongar su beso.  
Ensayando desiertos en la palma de la mano.  
Suavizando las sílabas como reguero de agua.

Y tú, absoluta ninfa de la Europa de las brumas,  
levantando tus manos a los cielos,  
como queriendo acariciar el violento rostro  
de tu dios. Aderezando de colores  
el círculo mágico de tus bailes,  
para que él, apenas brille entre tus pasos.

### Danza número 6: Rondalla Aragonesa

La calle sola.  
El silencio huye.  
Sola la calle y pasos.  
El silencio escalando alturas,  
tronzando vidrios de esparto.

Sola la calle,  
y escalas que la recorren  
trinando viejas bandurrias  
ante el balcón tembloroso;  
bajo la paz del geranio.

La calle y voces,  
y el silencio escapándose  
por las rendijas que el sueño  
entreabrió en los corazones.

(El aire va recobrando  
la tristeza de la noche,  
cuando lejos, la rondalla,  
deja al silencio que cante  
mudas canciones de ensueño;  
solas, como la calle).

### Danza número 7: Valenciana

La luz es mar  
(abierta palabra  
en el sueño de los hombres),  
pirotécnica danza,  
redondo triunfo de soles  
en las grietas de las manos.

Es la purificación del fuego  
abrazado a los colores,  
voz y límpido reflejo  
en los cobres de la orquesta.

La luz es cielo,  
pasión o música  
o pólvora que ilumina;  
mediterránea bonanza  
que deslumbra nuestra vista,  
con su luz.

#### **Danza número 8: Asturiana o Sardana**

El verde como palabra.  
Lo verde como fiel brillo:  
El verde como una danza  
de praderas onduladas.

Danza el aire viejas danzas  
de corceles casi heridos  
por mil noches de silencios  
sorprendidos por mil lunas  
que cortan como cuchillos  
la danza que el viento escribe  
entre presagios de muerte  
que el bosque guarda en su grave  
palabra de verde signo.

El verde como promesa.  
Lo verde como camino.  
Y el verde como una danza  
de ondulados paixariños.

#### **Danza número 9: Mazurca**

Un, dos, tres;  
la mano es la palabra.

Tres, uno, dos; los ojos,  
la escritura de la cara.

Dos, tres, uno; los pies,  
mudos interrogantes  
en los versos más desnudos  
de la danza.

#### **Danza número 10: Danza triste**

La muchacha en el ángulo oscuro  
pierde un beso que, entristecido, ata  
desórdenes dormidos a sus pies.  
El danzador de sueños,  
derrama entre las hojas esparcidas  
de una vieja partitura,  
infinitud de círculos. La muchacha,  
pone su corazón dormido,  
ante el reflejo que los espejos multiplican  
como algarabía de voces  
que, ella nunca, entenderá.

#### **Danza número 11: Zambra**

No la luna.  
No el candil en la repisa.

No el polvo regado de amapolas.  
No la palma en las palmas del palmero.  
No la ronca garganta abierta  
al húmedo calor. No  
el viejo reflejo  
que el bailarín esconde en la penumbra.  
No el sudor escurrido de las frentes.  
No la zambra.  
No la luna.  
No.

#### **Danza número 12: Arabesca**

Desnudo como la noche,  
el salón va recobrando el pulso  
de los silencios, la luz apacigua el brillo,  
y el bailarín - casi herido por la mirada  
de un niño -, llora desde su escondite,  
esa danza de imposibles arabescos  
que, en sueños, soñó que un día  
bailaba, multiplicando los círculos  
de su diminuto cuerpo,  
por mil espejos dormidos  
en el salón de sus sueños.

#### **Epílogo**

La palabra atravesada por músicas  
y violentos giros,  
en la violenta fuerza donde el mar  
se destruye en acompasado ritmo.  
Sea la palabra una danza que nos deje  
su verbo diluido entre esas voces  
que reflejan dolores antiguos.  
Falsos amores, atravesados por dardos  
como palabras que huyesen en vertiginoso  
vuelo. Vibrante silencio el que atrapa  
las voces en su profundo abismo,  
y muere la música y, todo es; una lágrima  
que riel por la frágil mejilla  
de un mundo entristecido.

#### **REFLEXIÓN FINAL SOBRE LA POESÍA Y LA DANZA**

La bailarina y coreógrafa estadounidense Martha Graham dijo que *la danza es el lenguaje oculto del alma*.

Escuché esta frase en la radio, en la época en la que preparaba este artículo, y pensé en incluir este pensamiento para reflexionar sobre él, planteando que, quizás, el escribir poemas sobre las danzas sea una manera de desvelar este mensaje oculto del alma; yo tengo mi propia opinión sobre esta cuestión, pero les propongo que ustedes se lo planteen. Merece la pena pensarlo.



## MANDOLINAS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII: TIPOLOGÍAS Y LUTIERES

Los diferentes nombres que ha tenido la mandolina a lo largo de la historia y la variedad de tipologías pueden confundir fácilmente a cualquier persona que quiera adentrarse un poco en este apasionante tema. *Mandorre, mandore, mandora, mandola, pandora, pandurina, mandurina, leutino, leuto, mandürchen, armandolino, mandolino o mandoline* son algunos términos asociados al instrumento; pero también nos encontramos con las denominaciones regionales que comenzaron a usarse en el siglo XIX: *napolitana, milanesa, cremonesa, bresciana, genovesa, lombarda...*

Esta complejidad terminológica se ve agravada por el hecho de que el mismo instrumento puede recibir nombres diferentes y, a su vez, un mismo término puede referirse a instrumentos distintos, ya sea por motivos geográficos o cronológicos.

Por esta ambigüedad -entre otras dificultades- los museos que conservan las mandolinas históricas a menudo etiquetan de una forma incorrecta sus posesiones. En este artículo haremos un repaso visual a instrumentos significativos de los siglos XVII y XVIII, indicando la terminología empleada por cada museo y, al mismo tiempo, aprovecharemos para exponer cierta información sobre los lutieres más importantes de estos siglos.

Comencemos con las diferentes terminologías geográficas de las mandolinas:

- **Mandolina napolitana**

Cuatro órdenes dobles afinados por quintas como el violín.

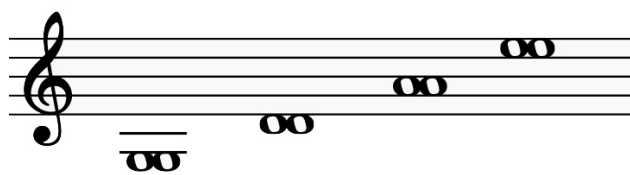


Ilustración 1: Afinación mandolina napolitana

- **Mandolina bresciana o cremonesa**

Cuatro órdenes simples afinados como el violín.

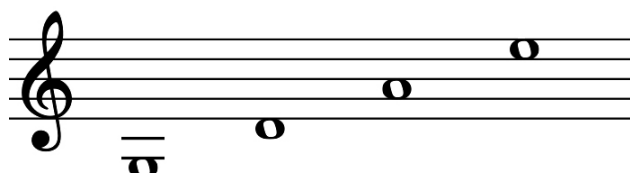


Ilustración 2: Afinación mandolina bresciana o cremonesa

- **Mandolina milanesa**

Seis órdenes dobles afinados por cuartas y una tercera entre el sexto y el quinto orden.

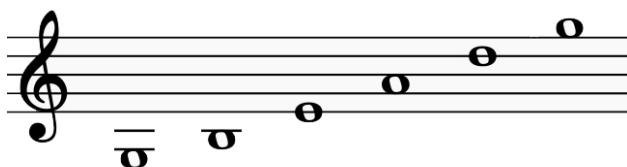


*Ilustración 3: Afinación mandolina genovesa*

- **Mandolina lombarda**

Seis órdenes simples afinados como la mandolina milanesa.

A menudo a este tipo también se les llama milanesas (nombre genérico para mandolinas de seis órdenes, sean dobles o simples). El paso a cuerdas simples fue realizado por los luthiers de la familia Monzino a finales del siglo XVIII.



*Ilustración 4: Afinación mandolina lombarda*

- **Mandolina genovesa**

Seis órdenes dobles afinados una octava más aguda que la guitarra.

Niccolò Paganini popularizó esta variedad.



*Ilustración 5: Afinación mandolina genovesa*

- **Mandolina romana**

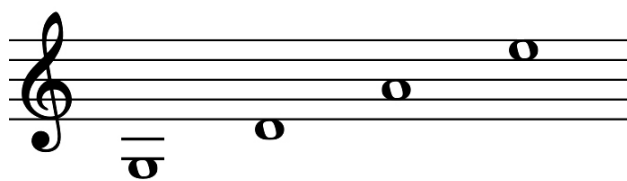
Afinada como la mandolina napolitana, existiendo sutiles diferencias organológicas.

- **Mandolina florentina o toscana**

Existen numerosas definiciones de esta tipología. Según Paul Sparks (2005) y Lorenzo Lippi (2014), este tipo es de cuatro órdenes simples afinados como el violín y coetáneo a la lombarda (modelos de Lybert y Maurri).

Sin embargo, para Sachs (1964) tiene cinco órdenes dobles afinados RE4 SOL4 DO5 MI5 LA5 o cuatro

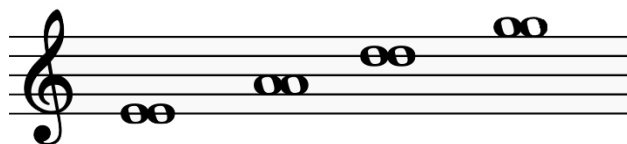
órdenes simples SOL4 DO5 MI5 LA5. Chamorro (2014) coincide con Sachs en los cinco órdenes y esa afinación, diferenciando el tipo toscano con cuatro órdenes dobles afinados por cuartas justas.



*Ilustración 6: Posible afinación mandolina florentina o toscana según Sparks (2005) y Lippi (2014)*



*Ilustración 7: Posible afinación mandolina florentina o toscana*

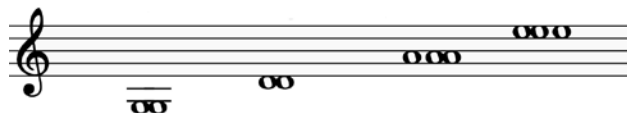


*Ilustración 8: Afinación mandolina toscana propuesta por Chamorro (2014)*

Briner-Aimo (1988) afirma que tiene cuatro órdenes dobles y, por otro lado, algunos modelos Gibson de mandolinas bluegrass han recibido el nombre de *florentine mandolin* (Terranova, s.f.).

- **Mandolina siciliana o catanesa**

Término usado por la procedencia del instrumento, pero no presenta ninguna novedad respecto al modelo napolitano. En alguna ocasión, el término se refiere a una variante de la napolitana con dos órdenes dobles (registro grave) y dos triples (registro agudo) (Terranova, s.f.) o cuatro órdenes triples (Chamorro, 2014).



*Ilustración 9: Afinación mandolina siciliana o catanesa propuesta por Terranova.*



*Ilustración 10: Afinación mandolina siciliana o catanesa propuesta por Chamorro (2014)*

## • Mandolina paduana

No hay mucha información de este tipo, pero los autores coinciden en que tiene cinco órdenes dobles.

Chamorro (2014) propone una afinación, y Sachs (1964) también la cataloga con cinco órdenes dobles. Según Janssens (1982) es una variante de la mandolina lombarda con cinco órdenes dobles.

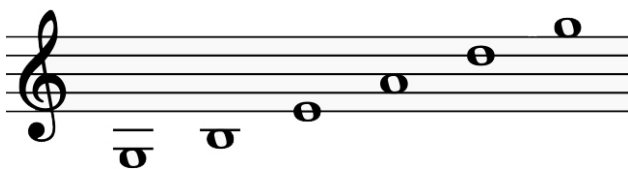


*Ilustración 11: Afinación mandolina paduana propuesta por Chamorro (2014)*

## • Mandolina turinesa

Seis órdenes simples afinados como la milanesa.

Sobre esta variante, además de la mención de Bortolazzi (1805) en su método, Lorenzo Lippi (2014) comenta que un lutier que contribuyó al paso de cuerdas simples fue Carlo Guadagnini, quien a finales del siglo XVIII ya creó en Turín mandolinas similares a las de Giuseppe Presbitero pero con cuerdas simples, lo que permitía obtener un ataque más claro y mayor proyección de sonido.



*Ilustración 12: Afinación mandolina turinesa*

## • Mandolina sienesa

Sólo es mencionada por Sachs (1964), con cuatro cuerdas afinadas como el violín o seis cuerdas afinadas como la guitarra.

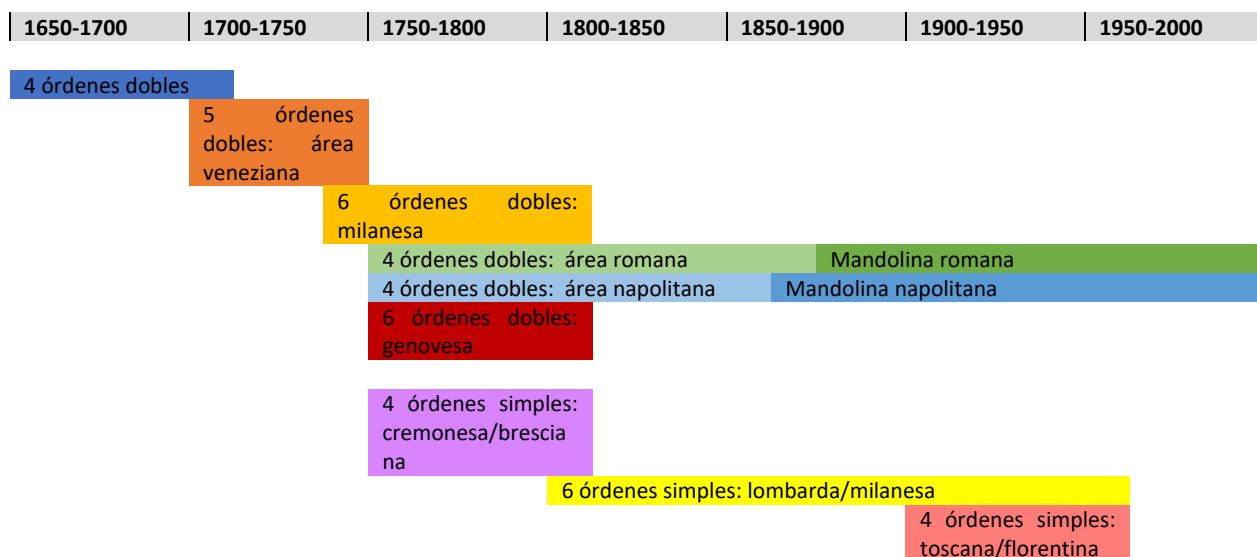
Bruno Terranova, tras analizar y comparar diferentes instrumentos en los catálogos de los museos y el nombre que se les atribuye, menciona que, en el caso del atributo napolitano, tiene un valor estilístico y no geográfico. Es decir, instrumentos que comparten las características organológicas de la mandolina napolitana reciben este nombre independientemente de su lugar de fabricación. Sin embargo, en el caso de otras denominaciones geográficas, sí que han sido acuñados simplemente por el lugar de construcción.

Sobre estas variantes geográficas, términos que comenzaron a usarse en el siglo XIX, habla Bartolomeo Bortolazzi (1805) en su método:

Zwar giebt es auch Mandolinen von 6, 8, und mehreren Saiten, (sie heissen auch Mandola, Mandora). Jene von 6 Saiten, sind die Mailändischen und Turiner; diese mit 8 Saiten versehen, die Neapolitanischen; allein da sie theils unbequemer sind, theils auch einer zu harten, zithertigen Ton haben, so bleiben wir hier um so eher bei der, neuerlich erfundenen, mit Vier Saiten bezogenen Mandoline—der Cremonesischen oder Brescianischen—stehen, da sie theils bequemer, theils auch von weicherem, gesangvollerem Ton ist.

Es cierto que también existen mandolinas de 6, 8 y varias cuerdas (también llamadas mandola o mandora). Las de 6 cuerdas son las milanesas y turinesas; las provistas de 8 cuerdas son las napolitanas. Sin embargo, dado que son en parte más incómodas y en parte también tienen un tono demasiado duro y semejante al de la cítara, nos centramos aquí con mayor razón en la mandolina recientemente inventada con cuatro cuerdas —la cremonesa o bresciana—, ya que es en parte más cómoda y en parte también tiene un tono más suave y melódico.

De una forma aproximada y muy esquemática, Lorenzo Lippi presenta esta cronología de la evolución de las distintas mandolinas en su conferencia de 2024 sobre la historia del instrumento:



En la misma conferencia afirma que la mandolina muy probablemente nació en Roma, ya que los primeros documentos donde se habla de la mandolina pertenecen al área romana.

A pesar de la existencia de numerosos instrumentos anónimos debido a la ausencia de etiquetas identificativas, a día de hoy conocemos numerosos nombres de los constructores de las mandolinas de los siglos XVII y XVIII. Aunque la información biográfica disponible es escasa, a continuación, se mencionan algunos de los lutieres más destacables:

- **Giovanni Francesco Smorsone (Roma, 1668-72? – 1738)**

Activo aproximadamente desde 1702 a 1738, su taller estaba ubicado en Palazzo Galli de Roma (Rebuffa, 2017). Construyó mandolinas de cinco y seis órdenes, de las cuales algunas sobreviven en colecciones privadas, así como en el *Museo degli Strumenti Musicali* de Milán, el *Musikinstrumenten-Museum* de Berlín, el *Royal College of Music* de Londres, el *Kunstmuseum* de La Haya, de la *Philharmonie* de París, *Museum für Musikinstrumente* de la Universidad de Leipzig.

- **Gaspere Ferrari (Roma)**

Activo entre 1731 y 1776, Ferrari fue uno de los precursores del puente móvil y la tapa arqueada (Rebuffa, 2017). Construyó varios tipos de mandolinas, tanto de seis como de cuatro órdenes.

Encontramos instrumentos suyos en numerosos museos, como el *Musée de la Musique* de la *Philharmonie* de París, el *Museo de la Música* de Barcelona, el *Museum für Musikinstrumente* de la Universidad de Leipzig, el *Museo degli Strumenti Musicali* de Roma o el *Kunstmuseum* de La Haya.

- **Antonio Stradivari (Cremona, 1644-1737)**

El constructor de violines más icónico de todos los tiempos también creó algunas mandolinas. En el *Museo del Violino* en Cremona se conservan

veintiséis patrones sin fechar de diferentes cajas, mástiles, clavijeros y puentes de mandolina y mandola -instrumento mayor de tesitura más grave- lo que nos revela que Stradivari pudo construir mandolinas de diferentes tamaños y estilos (Pollens, 2010).

Actualmente solo se conservan dos mandolinas de Stradivari: una de 1680 -*The Cutler-Callen*- conservada en el *National Music Museum* de Vermillion, Dakota del Sur; y la mandolina *coristo*, fechada entre 1700 y 1710, conservada en el *Museo del Violino* en Cremona.

- **Gaspere Vimercati (Milán)**

Construyó instrumentos entre 1766 y 1790. Su taller se encontraba en la *Contrada della Dogana*, donde también residían los lutieres Giuseppe Presbler y Antonio Monzino.

Fue padre del renombrado virtuoso Pietro Vimercati (1779-1850) y, posiblemente, tenía vínculos familiares con otros lutieres originarios de Venecia, ya que hay constancia de los nombres Pietro Vimercati (activo entre 1640 y 1660) y su hijo Paolo (activo 1660 y 1710) (Kinsky, 1912).

Encontramos instrumentos suyos en el *Museum für Musikinstrumente* de la Universidad de Leipzig, y en los *Musées royaux d'Art et d'Histoire* de Bruselas.

- **Francesco y Giuseppe Presbler (Milán)**

El apellido *Presbler* aparece en las fuentes históricas con diversas grafías, como *Plesbler* o *Plesber*.

Francesco trabajó en Milán aproximadamente entre 1730 y 1780, uniéndose su hijo Giuseppe en torno al 1775, quien estaría activo hasta 1814 (Cervelli, 1968).

Fueron grandes maestros en la construcción de las mandolinas milanesas, diseñando instrumentos de alta calidad y detalladas ornamentaciones. Podemos considerarlos los lutieres más destacados de mandolinas en la región lombarda.

## • La familia Fabricatore (Nápoles)

El apellido Fabricatore, también escrito como *Fabbricatore* en diferentes fuentes, pertenece a una dinastía de diferentes lutieres, entre ellos Vincenzo, Giovanni Battista, Pietro, Gennaro I, Gennaro II y Raffaele.

Sin embargo, las relaciones de parentesco entre los miembros de los Fabricatore no están claramente documentadas. Algunas hipótesis no verificadas sugieren que el apellido podría haber sido una marca comercial, y que podrían estar relacionados con la familia Vinaccia (Lütgendorff, 1975).

En la construcción de mandolinas fue Giovanni Battista el más destacado, quien vivió aproximadamente entre 1750 y 1815. Sus mandolinas están repartidas en diferentes museos del mundo, como el Museo de la *Philharmonie* de París, el *Swedish Museum of Performing Arts* de Estocolmo, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* de Bruselas, el *Germanisches Nationalmuseum* de Nuremberg o el *Museo Nazionale degli Strumenti Musicali* de Roma.

También se conservan algunos ejemplares de Pietro Fabricatore en instituciones como en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York o el *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer* en Colonia.

## • Donato y Giuseppe Filano (Nápoles)

Padre e hijo, pertenecieron a una importante familia de lutieres. Donato trabajó aproximadamente entre 1760 y 1785 y Giuseppe entre 1784 y 1797 (Dilworth, 2012). Sus instrumentos se caracterizaban por un exquisito trabajo decorativo.

Algunas de sus mandolinas se conservan en el *Swedish Museum of Performing Arts* de Estocolmo, *Museo de la Música* de Barcelona, *Galleria dell'accademia* de Florencia, en el *Musée de la Musique* de la *Philharmonie* de París, *Musées royaux d'Art et d'Histoire* de Bruselas, o el *Musikinstrumenten-Museum* del *Staatliches Institut für Musikforschung* de Berlín.

## • La familia Vinaccia (Nápoles)

Hablar de la historia de la mandolina implica, inevitablemente, mencionar a la dinastía Vinaccia, cuyo legado, desarrollado a lo largo de varias generaciones marcó un punto de inflexión en la evolución del instrumento. Aunque en sus talleres de *Rua Catalana* y *Via Constantii* también construían otros instrumentos de cuerda pulsada y frotada, las innovaciones realizadas en la mandolina por miembros clave como Antonio y Pasquale sentaron las bases del diseño moderno del instrumento.

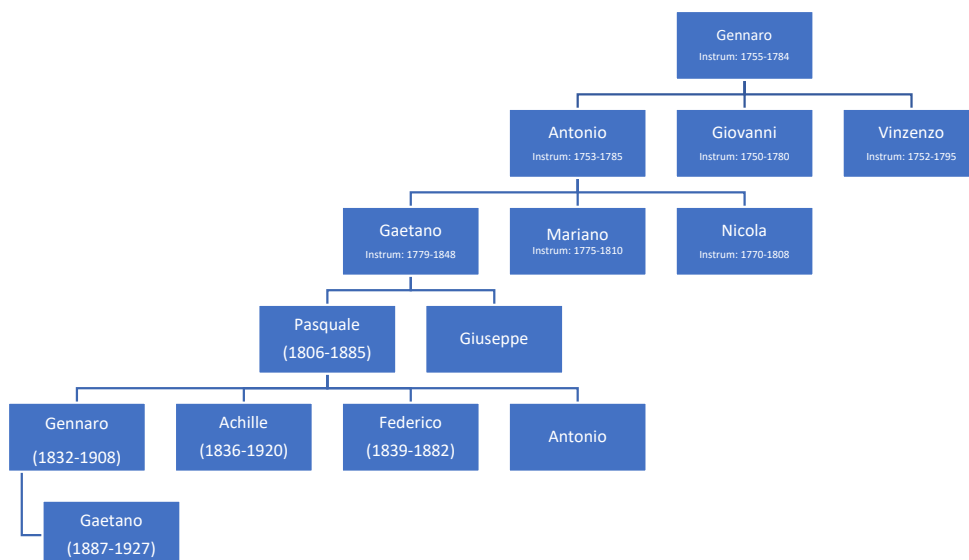
Si bien la familia Vinaccia está principalmente asociada con la mandolina napolitana genuina, lo cierto es que en este taller también se construyeron mandolinas de seis órdenes. Un ejemplar de Gennaro Vinaccia en 1763 es prueba de ello. Durante la ocupación austriaca, las mandolinas de cinco y seis órdenes eran utilizadas también en Nápoles, aunque poco a poco fueron cayendo en desuso (Rebuffa, 2017).

Antonio Vinaccia destacó sin duda por su maestría en la construcción de mandolinas, presentando un trabajo muy refinado y de gran valor. Entre los materiales utilizados para sus ornamentaciones destaca el oro, nácar, carey, pan de oro, marfil o maderas como el ébano y el arce rizado.

Con la utilización de estos materiales y sus acabados, quedaba bien reflejado el estatus social de quienes encargaban estos instrumentos, entre los que se encontraban Carlos III de España, su hijo Fernando I de las Dos Sicilias o la esposa de este, María Carolina de Austria (Vichy Enchères).

Al intentar construir una cronología de esta familia, pronto nos daremos cuenta de que existen numerosas fuentes que hacen referencia a este apellido, pero siendo algunas de ellas confusas y contradictorias.

No obstante, gracias a la información que nos proporciona la casa de subastas Vichy Enchères y Alfred Woll (2021) podemos realizar un diagrama aproximado de su genealogía:



Para finalizar el artículo, presentamos una selección de imágenes de diferentes mandolinas organizadas aproximadamente en orden cronológico. En esta recopilación se ejemplifican algunas de las

diferentes tipologías geográficas, sus variaciones constructivas y estéticas, así como las indicaciones que los museos reflejan en sus catálogos.



**Nombre:** Mandolino  
**Fecha y lugar:** 1629, Roma  
**Constructor:** Benedetto Gualzatta  
**Longitud (cm):** 55,88  
**Museo:** Museo degli Strumenti Musicali, Roma.  
**Enlace:** <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200065803>



**Nombre:** Mandoline  
**Fecha y lugar:** 1630, Padua  
**Constructor:** Catastro Parochiali  
**Longitud (cm):** 55,88  
**Museo:** Metropolitan Museum of Art, New York.  
**Enlace:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501648>



**Nombre:** Pandurina  
**Fecha y lugar:** sobre 1635, Venecia  
**Constructor:** Matteo Seelos  
**Longitud (cm):** 56,5  
**Museo:** Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig  
**Enlace:** [https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI\\_ULEI\\_M0000517](https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_ULEI_M0000517)



**Nombre:** Mandore  
**Fecha y lugar:** 1640, Francia  
**Constructor:** Boissart  
**Longitud (cm):** 42 total  
**Museo:** Victoria and Albert Museum, Londres.  
**Enlace:** <https://collections.vam.ac.uk/item/O61535/mandore-boissart/>



**Foto:** Albert Giordan  
**Nombre:** Mandoline  
**Fecha y lugar:** 1652, Venecia  
**Constructor:** Matteo Sellas  
**Museo:** Musée de la Musique, Philharmonie de París.  
**Enlace:** [https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0130352?\\_ga=2.123670091.1928126368.1736977020-353945925.1736452205#description](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0130352?_ga=2.123670091.1928126368.1736977020-353945925.1736452205#description)



**Nombre:** Mandolino coristo  
**Fecha y lugar:** 1680, Cremona  
**Constructor:** Antonio Stradivari  
**Longitud (cm):** 50,19  
**Museo:** National Music Museum, Vermillion.  
**Enlace:** <https://emuseum.nmmusd.org/objects/13387/mandolino-coristo?sessionid=BA80993E97C58DD54B51A044E6C0A204>

# MANDOLINAS XVII-XVIII



**Nombre:** Mandürchen  
**Fecha y lugar:** s.XVII, Brescia  
**Constructor:** Giuseppe Tovia  
**Longitud (cm):** 48,7  
**Museo:** Germanisches National Museum. Nuremberg.  
**Enlace:** <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/MIR871>



**Foto:** Jean-Marc Anglès  
**Nombre:** Mandoline milanaise  
**Fecha y lugar:** 1729, Roma  
**Constructor:** Giovanni Smorzone  
**Longitud (cm):** 56  
**Museo:** Musée de la Musique. Philharmonie de Paris.  
**Enlace:** [http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160770?\\_ga=2.194735658.666702382.1737668990-353945925.1736452205](http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160770?_ga=2.194735658.666702382.1737668990-353945925.1736452205)



**Nombre:** Mandolino  
**Fecha y lugar:** 1750, Roma  
**Constructor:** Gaspare Ferrari  
**Museo:** Il museo della música. Collezione Artemo Versari. Venecia.  
**Enlace:** <https://www.museodellamusica.com/gli-strumenti/102/mandolinofer>



**Nombre:** Mandolino  
**Fecha y lugar:** 1756, Roma  
**Constructor:** Gaspar Ferrari  
**Longitud (cm):** 55  
**Museo:** Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco. Museo degli Strumenti Musicali. Milán.  
**Enlace:** <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/2L010-00241/>



**Nombre:** Mandolina (genovesa o barroca)  
**Fecha y lugar:** 1760-1785, Nápoles  
**Constructor:** Donato Filano  
**Longitud (cm):** 57  
**Museo:** Museu de la Música de Barcelona.  
**Enlace:** <https://catcat.cat/heritageobject/mdmb-605--mandolina-filano-donato-1760--1785/>



**Nombre:** Mandolina  
**Fecha y lugar:** 1767-1784, Nápoles  
**Constructor:** Vincenzo Vinaccia  
**Longitud (cm):** 58,5  
**Museo:** Museu de la Música de Barcelona.  
**Enlace:** <https://catcat.cat/heritageobject/mdmb-460--mandolina-vinaccia-vincenzo-1767--1784/>



Nombre: Neapolitan mandolin  
 Fecha y lugar: 1772, Nápoles  
 Constructor: Antonio Vinaccia  
 Longitud (cm): 56,6  
 Museo: National Music Museum. Vermillion  
 Enlace: <https://emuseum.nmmusd.org/objects/17636/neapolitan-mandolin?ctx=875fc8d0f8005c0f387f003dde8ff47cefca86db&idx=1>



Foto: Jean-Marc Anglès  
 Nombre: Mandolone napolitain  
 Fecha y lugar: 1772, Nápoles  
 Constructor: Antonio Vinaccia  
 Longitud (cm): 93  
 Museo: Musée de la Musique. Philharmonie de París.  
 Enlace: [https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0161923?\\_ga=2.204684052.581187412.1738094875-353945925.1736452205](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0161923?_ga=2.204684052.581187412.1738094875-353945925.1736452205)



Foto: Jean-Marc Anglès  
 Nombre: Mandoline  
 Fecha y lugar: 1773, París  
 Constructor: Nicolas Perou  
 Longitud (cm): 57  
 Museo: Musée de la Musique. Philharmonie de París.  
 Enlace: [https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160381?\\_ga=2.151284345.1928126368.1736977020-353945925.1736452205#description](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160381?_ga=2.151284345.1928126368.1736977020-353945925.1736452205#description)



Nombre: Mandolin  
 Fecha y lugar: siglo XVIII, Lisboa  
 Constructor: João Vieira da Silva  
 Longitud (cm): 56  
 Museo: Metropolitan Museum of Art. Nueva York.  
 Enlace: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504214>



Nombre: Mandolin  
 Fecha y lugar: 1778, Madrid  
 Constructor: Antonio Preda  
 Longitud (cm): 54,2  
 Museo: Royal College of Music Museum. Londres.  
 Enlace: <https://minim.ac.uk/index.php/explore/?instrument=9157>



Nombre: Mandolin  
 Fecha y lugar: 1781, Nápoles  
 Constructor: Antonius Vinaccia  
 Longitud (cm): 58,5  
 Museo: Metropolitan Museum of Art. Nueva York.  
 Enlace: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504543>

# MANDOLINAS XVII-XVIII



Nombre: Mandolin  
Fecha y lugar: 1783, Nápoles  
Constructor: Giuseppe Filano  
Museo: Swedish Museum of Performing Arts. Estocolmo.  
Enlace: [https://www.europeana.eu/item/09102/\\_SMS\\_MM\\_F409?page=1](https://www.europeana.eu/item/09102/_SMS_MM_F409?page=1)



Foto: Jean-Marc Anglès  
Nombre: Mandoline napolitaine (basse)  
Fecha y lugar: 1790, Nápoles  
Constructor: Gennaro Fabricatore  
Longitud (cm): 93  
Museo: Musée de la Musique. Philharmonie de París.  
Enlace: [https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0130636?\\_ga=2.31660730.581187412.1738094875-353945925.1736452205](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0130636?_ga=2.31660730.581187412.1738094875-353945925.1736452205)



Nombre: Mandürchen  
Fecha y lugar: 1791, Bagolino  
Constructor: Giacomo Mora  
Longitud (cm): 48,8  
Museo: Germanisches Nationalmuseum. Nuremberg.  
Enlace: <https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/49791/view>



Nombre: Mandola  
Fecha y lugar: 1792, Nápoles  
Constructor: Giovanni Battista Fabricatore  
Longitud (cm): 76,7  
Museo: Germanisches Nationalmuseum. Nuremberg.  
Enlace: <https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/49804/view>



Foto: Jean-Marc Anglès  
Nombre: Mandoline milanaise  
Fecha y lugar: 1793, Nápoles  
Constructor: Giovanni Battista Fabricatore  
Longitud (cm): 60  
Museo: Musée de la Musique. Philharmonie de París.  
Enlace: [https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0157890?\\_ga=2.237698692.581187412.1738094875-353945925.1736452205#description](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0157890?_ga=2.237698692.581187412.1738094875-353945925.1736452205#description)



Nombre: Mandolino  
Fecha y lugar: 1794, Turín  
Constructor: Carlo Guadagnini  
Museo: Museo della Musica de Artemio Versari. Venecia.  
Enlace: [https://www.museodellamusica.com/gli-strumenti/16/mandolino?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.museodellamusica.com/gli-strumenti/16/mandolino?utm_source=chatgpt.com)



Nombre: Mandolin  
Fecha y lugar: 1796, Milán  
Constructor: Giuseppe Presbiter  
Longitud (cm): 56,3  
Museo: Metropolitan Museum of Art Nueva York  
Enlace: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503849>

## REFERENCIAS

- Bortolazzi, B. (1805). *Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen*. Hoffmeister.
- Cervelli, L. (1968). *Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVIII*. Böhlau.
- Chamorro, P. (2014). *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)* (Doctoral dissertation, Universidad Rey Juan Carlos).
- Dilworth, J. (2012). *The Brompton's Book of Violin & Bow Makers*. Usk Publishing Limited.
- Janssens, R. (1982). *Geschiedenis van de mandoline*.
- Kinsky, G. (1912). *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln*. Breitkopf & Hartel.
- Lippi, L. (2014). *I mandolini a sei corde singole di Carlo Guadagnini tra fine '700 e inizio '800: mandolino "torinese"?* Recuperado de [https://www.academia.edu/123282029/I\\_mandolini\\_a\\_sei\\_corde\\_singole\\_di\\_Carlo\\_Guadagnini\\_tra\\_fine\\_700\\_e\\_inizio\\_800\\_mandolino\\_torinese](https://www.academia.edu/123282029/I_mandolini_a_sei_corde_singole_di_Carlo_Guadagnini_tra_fine_700_e_inizio_800_mandolino_torinese)
- Lippi, L. (2014). *Bresciano mandolin versus Tuscan mandolin? Notes for an organological (and musical) identification* (S. Colombini, Trans.). Recuperado de <https://lippi.net/wp-content/uploads/2020/04/mandolino-toscano-ENG.pdf>
- Lippi, L. (2024, 13 de febrero). *Conferenza sulla storia del mandolino* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IlCzYQYoinY&t=315s>
- Pollens, S. (2010). *Stradivari*. Cambridge University Press.
- Rebuffa, D. (2017). *The mandolin in the 17th and 18th centuries: Organology, stringing and tunings, repertoire, luthiers, surviving instruments and iconographical sources*. *Lute News*, (123), October.
- Sachs, C. (1964). *Real-Lexicon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. H. Bard.
- Sparks, P. (2005). *The classical mandolin* (Vol. 18). Oxford University Press.
- Terranova, B. (2009). *La catalogazione dei mandolini*.
- Vichy Enchères. (2022, septiembre 23). *Une mandoline à la Cour... Le rôle majeur d'Antonio Vinaccia auprès de la noblesse*. Vichy Enchères. <https://vichy-encheres.com/2022/09/23/mandoline-antonio-vinaccia>
- Woll, A. (2021). *The art of mandolin making: Historical development and construction of the mandolin*. Edition Mando.



CONTENIDOS  
ADICIONALES



Descarga  
de partituras

## TABLATURAS DEL MANUSCRITO 4118 DE LA BNE ¿MÚSICA DE LUIS DE GÓNGORA? ¿MÚSICA PARA BANDURRIA?

### ANÁLISIS, TRANSCRIPCIÓN Y ADAPTACIÓN PARA BANDURRIA CONTRALTO

*El manuscrito 4118 de la Biblioteca Nacional de España (BNE) es un documento de incalculable valor para el estudio de la poesía española del Siglo de Oro. Este códice, datado en el siglo XVII, recopila extensamente las obras poéticas de Luis de Góngora y Argote (1561-1627). Entre sus páginas hay seis folios con música en cifra que constituyen el objeto principal de este estudio. El trabajo aborda un análisis crítico de la atribución de esta música a Góngora, identifica el instrumento para el que fue concebida, examina el contenido musical y ofrece una transcripción e interpretación adaptada. El objetivo final es explorar su relevancia potencial para la interpretación contemporánea en la bandurria contralto –y también en la bandurria–.*

#### 1. INTRODUCCIÓN

##### 1.1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL MANUSCRITO 4118

Titulado *Obras varias poéticas [de Luis Góngora y Argote]*, es uno de los testimonios más importantes del legado cultural del Siglo de Oro español. Custodiado en la Biblioteca Nacional de España (BNE) y accesible en la Sala Cervantes, se puede consultar en dos versiones: la original (MSS/4118) y una copia en microfilm (MSS.MICRO/16699). Su historia, contenido y características materiales proporcionan claves esenciales para contextualizar las tablaturas musicales que se encuentran en sus páginas, y a la vez plantean interrogantes sobre su autoría y uso.

##### 1.2. HISTORIA DEL MANUSCRITO Y SU PROCEDENCIA

Este códice, cuya signatura antigua era M.392, perteneció a la biblioteca de Agustín Durán (1793-1862), destacado bibliófilo, crítico, recopilador de literatura española y director de la BNE. Tras su fallecimiento, el manuscrito fue adquirido en 1863 por la Biblioteca Nacional de España, a través de una compra realizada a María Cayetana Cuervo y Martínez.

Según Francisco de Icaza (1916), el manuscrito fue elaborado por un copista del siglo XVII, aunque el catálogo de *El Doctor Carlino* de la BNE señala que contiene escrituras de varias manos. Este detalle subraya la naturaleza compilatoria del códice, alejándolo de la posibilidad de ser un manuscrito

autógrafo de Luis de Góngora. La diversidad de caligrafías apunta a que fue un documento trabajado en distintos momentos y, probablemente, por diferentes copistas.

### 1.3. DESCRIPCIÓN MATERIAL DEL MANUSCRITO

El manuscrito consta de 474 hojas de 21 x 15 cm de tamaño. Está encuadernado en pasta española del siglo XIX, con un lomo liso que presenta tres nervios simulados y guardas de papel marmoleado de modelo plegado, características típicas de las restauraciones bibliográficas de la época.

El contenido literario incluye una amplia recopilación de la obra gongorina: sonetos, canciones, décimas, romances y obras mayores como la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*. Además, contiene una comedia incompleta, *El Doctor Carlino*, y varias secciones de poesías diversas.

Entre las particularidades del manuscrito, destaca la inclusión de seis páginas de notación musical en cifras, ubicadas entre las hojas 428 y 433. Estas hojas, escritas solo en el recto, se integran en una sección variada y están rodeadas de obras poéticas, lo que sugiere su incorporación dentro del corpus cultural asociado a Góngora. Sin embargo, su autoría no está clara, ya que la ausencia de un manuscrito autógrafo y la diversidad de manos plantean dudas sobre la autoría.

### 1.4. LAS TABLATURAS MUSICALES: INTERROGANTES Y DESAFÍOS

La naturaleza de las tablaturas plantea dos grandes preguntas:

¿Quién es el autor de las tablaturas?

¿Para qué instrumento fueron concebidas?

El primer interrogante es todo un desafío que necesitará de estudios posteriores y colaboración de otras disciplinas para su aclaración (como puede ser la grafología). A la segunda cuestión se dará respuesta en el punto 3.3.

### 1.5. CONDICIÓN INCOMPLETA Y SU IMPACTO EN EL ANÁLISIS

El manuscrito presenta lagunas, con hojas faltantes según la foliación original (1-9, 17, 25, 230 y 280). Estas ausencias, aunque no afectan directamente a las tablaturas (ubicadas entre las hojas 428 y 433), complican la reconstrucción completa del contexto literario y musical del códice. Además, varias hojas se encuentran en blanco, como la 254, 321v y 347v, lo que sugiere posibles planes inconclusos de los copistas o una pérdida de contenido original (como sucede con el fragmento final del folio 433).

### 1.6. OBJETIVOS DE ESTE ARTÍCULO

Ante las incertidumbres sobre la autoría de las tablaturas y la ausencia de indicaciones sobre el

instrumento, el propósito de este artículo es triple:

1. Revisar las diferentes perspectivas sobre la autoría de las tablaturas.
2. Mediante un análisis contextual, musicológico e histórico, aclarar para qué instrumento están destinadas las tablaturas.
3. Ofrecer una transcripción fiel que permita su interpretación en la bandurria contemporánea, adaptando las notaciones originales a un marco técnico e interpretativo coherente.

Esta labor contribuirá no solo a ampliar el conocimiento sobre la música del Siglo de Oro, sino también a revitalizar el repertorio para instrumentos de plectro como la bandurria, haciendo accesible un material único que conecta la tradición poética de Góngora con el arte sonoro de su tiempo.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Francisco A. de Icaza (1916, págs. 6-13) atribuye la autoría de las tablaturas a Luis de Góngora, basándose en su inclusión dentro de un manuscrito con obras exclusivas del poeta. Sin embargo, esta atribución es cuestionable, ya que el manuscrito no es autógrafo y fue compilado por varias manos.

Por su parte y en el mismo artículo, Lorenzo González Agejas realizó una transcripción en notación moderna destinada a una guitarra de cuatro órdenes afinada por cuartas. Esta propuesta presenta limitaciones, dado que la guitarra de cuatro órdenes pertenece al siglo XVI, un periodo anterior al manuscrito, y no existen evidencias documentales de guitarras afinadas exclusivamente por cuartas (Arriaga, 1988).

El *Cancionero Musical de Góngora* (Querol Gavaldá, 1975) refuerza la relación de Góngora con la música, destacando su conocimiento musical a través de diversos aspectos de su vida. Querol menciona su paso por la Universidad de Salamanca, donde coincidió con Francisco Salinas; su etapa como racionero en la Catedral de Córdoba, donde colaboró con el maestro de capilla Joan Risco; y los fragmentos autobiográficos de los romances gongorinos. Miguel Querol identifica la “guitarrilla” mencionada en el romance *Qué necio era yo antaño* con la bandurria descrita en el romance n.º 8:

Ahora que estoy despacio,  
cantar quiero en mi bandurria  
lo que en más grave instrumento  
cantara, mas no me escuchan.

Juan José Rey argumenta que las tablaturas están destinadas a la bandurria, apoyándose en la afinación por tres cuartas consecutivas, característica de este instrumento y no de otros como la guitarra, la vándola o la cítara. También señala que el tipo de escritura, en el que los golpes se ejecutan en cuerdas correlativas, sugiere un instrumento de púa. Sin embargo, su transcripción

plantea decisiones interpretativas cuestionables, como la propuesta de una octavación del cuarto orden de la bandurria o la toma de decisiones como eliminar, trocar o insertar fragmentos musicales sin previo aviso. En su análisis, Rey también menciona la rivalidad entre Góngora y Lope de Vega, destacando que el pastor “Bandurrio” de *La Dorotea* podría ser una alusión crítica a Góngora por su afición de tocar la bandurria (Rey & Navarro, 1993, págs. 61-63 y 185-192).

Finalmente, Lola Josa y Mariano Lambea (2012) exploran la relación entre Góngora y la música desde una perspectiva más amplia, destacando la complejidad rítmica y los artificios fónicos de sus versos como una muestra de su sensibilidad musical. Este enfoque abre la posibilidad de entender las tablaturas como una extensión sonora de los patrones rítmicos y melódicos presentes en su poesía, reforzando la conexión entre su obra literaria y la musicalidad inherente que esta proyecta.

## 3. EL MANUSCRITO 4118: DESCRIPCIÓN DE LA MÚSICA EN CIFRA

### 3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

El diplomático, poeta e historiador mexicano afinado en España, Francisco de Asís de Icaza y Beña (1863-1925), se topó con estas tablaturas por azar. Se encontraba en la Biblioteca Nacional de Madrid –por aquel entonces– consultando varios códices con el fin de preparar una publicación sobre las obras maestras de Luis de Góngora y Argote (1561-1627). Consultando el manuscrito 4118, descubrió que entre los versos del poeta cordobés existían intercaladas 6 páginas con notación musical en cifra del siglo XVII. Unas páginas que no comprendía y que puso en conocimiento de D. Lorenzo González Agejas (jefe de la sección de manuscritos y musicógrafo de la BNE). Agejas sí tenía conocimiento de esas cifras; pero no había encontrado la ocasión para estudiarlas. En un trabajo posterior publicado en la revista *Summa*, Francisco de Icaza dio a conocer este hallazgo en abril de 1916, con un artículo titulado: *Góngora, músico*. Este escrito se completó con la primera transcripción de estas cifras realizada por Lorenzo González Agejas, con una versión para guitarra de cuatro cuerdas.

Los folios en cuestión poseen tres numeraciones diferentes, siendo 433-438 la más reciente y realizada por la BNE. Estos 6 folios contienen el fragmento final de una obra incompleta, una jácara en Rem, una Gallarda en Rem y dos piezas más sin título –Pasacalles por B según Juan José Rey (Rey & Navarro, 1993, pág. 191) y Rondeña según Agejas (de Icaza, 1916)–. Todas ellas están escritas en tablatura italiana para un instrumento de cuatro cuerdas (u órdenes) que no se especifica. En el folio 433 se dan las claves para su afinación y que indican que el instrumento en cuestión ha de afinarse por cuartas.



Fig. 1.- Fuente: MSS/4118. Afinación del instrumento indicado en las tablaturas.

### 3.2 REVISIÓN DE LA ATRIBUCIÓN A GÓNGORA

Existen discrepancias entre los diferentes estudios. Icaza (1916), Josa & Lambea (2012) opinan que están escritas por el propio Góngora. Miguel Querol (1975) opina que esa afirmación carece de fundamento. Rey (1993) directamente transcribe estas cifras como textos anónimos. Sea como fuere, ninguno de estos autores aporta información fehaciente al respecto.

Estas discrepancias, la diversidad de manos en el código y la falta de evidencia autógrafa obligan a profundizar en esta atribución; pues caben 3 posibilidades:

1. Las tablaturas podrían haber sido escritas por Góngora.
2. Pudieron ser recopiladas por Góngora como parte de su interés por la música y su faceta de bandurrista.
3. Pudieron ser añadidas por un copista o propietario posterior.

Con la intención de reducir el número de posibilidades a una, se han buscado referencias sobre el manuscrito y el tratamiento que ha tenido.

En el *Inventario de la librería que fue de Agustín Durán* (1863, pág. 50) se aporta la siguiente información de este manuscrito:

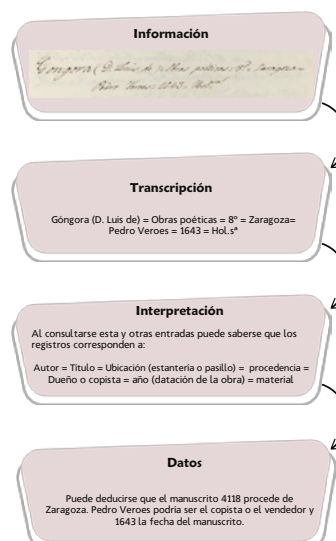


Tabla 1. Fuente: Elaboración propia.

Por el momento no se puede confirmar la autoría de esta música y parece que las dos primeras opciones son las más posibles. A pesar de esta falta de concreción al respecto, estas tablaturas sí sugieren que Góngora, como bandurrista, tenía un interés activo por la música instrumental, posiblemente como compositor o, al menos, como un recopilador de obras de su entorno.

El uso de tablaturas en esa época no era raro entre los intelectuales y poetas, quienes veían la música como una extensión natural de su capacidad artística. Si Góngora efectivamente compuso o recopiló estas piezas, refuerza la idea de que su genio creativo trascendía los límites de la palabra escrita para abarcar también el arte sonoro.

### 3.3 REVISIÓN DEL INSTRUMENTO PARA EL QUE SE ESCRIBIERON LAS CIFRAS

Las cifras no incluyen indicaciones explícitas sobre el instrumento para el que fue concebida. No obstante, varios elementos apuntan de manera inequívoca a que estas tablaturas están destinadas a la bandurria de cuatro órdenes. Entre ellos destacan la popularidad de este instrumento durante el Siglo de Oro, la conocida faceta bandurristica de

Góngora, la afinación por cuartas requerida en las tablaturas y la ausencia de esta afinación exclusiva en otros instrumentos contemporáneos, como guitarras, vihuelas, cítaras y vandolas. Tal como señala Juan José Rey (1983, pág. 61), estas cifras constituirían la primera música conocida escrita específicamente para la bandurria y de ahí la importancia de realizar su estudio.

## 4. PROCESO DE TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS TÉCNICO

### 4.1. METODOLOGÍA DE TRANSCRIPCIÓN

El sistema de notación empleado es la tablatura italiana en tetragrama. Las cifras indican los trastes donde hoyar las cuerdas (representadas por las líneas horizontales), las líneas verticales corresponden a las líneas de compás, y la rítmica se indica en la parte superior.

Una vez comprendido el significado de estos elementos, el siguiente paso para poder transcribir la música a notación musical fue descifrar la afinación de la bandurria para la que están escritas estas tablaturas. Esta cuestión se aborda en el siguiente punto.

## SIMBOLOGÍA DE LA TABLATURA



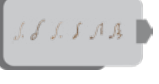






Imagen	Nombre	Comentario
	<b>Tetragrama.</b> 4ª cuerda. 3ª cuerda. 2ª cuerda. 1ª cuerda.	Se habla de cuerda de forma genérica. Pero se asume que la bandurria de esta época poseía órdenes dobles. Así atestiguan fuentes como el inventario de bienes de Felipe II (1602) donde se registran dos bandurrias de cuatro órdenes: una de tapa de enebro y barriga de concha natural de tortuga y otra de boj, con un rostro de mujer por remate.
	<b>Trastes.</b> 0 = cuerda al aire, 1 = primer traste, 2 = segundo traste...	La música aquí escrita requiere solamente los 5 primeros trastes de la bandurria.
	<b>Figuras</b>	Las figuras rítmicas utilizadas en estas tablaturas van de la blanca con puntillo a la semicorchea.
	<b>Extrasino o ligado de mano izquierda.</b>	Se emplea como un adorno barroco.
	<b>Repeticiones.</b>	Se emplea como un adorno barroco.
	<b>Trinos</b>	Representados así también por Francisco Guerau, Santiago de Murcia y Antonio de Santa Cruz (Schmitt, 1993). Los números 2 y 3 representan el traste sobre el que se ha de batir la nota. En la transcripción se omiten pues resultan obvios.
	<b>Barras de compás: normal, doble y final.</b>	
	<b>Títulos y tonalidad</b>	Siempre y cuando "por la E" haga referencia al alfabeto italiano, la tonalidad de la Gallarda y Jácara ha de ser Re menor.
	<b>Omisiones</b>	Indicación de compás Título y tonalidad de obras

Tabla 2. Fuente: Elaboración propia.

## 4.2. ANÁLISIS DE LA MÚSICA EN CIFRA

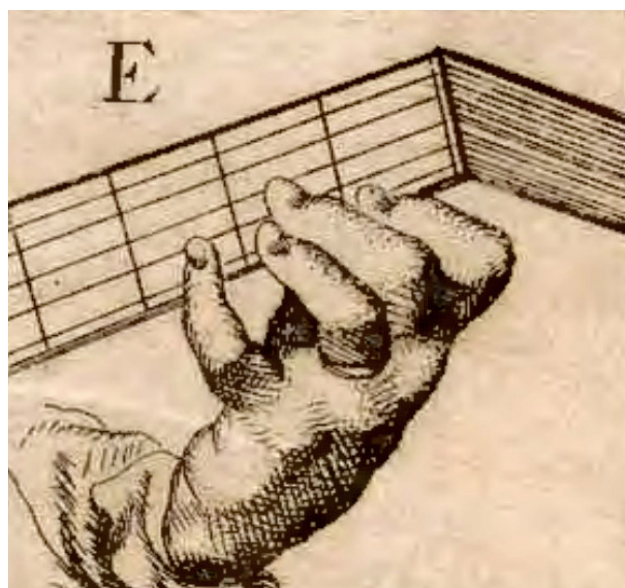


Fig.2. Fuente: (Sanz, 1764). Punto de la guitarra perteneciente al abecedario Italiano

Para que las tonalidades requeridas suenen correctamente, “por la E”, o lo que es lo mismo, Re menor –siempre y cuando esta “E” se refiera al abecedario italiano<sup>1</sup>– la afinación de la bandurria utilizada en estas tablaturas debe ser la siguiente.

### Afinación de la bandurria del MSS/4118



Fig.3. Fuente: elaboración propia

1 Este alfabeto italiano puede consultarse en el libro primero de la *Instrucción de Música sobre la Guitarra* (Sanz, 1764).

Esta afinación coincide con la afinación de las cuatro primeras cuerdas de la bandurria contralto, por ello se realizará la transcripción para este instrumento, y por ser éste transpositor, se ofrecerán 2 versiones de la transcripción, una a sonido real y otra con transposición para ser leída en el contralto (como si de una bandurria soprano se tratase).

## 4.3. ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL

Para transcribir la música en cifra y tomar decisiones allá donde se encontraron discrepancias o ausencias de información se han dado soluciones acordes al estilo musical. Para conocer el aire de estas danzas a transcribir, se han estudiado previamente varias gigas, jácaras, gallardas, pasacalles y otras danzas contenidas en el *Resumen de acompañar la Parte con la Guitarra* (de Murcia, 1714) y en la *Instrucción de Música sobre la Guitarra* (Sanz, 1764), obra en la que se ha prestado especial atención a las indicaciones de los distintos sonos para la guitarra rasgueada.



Tabla 3. Fuente: folios 16 r. y 18 r.

## Giga por la C

Transcripción a sonido real

MSS/4118  
folio 433

... Continuación

6

10

14

Fig. 4. Fuente: Elaboración propia

### 4.4 TRANSCRIPCIONES

#### Giga por la C (fragmento final)

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Este fragmento parece ser de una giga, al menos el ritmo ternario de subdivisión ternaria encaja correctamente con la figuración escrita. La tonalidad, por la C (Re Mayor), está justificada por la aparición de las notas fa# y do#.
- Se adaptó la música al compás de 9/8.
- El ritmo de los extrasinos, compases 6, 7, 10, 11 y 12, ha sido ajustado al ritmo más coherente a

pesar de que en la tablatura indica que han de interpretarse a semicorchea.

- Para ajustar la métrica de los compases 8 y 9 se ha retrasado la línea de compás una negra.

Todas estas decisiones aparecen marcadas en rojo en la partitura transcrita.

Apreciaciones musicales:

Los extrasinos pueden ejecutarse de mano izquierda, resultando difícil mantener esta ejecución cuando existe en ellos cambios de cuerdas –especialmente en el instrumento actual de cuerdas metálicas–, por lo que, en estos casos, se recomienda que sean articulados con la púa.

## Jácara por la E Transcripción a sonido real

MSS/4118  
folio 435

Fig. 5. Fuente: Elaboración propia

### Jácara por la E

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Adoptar la música al compás de 3/4.
- Modificar la medida de figuras en los compases 6, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 27, 29, 31, 35, 36, 37, 38, 40, 47 y 50 para cuadrar el compás y aportar sentido melódico y rítmico.
- Desplazar la línea de compás en los compases 3, 7, 26, 27 y 28.
- Se ha añadido la línea de compás entre los compases 3-4, 26-27, 27-28, 37-38.
- Alteraciones: sol# en compás 34.

Las decisiones tomadas aparecen marcadas en rojo sobre la partitura transcrita.

30

36

43

48

Fig. 6. Fuente: Elaboración propia

## Gallarda por la E

Transcripción a sonido real

MSS/4118

folio 434

The image displays a musical score for 'Gallarda por la E'. It consists of four systems of music, each with a tablature line and a standard notation line. The tablature line uses numbers 0-5 to represent frets. The standard notation line uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures 1-7, 8-14, 15-20, and 21-25. Red markings indicate specific transcriptions: a red note in measure 1, a red note in measure 8, a red note in measure 16, and a red note in measure 25. A red vertical line is placed between measures 14 and 15. A red sharp sign is placed above the staff in measure 16. A red vertical line is placed between measures 20 and 21.

Fig. 7. Fuente: Elaboración propia

## Gallarda por E

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Adoptar la música al compás
- Modificar la medida en los compases 3, 4 y 25 para cuadrar el compás y aportar sentido melódico y rítmico.
- Se ha añadido la línea de compás entre los compases 13 y 14.
- Do# en compás 16.

Todas las decisiones aparecen marcadas en rojo sobre la partitura transcrita.

## Jácara por la B

Transcripción a sonido real

MSS/4118  
folio 437

The image displays a musical score for 'Jácara por la B'. It consists of five systems of music. Each system includes a line of tablature (numbers 0-5 on a six-line staff) and a corresponding line of standard musical notation (notes and rests on a five-line staff). Measure numbers 10, 17, 25, 33, and 40 are indicated at the start of their respective systems. Red notes and accents are used to highlight specific melodic and rhythmic features throughout the score.

MSS/4118  
folio 438

Fig. 8. Fuente: Elaboración propia

### Jácara por la B

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Esta danza se adapta bien al compás y estilo de la jácara y la figuración escrita, encaja correctamente en el compás. La tonalidad, por la B (Do Mayor), es evidente debido a la ausencia de alteraciones.
- Adoptar la música al compás de 3/4.
- Modificar la medida de figuras en los compases

7, 10, 18 y 29, para cuadrar el compás y aportar sentido melódico y rítmico.

- Desplazar la línea de compás en el compás 28.
- Se ha añadido líneas de compás entre los compases 4-5, 26-27, 27-28, 37-38.

Apreciaciones musicales:

La octava del compás 39, si se respeta la indicación de la tablatura de tocarla en tercera y primera cuerda, ha de ejecutarse con tranquila.

## por la D

Transcripción a sonido real

MSS/4118  
folio 437

Fig. 9. Fuente: Elaboración propia

### Por la D

Decisiones tomadas en la transcripción:

- De esta breve danza no se tienen suficientes argumentos para su clasificación. Su tonalidad, por la D (la menor).
- Adoptar la música al compás de  $\text{C}$ .
- Modificar la medida de figuras en los compases 5, 6 y 9, para cuadrar el compás y aportar sentido melódico y rítmico.
- Añadir la primera nota, por similitud al compás 5.
- Desplazar la línea de compás en los compases 3 y 7.

### 4.5 ADAPTACIÓN A LA BANDURRIA CONTEMPORÁNEA

Estas tablaturas resultan tan idiomáticas al instrumento propuesto que no se han realizado ajustes para facilitar la interpretación en la bandurria contralto. Tan sólo se ha realizado una transposición para leer la partitura como si del instrumento soprano se tratase; pero, al tratarse de una escordatura, la sonoridad obtenida es la original.

### 5. RELEVANCIA PARA LA BANDURRIA ACTUAL

#### 5.1 VALOR PEDAGÓGICO

Las transcripciones aquí realizadas, se han elaborado para bandurria contralto pensando en una acomodación a la altura musical fija; pero, igualmente –la misma partitura con transposición hecha para la bandurria contralto– puede funcionar perfectamente en la bandurria. Eso sí, en este caso se sustituiría la altura musical fija por una versión que respeta la relación interválica entre los distintos órdenes. El resultado sonoro ofrecería

una versión transportada de tonalidad (a la quinta superior).

En opinión del autor, es fundamental recuperar nuestro patrimonio musical y ejecutar las obras antiguas en los instrumentos para los que fueron originalmente compuestas. No obstante, desde una perspectiva pedagógica, también es imprescindible que los estudiantes de instrumentos de púa se familiaricen con este repertorio y lo interpreten, fortaleciendo así el vínculo entre la tradición musical y la enseñanza contemporánea.

### 5.2. RECUPERACIÓN DEL REPERTORIO HISTÓRICO

La transcripción de estas obras no solo enriquece el repertorio de la bandurria moderna, sino que también abre nuevas oportunidades para su inclusión en conciertos y actividades de difusión cultural. Este proceso contribuye a la valorización del patrimonio musical histórico, promoviendo su preservación y su reintroducción en el panorama musical contemporáneo.

## 6. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

### 6.1 RESULTADOS

A continuación, se presentan los vídeos y las transcripciones adaptadas para bandurria contralto que, por ser un instrumento transpositor, ofrecerá un resultado sonoro a sonido real.

Las transcripciones también son aptas para bandurria, aunque si se tocan con este instrumento, ha de tenerse en cuenta que el resultado sonoro será una versión transportada con respecto a las tablaturas; pero, respetuosa con la relación interválica de los trastes y las cuerdas indicadas.

## Giga por la C

Transcripción con transposición para bandurria contralto

MSS/4118  
folio 433

... Continuación



Fig. 10. Fuente: Elaboración propia

Giga por la C  
Enlace al vídeo  
<https://youtu.be/6KVDSIMazPs>



## Gallarda por la E

Transcripción con transposición para bandurria contralto

MSS/4118  
folio 434



Fig. 11. Fuente: Elaboración propia

### Gallarda por la E

En esta versión, por razones de sonoridad, se han completado los acordes en los compases 20, 24 y 25.

Se propone pasaje alternativo en el compás 2. Se han utilizado "ossia" en la parte superior.

Enlace al vídeo  
<https://youtu.be/8hhzoUqGmI4>



## Jácara por la E

Transcripción con transposición para bandurria contralto

MSS/4118  
folio 435

MSS/4118  
folio 436

Fig. 12 y 13. Fuente: Elaboración propia

### Jácara por la E

Se han rellenado determinadas armonías con el fin de reforzar la línea melódica, intentado no incrementar las dificultades técnicas y buscando la comodidad de los acordes. Se procede así en los compases 4, 5, 8, 18, 21, 24, 29 y 35. El resultado ofrece a la vez una sonoridad más plena.

Se proponen varios pasajes alternativos, que a criterio del autor suenan mejor, en los compases 2, 4 y 33.

Para ello se han utilizado “ossias” en la parte superior.

Rítmicamente han de tenerse en cuentas las hemiolias de los compases 3, 4, 7, 8, 11, 12.

Por sonoridad, se opta por tocar fa becuadro compás 32 y sol# en el compás 34.

Enlace al vídeo

<https://youtu.be/TZqWP8k7DBs>



## Jácara por la B

Transcripción con transposición para bandurria contralto

MSS/4118  
folio 437

Musical score for 'Jácara por la B' in 3/4 time, key of B major. The score is written for a single system with six staves. The first staff contains measures 1-8, the second 9-16, the third 17-24, the fourth 25-32, the fifth 33-40, and the sixth 41-48. Red markings indicate specific notes or chords: a red note in measure 1, a red note in measure 9, a red note in measure 17, a red note in measure 25, a red note in measure 33, and a red note in measure 41. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Fig. 14. Fuente: Elaboración propia

### Jácara por la B

Se han completado los acordes en los compases 26, 29, 37 y 43. Pueden ornamentarse algunos más; pero tendría por consecuencia una interpretación muy pesada.

Enlace al vídeo

[https://youtu.be/cFNaN0\\_cuCY](https://youtu.be/cFNaN0_cuCY)



## por la D

Transcripción con transposición para bandurria contralto

MSS/4118  
folio 437

Musical score for 'por la D' in 3/4 time, key of D major. The score is written for a single system with two staves. The first staff contains measures 1-8, and the second 9-16. Red markings indicate specific notes or chords: a red note in measure 1, a red note in measure 9, a red note in measure 17, a red note in measure 25, a red note in measure 33, and a red note in measure 41. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Fig. 15. Fuente: Elaboración propia

### Por la D

Enlace al vídeo

<https://youtu.be/tt3Sm8IBmtU>



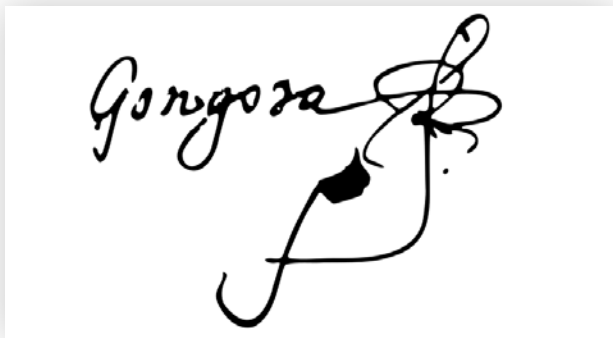


Fig. 16. Fuente: Firma de Luis de Góngora y Argote. [https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis\\_de\\_gongora/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_de_gongora/)

## 6.2 CONCLUSIONES

En este estudio se ha revisado la historia del manuscrito 4118 y se han analizado las diversas opiniones sobre la autoría de las tablaturas que contiene. Aunque no se ha podido demostrar que Luis de Góngora sea el autor de estas cifras, se han identificado datos significativos como la fecha aproximada del manuscrito (1643), el nombre de Pedro Veroes (posiblemente el copista o vendedor del manuscrito) y su procedencia, Zaragoza. Para determinar con mayor certeza la autoría, sería necesario recurrir a estudios interdisciplinarios, como análisis grafológicos.

Se confirma que las tablaturas del MSS/4118 están escritas para bandurria, un hallazgo relevante que refuerza la importancia de este instrumento en el repertorio histórico. Además, se han realizado transcripciones funcionales aptas para ser interpretadas en instrumentos actuales (bandurria y bandurria contralto).

Este trabajo representa una aproximación inicial, considerando que en la época las obras escritas eran concebidas como una base sobre la que los intérpretes desarrollaban variaciones e improvisaciones. La práctica de la improvisación, junto con el uso de ornamentación, era esencial para completar la interpretación musical. Por ello, se invita a los intérpretes que se acerquen a estas transcripciones a profundizar en el estudio de la ornamentación barroca y a elaborar sus propias versiones históricas a partir de las propuestas presentadas en este trabajo.

Este enfoque permitirá no solo revitalizar este repertorio en el contexto contemporáneo, sino también rendir homenaje a las prácticas interpretativas de la época.

Una vez grabadas las obras transcritas, se confirma que, de ser estas cifras música interpretada por Góngora, éste debió ser un bandurrista de notable destreza. Además, si fuera él mismo el compositor, las piezas revelan un conocimiento musical que supera con creces el de un mero aficionado. Estas afirmaciones se refuerzan con su singular firma, en la que integra su apellido junto a una clave

de sol y una corchea, lo que simboliza cómo la música impregnaba profundamente su identidad y personalidad.

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a mi amigo José Manuel Velasco por su valiosa revisión crítica y sus acertados comentarios, que han contribuido significativamente a enriquecer este trabajo. Asimismo, extendiendo mi gratitud a Elena Martín por su impecable soporte técnico en la grabación y toma de sonido de los vídeos, una labor fundamental para completar esta investigación.

## ANEXOS

Transcripciones completas a sonido real y transcripciones con transposición para bandurria contralto (aptas para bandurria).

## REFERENCIAS

- Arriaga, G. (1988). La guitarra de cuatro órdenes en el siglo XVI. Conveniencia de su inclusión en los programas actuales de los conservatorios. *Música y Educación*, 369-406.
- Bandurria. (2014, diciembre 18). Diccionario de la Música. Consultado el 28 de diciembre de 2024 en <https://musica.enciclo.es/articulo/bandurria>.
- de Icaza, F. A. (1 de abril de 1916). Góngora, músico. *SUMMA*, 6-13. Obtenido de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b1e342f6-f6bb-4e5e-844e-9632ff8f35a1>.
- de Murcia, S. (1714). Resumen de acompañar la parte con la guitarra. Madrid.
- Durán, A. (1863). Inventario de la librería que fue de Agustín Durán.
- Góngora y Argote, L. de, Góngora y Argote, L. de, & Góngora y Argote, L. de. (1601). *Obras varias poéticas / de Luis de Góngora*.
- Josa, L., & Lambea, M. (31 de julio de 2012). Góngora y la música. DIGITAL.CSIC. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10261/54275>.
- Querol Gavalda, M. (1975). Cancionero Musical de Góngora. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología.
- Rey, J. J., & Navarro, A. (1993). Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laudes españoles". Madrid: Alianza.
- Sanz, G. (1764). *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer.
- Schmitt, T. (Enero-junio de 1993). Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750). *Separata de la REVISTA DE MUSICOLOGÍA*, Volumen XV.

CONTENIDOS  
ADICIONALES



Descarga  
del cuaderno



## LA COLECCIÓN DALLAS' ITALIAN MANDOLINIST

### EL AUGE DE LA MANDOLINA EN LONDRES A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

*La génesis de este estudio parte del hallazgo de un cuaderno de partituras entre las que se encuentran piezas musicales, originales y transcripciones, para mandolina y piano compuestas por F. Paroletti y publicadas por una editorial londinense. El título del cuaderno es Dallas' Italian Mandolinist n.º 8: Selection of new and original pieces operatic and other favourite airs. El aparente desconocimiento sobre la existencia de estas piezas, su compositor y editorial ha promovido el desarrollo de esta investigación. ¿Qué es Dallas' Italian Mandolinist? ¿De qué información disponemos sobre la figura del compositor F. Paroletti? ¿En qué periodo fueron compuestas sus obras? ¿Qué sucede entonces en Londres para que se suscite un interés por la mandolina? Son algunos de los vacíos de investigación a los que se pretende dar respuesta.*

#### INTRODUCCIÓN

La vigente expansión de la especialidad de Instrumentos de Púa en el ámbito académico, así como el progreso de esta especialidad en un panorama musical donde cada vez prima más el dinamismo, nos llevan a su continua búsqueda de repertorio. La literatura existente para los mismos es amplia, aunque en numerosas ocasiones

desconocida y de acceso condicionado. En una de esas búsquedas de nuevo repertorio, se encontró un viejo cuaderno de piezas para mandolina. Aparentemente, las partituras pertenecen a una colección denominada *Dallas' Italian Mandolinist*. Se trata del cuaderno número ocho, que contiene una selección de piezas compuestas o transcritas para mandolina y piano por el compositor F. Paroletti.

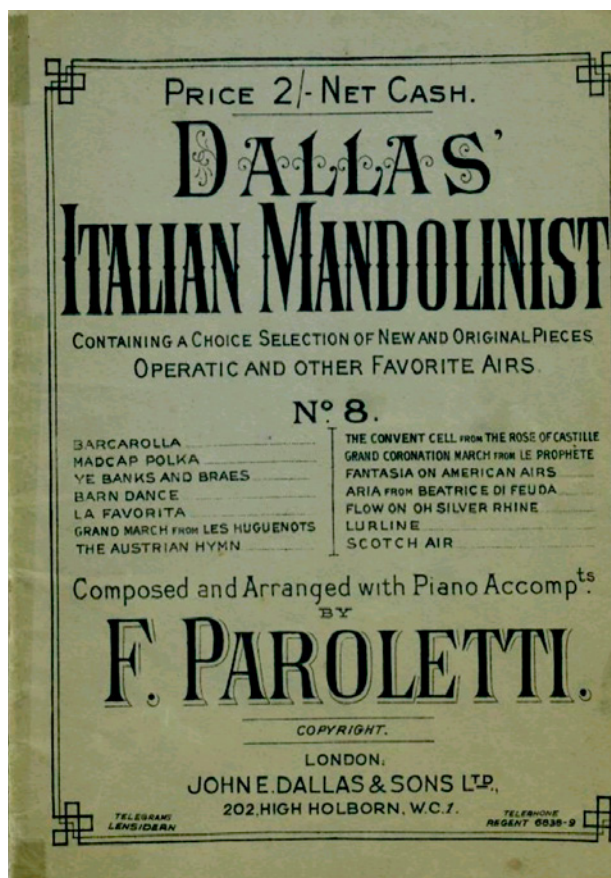


Figura 1. Portada. Fuente: Paroletti, F. (s.f.). *Dallas' Italian Mandolinist Nº 8: Selection of new and original pieces operatic and other favourite airs*. Londres: John E. Dallas & Sons LTD.

El presente estudio se propone contextualizar la colección *Dallas' Italian Mandolinist*. Con dicho fin, la primera fuente de información de la que disponemos para poder ubicarla en tiempo y espacio es la portada del cuaderno hallado (véase figura 1), mediante su análisis se deducen los datos expuestos a continuación:

- Editorial: John E. Dallas & Sons LTD
- Dirección de la editorial: 202. High Holborn, W.C. 1. Londres
- Compositor: F. Paroletti
- Nombre de la colección: *Dallas' Italian Mandolinist*
- Número de la colección: n.º 8
- Año de publicación: no aparece

Teniendo en cuenta esta información resulta conveniente indagar sobre la historia de la editorial que publicó estas partituras para mandolina, sobre todo para poder situarlas en el periodo de tiempo de su publicación, debido a la ausencia de una fecha concreta.

## HISTORIA DE LA MARCA DALLAS

John E. Dallas se corresponde con el nombre de John Eastwood Dallas, cuya fecha de nacimiento

data del año 1856. En 1873 John Eastwood Dallas empezó a fabricar banjos con J. E. Brewster, en un pequeño taller de la calle Oxford en Londres (Carroll, 2016). Dos años más tarde se estableció como editor y fabricante de banjos en el número 415 de la calle Strand, donde fabricó banjos para The Moore, Burgess Minstrels y The Mohawk Minstrels (Dallas, s.f.). La empresa creció hasta tal punto que en el año 1893 tuvo que ampliar sus instalaciones y, aunque hasta el momento su principal actividad se centraba en la construcción de banjos, comenzó a fabricar otros instrumentos musicales (Grace, 2023).

En el año 1905, tres de los hijos de John E. Dallas se convirtieron en directores de la empresa, cuyo nombre pasó a ser John E. Dallas & Sons LTD. Además, el continuo crecimiento de la compañía hizo que en 1914 se trasladaran a una nueva dirección, 202 High Holborn Street (Carroll, 2016). Estos últimos datos son cruciales para ubicar las partituras que protagonizan este estudio, ya que tanto la dirección como el nuevo nombre que adoptó la empresa coinciden con los datos de la portada encontrada.

En la década de 1920 J. E. Dallas & Sons empezó a comercializar instrumentos bajo la marca JEDSON, que derivaba de sus iniciales, "J.E.D.", y "Sons". La empresa fue reubicada nuevamente en 1926 al número 610 de la calle Betterton en Londres. Además de la construcción de instrumentos musicales, Dallas se dedicó a la impresión y publicación de música (Dallas, s.f.)<sup>1</sup>.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto en relación con los datos disponibles en la portada, se puede considerar que el cuaderno *Dallas' Italian Mandolinist n.º 8* debió ser publicado entre 1914 y 1926, franja temporal en la que la editorial estaba ubicada en el número 202 de la calle Holborn en Londres, bajo el nombre de John E. Dallas & Sons LTD.

## RECOPILACIÓN Y CATÁLOGO DE CUADERNOS DALLAS' ITALIAN MANDOLINIST

La recopilación completa de la colección *Dallas' Italian Mandolinist* es una ardua tarea de realizar debido a la dispersión de sus números a nivel internacional e incluso intercontinental y a la inexistencia de un punto concreto, ya sea digital o físico, en el que se encuentre la totalidad de su catálogo. Sin embargo, gracias a la gran labor de recopilación y biblioteca particular del investigador alemán Michael Reichenbach, se han podido catalogar catorce números de la colección *Dallas' Italian Mandolinist* (véase Tabla 1).

<sup>1</sup> Traducción propia a partir de Carroll (2016), Dallas (s.f.) y Grace (2023).

NÚMERO COLECCIÓN	TÍTULO	COMPOSITOR	PUBLICACIÓN	INSTRUMENTACIÓN
Método particular	<i>Dallas' Advanced Studies for the Mandolin</i>	Leopoldo Francia	1875-1913	Mandolina
Método particular	<i>Dallas' Italian School for the Mandoline</i>	Giovanni Angelici	1875-1913	Mandolina
4	<i>La Parisienne. Polka</i>	F. Paroletti	-	Mandolina y piano
30	<i>Levanto. Mandoline Polka</i>	F. Paroletti	1875-1913	Mandolina y piano Incluye voces de 2ª mandolina, guitarra mandola y banjo
36	<i>Lydia. Mandoline Gavotte</i>	F. Paroletti	1875-1913	Mandolina y piano Incluye voces de 2ª mandolina, guitarra mandola y banjo
42	<i>Perla D'amore. Mazurka</i>	F. Paroletti	-	Mandolina y piano
65	<i>Frances. Danse de Concert. Mandolin Solo</i>	Charles Hudson	1875-1913	Mandolina con acompañamiento de guitarra, banjo o piano Voces de 2ª mandolina y mandola
107	<i>Grand Wedding March. Concert Solo for the Mandolin</i>	Leopoldo Francia	1875-1913	Mandolina con acompañamiento de guitarra o piano Voz de 2ª mandolina
108	<i>Australia. Grand March for the mandolin</i>	W.H. Plumbridge	1875-1913	Mandolina con acompañamiento de guitarra o piano Partes extra para orquesta: 2ª o 3ª mandolina, mandola o 1º y 2º banjo
117	<i>Lillie. Barn Dance for Mandoline or Violin</i>	Charles Hudson	1875-1913	Mandolina o violín con acompañamiento de banjo, guitarra o piano Voz de 2ª mandolina
152	<i>My Sweetheart Waltz. Mandoline Solo</i>		1875-1913	Mandolina con acompañamiento de guitarra o piano Voces de 2ª mandolina, mandola y banjo
242	<i>Consolation</i>	F. Paroletti	-	Mandolina y piano Voz de 2ª mandolina y acompañamiento de guitarra
Método particular	<i>Paroletti's Italian Mandolin Tutor</i>	F. Paroletti	1914-1926	Mandolina a solo Mandolina y piano
8	<i>Dallas' Italian Mandolinist: Operatic and other favourite airs</i>	F. Paroletti	1914-1926	Mandolina y piano

Tabla 1. Catálogo recopilado de la colección Dallas' Italian Mandolinist.

Fuente: elaboración propia a partir de material aportado por Michael Reichenbach.

Debe ser nuevamente mencionado que en las publicaciones *Dallas' Italian Mandolinist* no aparece una fecha de publicación. Es la dirección de la editorial la que nos proporciona una referencia para poder ubicarlas en el tiempo, según la historia de la marca Dallas que hemos estudiado con anterioridad. Concretamente, las publicaciones halladas muestran dos direcciones: London. J.E. Dallas, 415 Strand y John E. Dallas & Sons, 202 High Holborn London. Aunque no es posible acotar las fechas en un año exacto, estas evidencias sí permiten ubicar dos periodos de publicación. Consecuentemente, el primero correspondería a un periodo de publicación de 1875 a 1913 y el segundo conllevaría, aproximadamente, desde 1914 a 1926, que es el año en el que vuelve a suceder un cambio de dirección de la editorial.

Asimismo, con el fin de poder catalogar una mayor cantidad de números *Dallas' Italian Mandolinist*, se han utilizado herramientas digitales de carácter investigador como son la Red de Bibliotecas Universitarias y Científicas Españolas (REBIUN) y la Biblioteca Nacional de España. Actualmente en ninguna de estas bases de datos españolas se encuentran resultados relativos a la cuestión investigadora que nos concierne. Teniendo en cuenta el desconocimiento de la colección *Dallas' Italian Mandolinist* en España, se ha procedido a iniciar una búsqueda en un catálogo de bibliotecas a nivel mundial como es WorldCat<sup>2</sup>. En este catálogo mundial se da constancia de seis resultados en torno a la colección *Dallas' Italian Mandolinist*, que se encuentran disponibles en bibliotecas de Londres, Australia y Estados Unidos (véase Tabla 2). A excepción de un resultado, el resto de las partituras halladas corresponden al compositor F. Paroletti, lo que hace ostensible la notable participación de F. Paroletti en la colección *Dallas' Italian Mandolinist*.

LA MANDOLINA EN GRAN BRETAÑA A FINALES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL SIGLO XX

El hecho de que se originara la publicación de la colección *Dallas' Italian Mandolinist* en Londres entre los años 1875 y las primeras décadas del año 1900 nos lleva a reflexionar sobre el porqué de este acontecimiento. ¿Qué sucede en Gran Bretaña a lo largo de estas décadas para que se suscite un interés en la publicación de música para mandolina? Suscribiendo las palabras del reconocido historiador de la mandolina Paul Sparks (2013, p.1), durante las últimas décadas del siglo XIX, tocar la guitarra y la mandolina en grandes agrupaciones se convirtió en una forma popular de hacer música entre los músicos aficionados británicos. La mandolina, que se consideraba inherente a la cultura italiana, como podría considerarse la guitarra para la cultura española, viajó desde la Península Itálica hasta las Islas Británicas. Concretamente, la sociedad del momento empezó a desarrollar el gusto por las canciones napolitanas, lo que puede dar respuesta a por qué algunas de las piezas que se incluyen en la colección *Dallas' Italian Mandolinist* son melodías de este tipo.

Además de la perdurable popularidad mundial de la ópera italiana, la década de 1880 fue testigo de un auge de la moda de las canciones napolitanas [...] y los estrechos vínculos entre las familias reales británica e italiana contribuyeron a cultivar aún más en Gran Bretaña el gusto por todo lo italiano. Los virtuosos de la mandolina empezaron a visitar Londres con regularidad y cosecharon un éxito considerable en las principales salas de conciertos (Sparks, 2013, p.2)<sup>3</sup>.

TÍTULO	COMPOSITOR	DISPONIBLE EN
<i>Alpine Roses. Entr'acte</i>	F. Paroletti	The British Library, St. Pancras, Londres
<i>Paroletti's Italian mandoline tutor</i>	F. Paroletti	University of Vermont Howe Library, Estados Unidos
<i>Dallas' Italian mandolinist n.º 7</i>	F. Paroletti	Monash University Library Australia
<i>Grand selection from Martha</i>	Friedrich von Flotow, F. Paroletti	State Library of Western Australia
<i>Dallas' mandolinist, n.º 224</i> <i>La danza degli scheletri</i>	Leopoldo Francia	State Library of Western Australia
<i>Dallas' Italian mandolinist, n.º 2 Dallas' classical solos for the mandolin</i>	F. Paroletti	State Library of Western Australia

Tabla 2. Títulos *Dallas' Italian Mandolinist* disponibles en WorldCat. Fuente: elaboración propia a partir de WorldCat.org (2024).

2 Herramienta digital para localizar materiales que suelen encontrarse en bibliotecas, entre los que se pueden hallar libros, partituras, fotos y artículos, que facilitan la labor investigadora y la innovación.

3 Traducción propia a partir de Sparks (2013, p.2): “In addition to the enduring worldwide popularity of Italian opera, the 1880s witnessed a burgeoning fashion for Neapolitan songs [...] and close links between the British and Italian royal families helped to cultivate further a taste in Britain for all things Italian. Mandolin virtuosos began to visit London on a regular basis and enjoyed considerable success in the major concert halls.”

Asimismo, se tiene constancia de eventos sociales que tuvieron lugar en Londres en los que la mandolina gozaba de una aceptación social reseñable: «En 1888, la Exposición Italiana en Earl's Court fue un acontecimiento social ineludible de Londres y las aristócratas de moda quedaron fascinadas por un grupo de guitarristas y mandolinistas de Nápoles» (Sparks, 2013, p.2)<sup>4</sup>.

La industrialización llevó consigo un incremento de las posibilidades económicas de los ciudadanos medios, quienes tuvieron en estos años un mayor acceso a la educación y más tiempo libre, lo que indujo un sentimiento de crecimiento personal que se reflejó en algunas ocasiones en el interés por comprar y estudiar un instrumento musical (Sparks, 1995, p. 44). En la década de 1880 la mandolina no se podía estudiar de forma reglada en Gran Bretaña. Sin embargo, la mandolina adquirió un papel protagonizado por las mujeres de la época que vino fortalecido por la ejecución de este instrumento por parte de miembros de la nobleza vigente:

Ni la mandolina ni la guitarra figuraban entre los instrumentos que se enseñaban en las facultades de música británicas en la década de 1880, pero pronto empezaron a considerarse (de acuerdo con la construcción social de la feminidad imperante) especialmente adecuados para que los tocaran las mujeres. [...] El ejemplo de la reina Margarita, que tocaba la mandolina, reforzó aún más el atractivo de los instrumentos de cuerda pulsada para las mujeres preocupadas por la moda, sobre todo cuando se tocaban en conjuntos (Sparks, 2013, p.3)<sup>5</sup>.

Las mujeres de clase media empezaron a liberarse de algunas de las represivas convenciones sociales que habían vivido hasta entonces y comenzaron a participar en actividades sociales fuera del hogar, entre ellas la ejecución de música en conjunto (Sparks, 1995, p. 44). Debido a la coexistencia de estas circunstancias y a la asociación de las cualidades de la mandolina con las de la feminidad, según el concepto de la época, las mujeres británicas comenzaron a tocar la mandolina y la guitarra en agrupaciones musicales: «Innumerables bandas femeninas de guitarra y mandolina florecieron por toda Gran Bretaña durante la década de 1890, la mayoría de ellas poseían solo las más modestas ambiciones artísticas o habilidades técnicas, y existieron tanto por razones sociales

como musicales» (Sparks, 2013, p.7)<sup>6</sup>. El hecho de que las habilidades de las ejecutantes fueran humildes puede relacionarse con la aparente sencillez que caracteriza a las piezas publicadas para mandolina en esta época en Londres, como es el caso de la colección *Dallas' Italian Mandolinist*.

Entre estos grupos de mandolinas y guitarras cabe destacar el nombre "The Ladies' Guitar and Mandolin Band". A partir del año 1888 esta agrupación invirtió seriamente sus esfuerzos y contrató a directores experimentados para dirigirla. De este modo, comenzó a actuar regularmente en conciertos benéficos para recaudar fondos en las zonas que más estaban de moda en Londres (Sparks, 2013, p.4). Londres fue un punto geográfico neurálgico para el desarrollo de la mandolina en Inglaterra, ya que en el Norte y centro de Inglaterra la práctica musical de los aficionados estaba asociada de una forma muy arraigada a los grupos corales y bandas de viento metal, por lo que las orquestas de mandolinas se hallaron en su mayoría en Londres y el sureste de Inglaterra (Sparks, 1995, p. 45). Las famosas salas de té que caracterizan a la cultura londinense fueron partícipes en estas décadas de conciertos de pequeñas orquestas, grupos de mandolinas y repertorios de música vocal, que constituían un importante atrayente para los asistentes, según el periódico británico *Temperance Caterer* (1892, citado por Sparks, 2013, p.5).

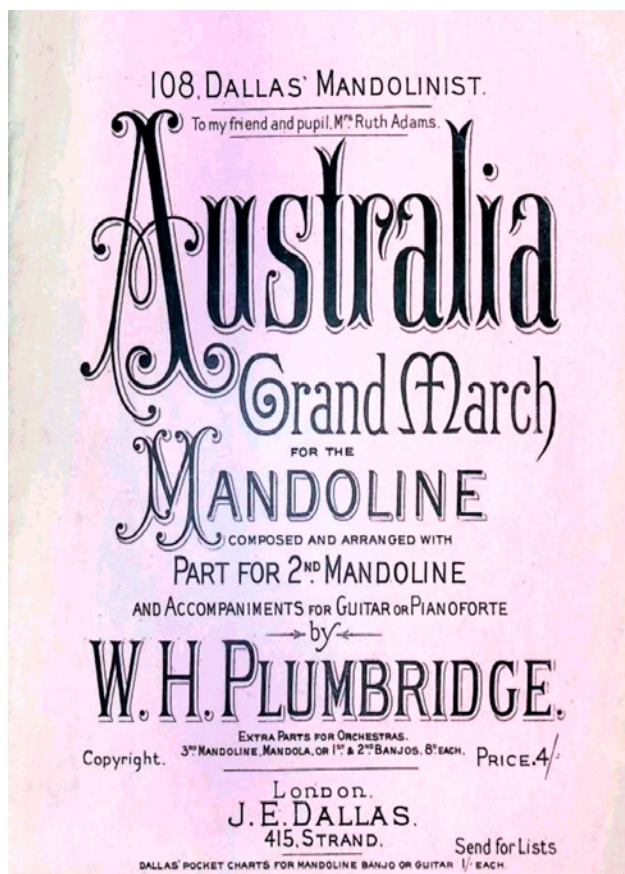
Tal y como afirma Wölki (1939, p. 29) en sus estudios sobre la historia de la mandolina, a partir de 1885, los catálogos de las editoriales empiezan a incluir música para mandolina, al principio de forma muy esporádica. Se trata casi exclusivamente de transcripciones. La música de salón, las obras operísticas de Richard Wagner y la música para piano de Robert Schumann se ofrecen en transcripciones para mandolina y piano. Respecto al tipo de mandolina que se tocaba en esta época, se trata de la mandolina napolitana, de cuatro órdenes dobles. Tal y como citan Sparks y Tyler (1996, pp. 170-173) la mandolina napolitana fue la que predominó en Italia a partir de la década de 1860 y alcanzó popularidad mundial en la década de 1890. Raffaele Calace, de Nápoles y Luigi Embergher, de Roma, introdujeron nuevas modificaciones en este instrumento.

En cuanto a la idiomatización que caracterizaba a la técnica atribuida a la mandolina, el trémolo cobró especial relevancia a nivel internacional, hasta el punto en el que lo normal no era indicar su ejecución, sino más bien su interrupción:

4 Traducción propia a partir de Sparks (2013, p. 2): "In 1888, the Italian Exhibition at Earl's Court was London's unmissable social event, with fashionable female aristocrats becoming fascinated by a group of guitar and mandolin players from Naples."

5 Traducción propia a partir de Sparks (2013, p. 3): "Neither the mandolin nor the guitar was among the instruments taught in British music colleges during the 1880s, but they soon came to be regarded (in accordance with the prevailing social construction of femininity) as particularly suitable for women to play. [...] The example of mandolin-playing Queen Margherita further strengthened the appeal of plucked-stringed instruments to fashion-conscious women, particularly when they were played in ensembles."

6 Traducción propia a partir de Sparks (2013, p. 7): "As we will see, innumerable ladies' guitar and mandolin bands flourished throughout Britain during the 1890s, most of them possessing only the most modest of artistic ambitions or technical ability, and existing as much for social as for musical reasons."



En la música para mandolina compuesta entre 1870 y 1940, el estilo idiomático italiano del trémolo -golpes alternos de púa abajo y púa arriba ejecutados lo más rápidamente posible para producir notas sostenidas- se utilizó casi universalmente, aunque rara vez se indicó en su totalidad. En las obras de Carlo Munier, Raffaele Calace, Silvio Ranieri y sus contemporáneos, se pretende que todos los pasajes ligados y las notas sueltas de duración media o larga (como las negras en un movimiento allegro, o las corcheas en un andante) se toquen en trémolo, a menos que se marquen con un signo de *staccato* (Sparks y Tyler, 1996, p. 173)<sup>7</sup>.

Estas afirmaciones están en línea con las de previos historiadores de la mandolina como Wölki (1939, p. 28), que ya había descrito el trémolo predominante como elemento natural de las primeras obras de la escuela italiana en este periodo. Consideramos de vital importancia tener en cuenta estos aspectos idiomáticos a la hora de tomar decisiones interpretativas de una manera informada, para así poder ser más fieles al propósito primario de la composición.

7 Traducción propia a partir de Sparks y Tyler (1996, p. 173): "In mandolin music composed between 1870 and 1940 the idiomatic Italian style of tremolo playing—alternate down A and up v strokes, performed as rapidly as possible with the plectrum to produce sustained notes—was almost universally used, although rarely notated in full. In the works of Carlo Munier, Raffaele Calace, Silvio Ranieri, and their contemporaries, all slurred passages and single notes of medium or long duration (such as quarter notes in an allegro movement, or 8th notes in an andante) are intended to be played tremolo, unless marked with a staccato dot."

## F. PAROLETTI

Las líneas de investigación en torno a la figura de F. Paroletti son nulas o al menos carecen de accesibilidad. No ha sido posible hallar una biografía del compositor, aunque sí se han encontrado evidencias de su existencia y participación en la vida musical de la Inglaterra de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La herramienta digital que ha posibilitado este hallazgo ha sido el repositorio The British Newspaper Archive<sup>8</sup>.

## LA FIGURA DE PAROLETTI EN LOS PERIÓDICOS DE LA ÉPOCA

En los criterios de búsqueda de archivos de The British Newspaper Archive se puede introducir una palabra clave, nombre, lugar, fecha o título. Al introducir en el repositorio la palabra «Paroletti», los resultados se alejan de la disciplina de la música, por ello, se ha procedido a refinar la búsqueda con las palabras «Paroletti mandolin». Los resultados encontrados tienen que ver con reseñas de conciertos o alusiones a este apellido en las secciones de sociedad. En muchos de los artículos no cabe duda de que se trata del compositor en cuestión, dado que su nombre aparece al lado de obras como *Lydia* o *Levanto Polka*, que son piezas correspondientes a la colección *Dallas' Italian Mandolinist*, tal y como se puede observar en la catalogación anteriormente expuesta (véase Tabla 2).

A continuación, se puede advertir una síntesis de los datos relativos a los resultados de búsqueda:

- Fecha: 1850-1899 (29 resultados); 1900-1949 (41 resultados)
- Región: Inglaterra (64 resultados) y Escocia (3 resultados)
- Tipo de publicación: Artículos (57 resultados) y publicaciones ilustradas (3 resultados)

Al leer las reseñas de concierto halladas, se puede afirmar que estas dan testimonio de dos hechos. En primera instancia, puede confirmarse que la música de F. Paroletti fue interpretada por mandolinistas de la época abordada, ya que su nombre aparece en los listados de los programas de concierto: «La agrupación Ladies' Mandoline and Guitar Band, compuesta por casi una veintena de músicos, interpretó de forma animada [...] *Levanto Polka* de Paroletti, *Gordon March* de H.J. Ellis y *Casino Mazurka* de Paroletti» (Brighton Gazette, 1893)<sup>9</sup>;

8 Plataforma digital (<https://britishnewspaperarchive.co.uk/>) que se define por el escaneado de millones de páginas de periódicos históricos y su publicación en línea por primera vez. Este sistema de búsqueda ahorra la laboriosa búsqueda manual en copias impresas que requieren una visita a la Biblioteca Británica de Londres o Yorkshire.

9 Traducción propia a partir de Brighton Gazette (1893): "Ladies' Mandoline and Guitar Band, comprising nearly a score of players, who gave spirited interpretations of [...] Paroletti's *Levanto Polka*, H. J. Ellis's *Gordon March*, and Paroletti's *Casino Mazurka*."

«La mejor exponente de la mandolina entre los asistentes fue Mir H. W. Peet, quien tocó de forma exquisita *The Cuban Dance*. (F. Paroletti)” (Newark Advertiser, 1901)<sup>10</sup>; «Un bonito tema fue la *Serenata di gondolieri*, de Paroletti, interpretada con mandolinas, arpa y guitarra» (Isle of Wight Times, 1901)<sup>11</sup>; «Tres contribuciones interpretadas por la agrupación Mandolin, Guitar, and Banjo Band sirvieron de introducción a la velada. El programa incluía *Gavotte*, *Sweet Love* (Paroletti)...» (Worthing Gazette, 1914)<sup>12</sup>.

Por otro lado, se puede afirmar que la música de dicho compositor tuvo una buena acogida por la audiencia del momento: «Los dúos de mandolina de las señoritas Ard y Miles tuvieron que repetirse, *Serenade* de Paroletti y *Gordon polka march* de Ellis recibieron muchos aplausos» (The Queen, 1896)<sup>13</sup>; «*Gondolier's Serenade* para mandolinas, compuesta por Paroletti, también agradó mucho al público, que insistió en que se repitiera» (Isle of Wight Observer, 1901)<sup>14</sup>; «A Miss Blanche Handcock se le pidió un bis por su interpretación de la mandolina, las piezas que eligió fueron (a) *Spanish Valse* (Western) y (b) *Levanto polka* (Paroletti)» (Aberdeen Press and Journal, 1896)<sup>15</sup>.

También cabe destacar que las reseñas ponen de manifiesto el hecho de que nos encontramos ante un periodo histórico en el que la mandolina cobra un papel social protagonista entre las intérpretes femeninas de la época, tal y como hemos citado anteriormente. En las reseñas se menciona el nombre de las «señoritas» como intérpretes de la mandolina:

10 Traducción propia a partir de Newark Advertiser (1901): “The best exponents of the mandolin in our midst is Mir H. W. Peet, and she played delightfully *The Cuban Dance* (F. Paroletti).”

11 Traducción propia a partir de Isle of Wight Times (1901): “A pretty item was the *Serenata di gondolieri*, by Paroletti, played with mandolins, harp, and guitar”.

12 Traducción propia a partir de Worthing Gazette (1914): “Three contributions by the Mandolin, Guitar, and Banjo Band nerved as a most acceptable introduction to the evening’s proceedings. The selections comprised the *gavotte*, *Sweet Love* (Paroletti).”

13 Traducción propia a partir de The Queen (1896): “Mandolin duets by Misses Ard and Miles had to be repeated, Paroletti’s *Serenade* and Ellis’s *Gordon polka march* gaining much applause.”

14 Traducción propia a partir de Isle of Wight Observer (1901): “A *Gondolier's Serenade* for mandolins, composed by Paroletti, also greatly pleased the audience, who insisted on its repetition.”

15 Traducción propia a partir de Aberdeen Press and Journal (1896): “Miss Blanche Handcock won an encore for her mandolin playing, the pieces she chose being (a) “*Spanish Valse*” (Western) and (b) “*Levanto polka*” (Paroletti).”

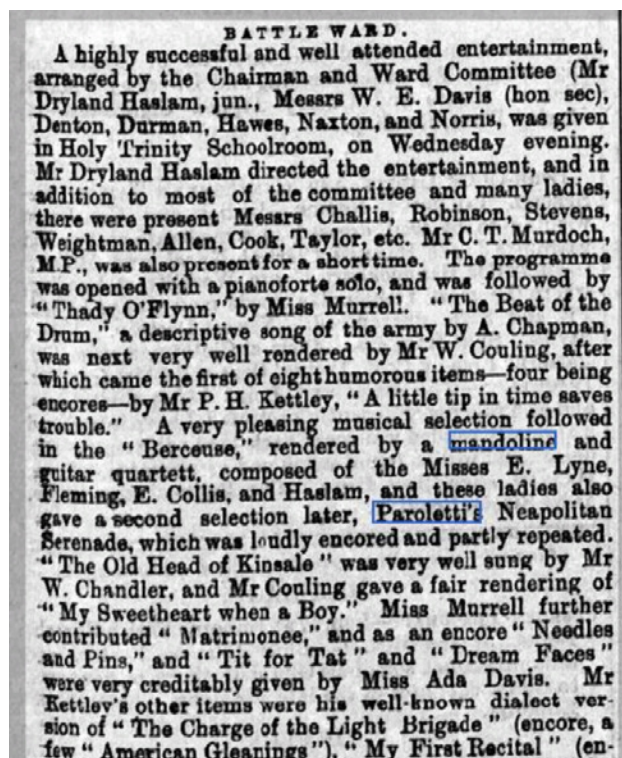


Figura 2. Periódico Berkshire Chronicle de 1898.

Fuente: Berkshire Chronicle (1898)

<https://britishnewspaperarchive.co.uk/search/results?basicsearch=paroletti%20mandolin%20berceuse&retrievecountrycounts=false>

Una selección musical muy agradable siguió con la *Berceuse*, de la mano de una mandolina y un cuarteto de guitarra, compuesto por las señoritas E. Lyne, Fleming, E. Collins, y Haslam, quienes interpretaron más tarde una segunda obra, la *Neapolitan Serenade* de Paroletti, por la que el público aclamó un bis de forma enérgica (Berkshire Chronicle, 1898)<sup>16</sup>.

Un comienzo enérgico y animado interpretado por un quinteto formado por dos mandolinas y dos banjos con acompañamiento de piano, (a) *Eutracte Alexina*, (h) *Gavotte Lydia*, ambas de F. Paroletti. Las artistas intérpretes o ejecutantes fueron las señoras Boycott Dray, Maud Buogay... (Beckenham Journal, 1910)<sup>17</sup>.

16 Traducción propia a partir de Berkshire Chronicle (1898): “A very pleasing musical selection followed in the “*Berceuse*”, rendered by a mandolin and a guitar quartet, composed of the Misses E. Lyne, Fleming, E. Collins, and Haslam and these ladies also gave a second selection later, Paroletti’s *Nepolitan Serenade*, which was loudly encored and partly repeated.”

17 Traducción propia a partir de Beckenham Journal (1910): “opened in brisk and lively fashion by a quintet consisting of two mandolins au- two banjos, with pianoforte accompaniment, (a) *Eutracte Alexina*, (h) *Gavotte Lydia*, both by F. Paroletti, the performers being Mrs. Boycott Dray, Miss Maud Buogay...”

## CONCLUSIONES

Una serie de aportaciones documentales han derivado del hallazgo de estas piezas. En primer lugar, se ha contextualizado la colección *Dallas' Italian Mandolinist*, dando a conocer el interés suscitado por la mandolina en la editorial londinense John E. Dallas & Sons, que publicó una vasta colección de material para mandolina, hecho que suscribe las palabras de los estudios históricos y circunstancias sociales en relación al auge que experimentó este instrumento en la Gran Bretaña de finales de siglo XIX y principios de siglo XX, relatadas en las páginas de los grandes investigadores de la mandolina. Las reseñas de prensa, que han sido encontradas en los periódicos británicos de la época, dan testimonio de que la mandolina era partícipe de la vida musical del momento, principalmente tocada por mujeres. Asimismo, estas fuentes también corroboran el hecho de que la música de F. Paroletti, compositor de interés en este estudio, era programada en los conciertos de la época. No obstante, dichas reseñas junto con el método de F. Paroletti han sido las únicas evidencias halladas sobre la figura de este compositor, ya que no se ha encontrado información accesible que aluda a su biografía. Por tanto, esta línea de investigación relativa a la vida del compositor puede ser objeto de estudio de una investigación futura.

Además, gracias a la biblioteca particular de Michael Reichenbach y al uso de repositorios electrónicos internacionales, se han podido catalogar algunas de las publicaciones de la colección *Dallas' Italian Mandolinist*, aunque todavía quedan por hallar y catalogar muchas más, por tanto, este aspecto también se puede abordar de forma más profunda en futuras investigaciones. Debe ser reseñado el hecho de que contextualizar el origen de esta música ha sido un trabajo laborioso, ya que nos hemos enfrentado a un estado de la cuestión inexistente, aunque precisamente este motivo es el que consideramos más atractivo de la presente investigación, por dar respuesta a múltiples lagunas de conocimiento.

La investigación en torno a la especialidad de los instrumentos de púa tiene una larga trayectoria por delante, lo que debe instar a sus integrantes a experimentar continuos descubrimientos mostrando un pensamiento crítico, pero abierto a nuevas propuestas, escuelas, culturas, compositores, agrupaciones, repertorios y un sinfín de elementos que deben primar en el rumbo de esta especialidad. En línea con este pensamiento, invitamos a los mandolinistas del mundo a conocer el legado de F. Paroletti mediante el estudio y difusión de su obra.

## REFERENCIAS

- Aberdeen Press and Journal (1896). Newhills Homes Evening Concert. *Aberdeen Press and Journal*.
- Beckenham Journal (1910). Beckenham Wesleyan Young Men's Club Annual Entertainment. *Beckenham Journal*.
- Berkshire Chronicle (1898). Beading conservative association. East Bbakh. *Berkshire Chronicle*.
- Brighton Gazette (1893). Brighton Gazette & Sussex Telegraph – Thursday, November. *Brighton Gazette*.
- Isle of Wight Times (1901). Ryde Concert. *Isle of Wight Times*.
- Newark Advertiser (1901). P.B.A. Cricket Club Concert. *Newark Advertiser*.
- Paroletti, F. (s.f.). *Dallas' Italian Mandolinist N° 8: Selection of new and original pieces operatic and other favourite airs*. Londres: John E. Dallas & Sons LTD.
- Sparks, P. (1995). *The Classical Mandolin*. Oxford: University Press.
- Sparks, P. (2013). Clara Ross, Mabel Downing and ladies' guitar and mandolin bands in late Victorian Britain. *Early Music*, 41(4), 621-632.
- The Queen (1896). Wednesday October 21 Concert. *The Queen*.
- Tyler, J., & Sparks, P. (1996). The Mandolin: Its Structure and Performance (Sixteenth to Twentieth Centuries). *Performance Practice Review*, 9(2), 5.
- Wölki, K. (1939). *Geschichte der Mandoline*. Hamburgo: Joachim-Trekel-Verlag.
- Worthing Gazette (1914). Rarlding the Register. *Worthing Gazette*.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Carroll, P. (2016, diciembre). *Dallas music industries*. <https://jedistar.com/dallas/>
- Dallas Musical Instruments (s.f.). *Dallas Musical Instruments History*. <https://www.dallaspedals.com/index.html>
- Grace's Guide To British Industrial History (2023, junio). *John E. Dallas and Sons*. [https://www.gracesguide.co.uk/John\\_E.\\_Dallas\\_and\\_Sons](https://www.gracesguide.co.uk/John_E._Dallas_and_Sons)



## DESMONTANDO PREJUICIOS SOBRE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y LOS INSTRUMENTOS DE PÚA

¿Existen prejuicios sobre los instrumentos de púa?  
¿Y sobre la música contemporánea?

Quiero comenzar abordando lo que ha sucedido a lo largo de la historia con la música contemporánea, entendiendo como tal aquella que es creada en cada momento presente por compositores vivos.

Nos encontramos en el siglo XXI. Parece que todo es nuevo, pero en realidad, lo novedoso es resultado de la evolución. La música no escapa a este efecto del tiempo y del desarrollo, lo que ha sucedido también en siglos pasados.

Un ejemplo lo encontramos en la lectura del libro *El ruido eterno* (Ross, 2009, p. 667) donde se analiza la dicotomía entre la música clásica y la cultura pop. Sin embargo, estilos tan diferentes han logrado fusionarse en determinados contextos. Se puede escuchar música de Schoenberg en películas policíacas de Hollywood; grupos como Talking Heads y U2 incluyen en su música creaciones basadas en el minimalismo de Steve Reich.

Asimismo, los compositores no han escapado a la influencia del rock y el pop. Estos géneros han posibilitado la creación de estructuras minimalistas con armonías simples, un pulso constante y un impulso rítmico mantenido. Esto supuso una ruptura con las vanguardias musicales, como el serialismo integral, y un retorno a la música tonal, e incluso modal en algunas ocasiones<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Puedes ampliar información sobre Música minimalista en [https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%Basica\\_minimalista](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%Basica_minimalista)

En el siglo XXI, este enfrentamiento entre la música pop y la música clásica ha perdido sentido. Cada vez más compositores están abiertos a crear nuevas obras sin prejuicios del pasado, explorando estilos tonales, atonales, microtonales, minimalistas, impresionistas, electrónicos, entre otros. La interconexión y la fusión de géneros son una realidad palpable en la música actual.

El debate entre romper con lo existente o componer según lo establecido no es exclusivo del siglo XX o XXI. Como escribe Alex Ross: “En el siglo XIV, los compositores desataron la controversia al insertar melodías profanas en el Ordinario de la misa”. Posteriormente, se juzgó que la brillantez extravertida de las óperas cómicas de Rossini iba en contra de la profundidad enigmática de los últimos cuartetos de Beethoven (Ross, 2009, p. 669).

La historia de la música es una fina capa que recubre a la sociedad: ambas evolucionan juntas. Siempre ha habido crítica hacia la creación de nuevas obras, sobre todo cuando estas rompen con lo establecido, pero eso no detiene su evolución.

Es por ello que propongo una reflexión sobre la música contemporánea y el papel que los instrumentos de púa, en especial la bandurria, pueden desempeñar en la música actual. Estos instrumentos ofrecen a los compositores una oportunidad única para explorar nuevas sonoridades.

## LA SITUACIÓN ACTUAL DE LOS INSTRUMENTOS DE PÚA

Para comprender mejor esta realidad, consulté a Alejandro Román<sup>2</sup>, compositor español y profesor de Composición para Medios Audiovisuales en el RCSMM. Román destaca que una de las mejores formas de fomentar la creación de repertorio para estos instrumentos es mediante encargos a compositores. Un ejemplo de ello es el trabajo impulsado por María Rosa Manzano con el arpa, promoviendo nuevas composiciones a través de encargos a autores españoles.

Sin embargo, la mayoría de los compositores se centran en instrumentos con una tradición más consolidada, como el piano o los de la orquesta (violín, violonchelo, flauta, oboe, etc.), debido a su extenso repertorio y presencia en el ámbito académico y profesional. Incluso la guitarra, que no forma parte de la orquesta, cuenta con menos obras escritas en comparación con otros instrumentos.

Otro aspecto relevante es la escasa presencia de los instrumentos de púa en los conservatorios superiores, lo que dificulta su difusión entre los compositores y reduce las oportunidades de colaboración con los intérpretes. Además, persisten ciertos estereotipos que los encasillan como instrumentos “populares” o ligados a la tuna, lo que limita su aceptación en determinados círculos profesionales.

Desde la perspectiva de los intérpretes, Marta Escudero Valero<sup>3</sup>, profesora y concertista de mandolina, plantea una cuestión fundamental: “¿Quién paga a los compositores para que compongan?”. Sin un respaldo económico, resulta complicado que se generen nuevas obras. Al tratarse de un instrumento con pocos músicos activos, los compositores suelen optar por escribir para aquellos que tienen mayor demanda.

Coincido plenamente con estas reflexiones. Como compositor, se espera que el esfuerzo invertido en la

creación de una obra sea recompensado mediante su interpretación y difusión. En el caso de instrumentos ampliamente extendidos, como el violín o el piano, resulta más probable que una pieza sea interpretada con regularidad y genere derechos de autor. Sin embargo, para la bandurria y otros instrumentos de púa, la escasez de intérpretes hace necesario recurrir a encargos para garantizar la producción de nuevo repertorio.

A esto se suma el desconocimiento generalizado sobre las capacidades de estos instrumentos en el mundo académico y profesional. Profesores de conservatorio, compositores y músicos en general a menudo los asocian exclusivamente con la música popular, ignorando las posibilidades que ofrecen. Ejemplo de su potencial es el trabajo de Pedro Chamorro, quien colaboró con el compositor Leo Brouwer y el guitarrista Pedro Mateo González en la grabación del disco *Music for Bandurria and Guitar*, editado por la discográfica Naxos. Otro referente es el álbum *Latinoamérica* de Fabián Forero Valderrama<sup>4</sup>.

También destacan las grabaciones del mandolinista y bandurrista Jordi Sanz junto a María Abad al piano, interpretando obras de Félix de Santos en el CD *Obras de concierto*<sup>5</sup>. Estas iniciativas demuestran que los instrumentos de púa poseen un gran potencial expresivo y pueden desempeñar un papel significativo dentro de la música contemporánea.

## LA PROMOCIÓN DE NUEVAS COMPOSICIONES

La promoción de nuevas composiciones es fundamental para el crecimiento del repertorio de plectro. Un ejemplo destacado es la labor de la Asociación Cultural Contrastes de La Rioja, que entre 2002 y 2019 impulsó el concurso de composición José Fernández Rojas, facilitando la creación de numerosas obras de compositores de todo el mundo. En sus últimas ediciones, también se realizaron encargos a compositores de renombre como Jorge Cardoso (Argentina), Claudio Mandonico (Italia) y Pedro Chamorro (España), entre otros<sup>6</sup>.

Otro referente es la orquesta de plectro *La Orden de la Terraza*, fundada en 1974 en Nájera, que busca mostrar las cualidades tímbricas de los instrumentos de púa con un repertorio que abarca desde la música medieval hasta la contemporánea<sup>7</sup>.

Además, existen concursos internacionales como el *Concurso Internacional de Composición para Mandolina*, promovido por Edition 49 en Siegburg, Alemania<sup>8</sup>.

4 Podemos encontrar una relación de la discografía completa en la sección Multimedia de la web de [www.pedrochamorro.com/wp/](http://www.pedrochamorro.com/wp/)

5 Entrevista en la darsena, rne audio: <https://www.rtve.es/play/audios/la-darsena/jordi-sanz-maria-abad-131022/6713018/>

6 La relación completa de obras puede encontrarse en la [www.bip-rioja.com/wp/](http://www.bip-rioja.com/wp/)

7 Más información sobre su trabajo puede encontrarse en su web oficial [www.laordendelaterraza.com](http://www.laordendelaterraza.com)

8 <https://musicaward.edition49.de/>

- IBERIA. DOCE PERLAS DE LA AERONÁUTICA ESPAÑOLA. OP. 39A -

25

### VIII. EL EOLO

**Alegre más cólico**  
♩ = 65 - 70

Fl. *f* *aire*  
Como si soplas el viento huracanadamente  
(golpes en la caja con los nudillos)

Band. *f* *Como si soplas el viento huracanadamente*  
(sonido "sistle", con la uña)

Gtr. *f* *Como si soplas el viento huracanadamente*

**Alegre más cólico**  
♩ = 65 - 70

Vln. *pizz.*  
*p* *Como si soplas el viento huracanadamente*

Vc. *pizz.*  
*p* *Como si soplas el viento huracanadamente*

Fuente: Alejandro Román, primeros compases del VIII. El Eolo

2 A. Roman, comunicación personal, 10 de enero de 2025.

3 M. Escudero, comunicación personal, 10 de enero de 2025.

Un amplio catálogo del repertorio de plectro, que incluye obras pedagógicas desde el siglo XVIII hasta la actualidad, se encuentra en el informe realizado para la FEGIP titulado *Descripción de la especialidad instrumentos de púa* (Martín, 2024).

### **SUPERANDO LOS PREJUICIOS SOBRE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA**

La música contemporánea, a menudo considerada compleja o alejada de la melodía tradicional, ofrece una riqueza expresiva basada en la exploración sonora y la innovación.

Desde el canto gregoriano hasta la aparición del dodecafonismo con Schönberg, la evolución de la música ha sido constante. La incorporación de elementos electrónicos y disonancias expande las posibilidades creativas.

Si bien algunos oyentes pueden resistirse a nuevas estructuras, los instrumentos de púa, con su sonido brillante y capacidad tímbrica, son idóneos para la experimentación contemporánea.

Superar los prejuicios permitirá enriquecer nuestra experiencia auditiva y otorgar a los instrumentos de púa el lugar que merecen en la música del siglo XXI.

### **PROPUESTAS PARA IMPULSAR LA COMPOSICIÓN PARA INSTRUMENTOS DE PÚA**

1. **Encargos y concursos:** Fomentar la composición de nuevas obras a través de concursos y encargos institucionales.
2. **Colaboraciones con compositores:** Crear programas de trabajo entre compositores e intérpretes para explorar nuevas posibilidades.
3. **Mayor presencia en conservatorios superiores:** Ampliar la enseñanza de estos instrumentos en más conservatorios permitiría la formación de nuevos intérpretes y la creación de un ecosistema que favorezca la sinergia entre compositores y músicos especializados en instrumentos de púa. Esta labor histórica fue iniciada por el Maestro Manuel Grandío y ha sido continuada por Pedro Chamorro y Caridad Simón con el apoyo de la FEGIP.

Podemos encontrar una relación actualizada de los conservatorios que imparten esta especialidad en el artículo publicado por Ana Juanals, titulado *Los instrumentos de púa en los conservatorios españoles* (Juanals Bermejo, 2023).

Actualmente, en España existen 292 centros públicos que imparten Enseñanzas Elementales y/o Profesionales de Música. Sin embargo, solo dos conservatorios ofrecen Enseñanzas Superiores en esta especialidad: el Conservatorio Superior de Música *Manuel Massotti Littel* de Murcia y el Conservatorio Superior de Música de Aragón, donde es posible obtener el título de Grado en Instrumentos de Púa.

La reivindicación histórica para incorporar esta especialidad en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ha dado un paso significativo con la publicación del Proyecto de Decreto el 23 de enero de 2025, sometido a consulta pública<sup>9</sup>. Dicho decreto plantea la modificación del Decreto 36/2011, de 2 de junio, con el objetivo de actualizar el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música y ampliar las especialidades, incluyendo Flamenco, Jazz, Músicas Actuales y los Instrumentos de Púa. Es posible que, por fin, se cumpla el sueño de Manuel Grandío.

4. **Integración en ensembles de música contemporánea:** Incluir la bandurria y la mandolina en agrupaciones especializadas en música actual.
5. **Uso de tecnología y medios electrónicos:** Explorar las posibilidades electroacústicas para enriquecer la sonoridad de los instrumentos de púa es una vía innovadora para su desarrollo en la música contemporánea. La combinación de estos instrumentos con tecnologías modernas, como la amplificación, la modificación digital del sonido y el uso de efectos, puede ampliar significativamente su paleta sonora. Además, la interacción con medios electrónicos en tiempo real permite a los intérpretes y compositores experimentar con nuevas texturas y posibilidades expresivas, consolidando así su papel dentro de la música actual<sup>10</sup>.
6. **Festivales y ciclos de música contemporánea:** La inclusión de estos instrumentos en festivales dedicados a la música de vanguardia contribuiría a consolidar su presencia en el ámbito contemporáneo. Además, las colaboraciones con asociaciones de música contemporánea, como la Asociación Madrileña de Compositores (AMCC)<sup>11</sup>, que organiza desde 1998 el Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid (COMA), y que realiza convocatorias periódicas para intérpretes, pueden ser una excelente vía para promover su difusión.
7. **Creación de un catálogo de obras originales:** Reunir un repertorio online accesible facilitaría la interpretación y difusión de estas composiciones.
8. **Documentación de técnicas tradicionales y extendidas:** Desarrollar recursos para compositores e intérpretes con ejemplos audiovisuales.

9 <https://www.comunidad.madrid/participacion/content/proyecto-decreto-se-modifica-decreto-362011-2-junio-consejo-gobierno-se-establece-plan>

10 Un ejemplo de composición para Bandurria contralto y Live Electronic podemos encontrarlo en <https://www.youtube.com/watch?v=aqsimf5cYRA&t=1s>

11 <https://amcc.es/>

Score

**BANDURA**  
para Bandurria contralto y Live Electronics

Rafael Blázquez

(M.M.  $\text{♩} = c. 80$ ) A

Bandurria 1

Live Electronic

*piano derecho: p, m*

*con púa*

*p* *mf* *mp*

Delay

mute

(M.M.  $\text{♩} = c. 100$ )

(M.M.  $\text{♩} = c. 120$ )

Fuente: Primeros compases de la obra *Bandura* para Bandurria contralto y Live Electronics de Rafael Blázquez.



Rafael Blázquez. *Bandura*, para Bandurria contralto y Live Electronic

<https://www.youtube.com/watch?v=aqsimf5cYRA&t=1s>

## CONCLUSIONES

He iniciado este artículo planteando la pregunta sobre la existencia de prejuicios hacia los instrumentos de púa y la música contemporánea. Es indiscutible que ambos enfrentan barreras en términos de aceptación y reconocimiento tanto en los ámbitos académicos como populares. Sin embargo, ambos comparten un espíritu de exploración y renovación que merece ser valorado sin prejuicios.

La clave para su auténtica apreciación radica en la disposición del oyente a adentrarse en nuevas formas de expresión musical. Lo mismo sucede con compositores, intérpretes de otros instrumentos y educadores que desconocen la profesionalidad y el virtuosismo que los instrumentos de plectro pueden ofrecer. Superar estos prejuicios no solo enriquecerá nuestra experiencia auditiva, sino que abrirá la puerta a la diversidad musical, revelando sonidos innovadores y fascinantes.

Los instrumentos de plectro tienen una profunda raíz histórica en la música. Desde finales del siglo XVII, grandes compositores como Vivaldi, Mozart, Beethoven y Paganini han incorporado la mandolina en sus obras, subrayando su importancia en la evolución musical. En España, contamos con el privilegio de disponer de la bandurria, un instrumento que, junto a la mandolina, ofrece un nivel interpretativo excepcional y nuevas posibilidades tímbricas y técnicas, que abren la puerta a la creación de obras musicales contemporáneas.

Desde la perspectiva de un compositor, contar con una orquesta de plectro, acompañada de instrumentos de viento-madera, percusión, violonchelos, contrabajos y coro, representaría un verdadero privilegio. Esta formación ofrece una riqueza tímbrica única en el mundo, que proporciona un terreno fértil para la creatividad.

**ORQUESTA ROBERTO GRANDÍO**  
Encuentro Nacional Sinfónico de Instrumentos de Púa y Guitarras  
Director: Pedro Chamorro

con la participación del  
CORO DEL CENTRO SUPERIOR  
KATIA GARCÍA  
Observatorio Chelvi Fundación

con la colaboración especial de:

**ESTRELLA MORENTE**

**JUAN MANUEL CAÑIZARES**  
Guitarra

**MADRID** SÁBADO, 22 DE MARZO DE 2025 - 12:00 h.  
AUDITORIO NACIONAL - SALA SINFÓNICA  
Venta de entradas en: [orquestarobertograndio.koobin.com](http://orquestarobertograndio.koobin.com)

QR code

Logos: fegip, Observatorio Chelvi Fundación, A

Y es en este contexto de avance y consolidación donde la reciente renovación de la Orquesta Nacional Roberto Grandío se erige como un hito fundamental<sup>12</sup>. Esta orquesta, que agrupa a músicos de diversas tradiciones y estilos, representa un paso trascendental para el futuro de los instrumentos de púa en España, permitiendo su expansión y visibilidad en el panorama musical actual.

Rompamos juntos los prejuicios y celebremos la riqueza sonora de estos instrumentos, reconociendo su capacidad para aportar a la música contemporánea un matiz vibrante y profundamente original.

## BIBLIOGRAFÍA

- Juanals Bermejo, A. (13 de diciembre de 2023). *Melómano*. Obtenido de <https://www.melomanodigital.com/los-instrumentos-de-pua-en-los-conservatorios-espanoles/>
- Martín, D. (2024). *Descripción de la especialidad instrumentos de púa*. Nájera, España: Fegip.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral, S.A.

12 Web de la orquesta Roberto Grandío: <https://orquestarobertograndio.com/>



## LA SONATA PARA BANDURRIA (2011) DEL COMPOSITOR LEO BROUWER Y EL INTÉRPRETE PEDRO CHAMORRO

### GÉNESIS, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

*Los instrumentos de púa (bandurria soprano, bandurria tenor y mandolina) constituyen una de las especialidades de más reciente incorporación en los conservatorios de música; estos instrumentos, tocados en agrupaciones aficionadas durante muchos años, resultan todavía hoy prácticamente desconocidos en el ámbito musical profesional. Las próximas páginas corresponden al estudio e investigación de la Sonata para bandurria (2011) de Leo Brouwer; en ellas se indaga en el origen de la creación de dicha obra, así como en su análisis formal y técnico, con el fin de valorar la aportación de esta obra al repertorio de los instrumentos de púa. Para realizar todo esto ha sido necesario documentar la trayectoria profesional de Leo Brouwer, con objeto de situar la Sonata en el contexto de su catálogo creativo, y examinar su relación con el intérprete Pedro Chamorro, responsable del encargo de la obra y asesor del creador cubano en materia de técnica instrumental.*

### JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Este artículo se trata de un breve resumen sobre el trabajo Fin de Máster en Patrimonio Musical realizado por Cristina Díaz en la Universidad de Granada, Universidad de Oviedo y la Universidad Internacional de Andalucía, basado en el estudio de la génesis, análisis e interpretación de la *Sonata para bandurria* (2011) del Maestro, compositor y guitarrista Leo Brouwer.

De forma inmediata, la obra ya supone un paso trascendental para el repertorio (e incluso para la consideración en el ámbito musicológico) de la bandurria, al estar compuesta por uno de los creadores más importantes de los siglos XX y XXI, quien se interesó en aprovechar al máximo las cualidades físicas y sonoras de este instrumento. Contaba para ello con la orientación instrumental

ofrecida por Pedro Chamorro, una personalidad fundamental en la composición de la *Sonata para bandurria* de Leo Brouwer, así como en la posterior difusión de dicha obra.

El objetivo general y fundamental de esta investigación fue mostrar que la *Sonata para Bandurria* (2011) supone una aportación destacada al repertorio contemporáneo del instrumento a través del análisis técnico e interpretativo de la obra. Asimismo, dada la ausencia de trabajos específicos sobre dicha Sonata, se ha considerado necesario indagar en el proceso de su creación y en el relevante papel de Pedro Chamorro como impulsor de la obra y asesor del compositor en su gestación. Para esto, la autora del trabajo se basa en la revisión bibliográfica de la literatura sobre la obra del compositor Leo Brouwer con Síntesis de la armonía contemporánea (2017) para la comprensión



de los conceptos musicales y en el material de audio de Pedro Chamorro<sup>1</sup>. La labor investigativa ha traído como consecuencia la búsqueda de datos sobre el repertorio del compositor (Leo Brouwer) dedicado a estos instrumentos, al igual que la audición y comparación de obras de este. Simultáneo a este proceso se ha indagado sobre los orígenes de su obra, realizando un estudio por sus etapas compositivas que han ayudado a la autora a entender, en gran parte, el objeto de la investigación. Necesario a todo lo anterior, se incluyen estudios y datos relevantes sobre las personalidades más significativas en el recorrido profesional de la especialidad de los instrumentos de púa, como es el caso de Pedro Chamorro, fundamental para la creación de la obra, así como en la incorporación del instrumento en los circuitos académicos y de concierto clásicos.

## LOS ARTÍFICES DE LA OBRA

### LEO BROUWER

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida nace el 1 de marzo de 1939 en La Habana (Cuba). Sus primeros estudios musicales los hizo con su tía Caridad Mezquida y, más tarde, ingresó en el Conservatorio Peyrellade (La Habana, Cuba), donde se gradúa en el año 1956. Con 14 años recibió clases de su instrumento a cargo de Isaac Nicola Romero, fundador de la Escuela Cubana de Guitarra. El Lyceum Lawn Tennis Club y el Cine Club Vision fueron los primeros lugares donde Brouwer hizo sus primeros conciertos hacia el año 1955, cuando comenzó a iniciarse en la composición de forma autodidacta creando Música (guitarra, cuerdas y percusión) y Suite n.º 1 (guitarra sola). En 1959 ya había compuesto algunas obras más, en este mismo año obtuvo una beca para realizar los estudios superiores de guitarra en el

1 BROUWER, Leo, CHAMORRO, Pedro, GONZÁLEZ, Pedro Mateo, *Music For Bandurria And Guitar*, [en línea], Alemania, Ed. Naxos-8.573363, [https://shorter.me/NK-Pp]

departamento de música de la Universidad de Hartford y de composición integral en la Juilliard School of Music de Nueva York, donde recibió clases de personalidades como Vincent Persichetti, Stefan Wolpe, Isadore Freed o Joseph Ladone. En 1960 realizó trabajos cinematográficos, se convirtió en profesor de los miembros del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC<sup>2</sup>, colaboró en la *Radio Habana Cuba*, simultáneo a todo lo anterior, ejerció como docente en las asignaturas de armonía, contrapunto y composición en el Conservatorio Municipal de La Habana “Amadeo Roldán”. Respecto a su trabajo como director, ha dirigido diferentes orquestas, como la Filarmónica de Berlín, la Nacional de Escocia, la Sinfónica de Bochum, la Nacional de México o la Filarmónica de Bruselas; cabe destacar su nombramiento como director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba en el año 1981 y el cargo de dirección artística de la Orquesta Sinfónica de Córdoba (España). El estado cubano le condecoró por toda la aportación a la música, en el ámbito nacional e internacional, con el galardón de la Orden Félix Varela en el año 1965.

### PEDRO CHAMORRO

Pedro Chamorro Martínez nació en Madrid en el año 1961 y estuvo relacionado con la música desde su infancia por su familia, aficionada a la música<sup>3</sup>.

Comenzó sus estudios musicales de guitarra junto a Manuel Grandío, quien, en 1973 lo involucraría en los instrumentos de púa y en la misión de dignificar estos instrumentos llevándolos a salas de concierto y a conservatorios, que, hasta ese momento no existían, como especialidad de estudio en estas instituciones<sup>4</sup>. Una vez emprendida su formación en

2 Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

3 Página web oficial de Pedro Chamorro [consultado 27/7/2024].

4 El Real Decreto 1577/2006, en Boletín Oficial del Estado, núm.: 18, 20/01/2007, págs.56.

la bandurria (1973), Pedro Chamorro forma parte de las orquestas dirigidas por su referente musical, Manuel Grandío; algunas de ellas son la Orquesta Gaspar Sanz, la Orquesta de laúdes de la A.L.E., el Quinteto Tárrega o el Cuarteto Ibérico<sup>5</sup>. Una década después, Chamorro culmina el Grado Superior de Instrumentos de Púa.

Entre 1976 y 1977 obtuvo el Premio Nacional de Bandurria “Manuel Grandío” del Festival Internacional de Plectro de La Rioja<sup>6</sup>. En este mismo año, Roberto Grandío (hijo de Manuel Grandío) fundó la Orquesta Roberto Grandío<sup>7</sup>, constituida por instrumentistas con formaciones profesionales en los instrumentos de púa y, donde Pedro Chamorro participaba como bandurria 1ª; la orquesta estaba formada únicamente por instrumentistas de púa. Esta orquesta tuvo su mayor actividad artística durante la etapa de 1977 y 1978<sup>8</sup>. En 1979 Roberto Grandío y su padre, Manuel Grandío, fallecen ambos por motivos de salud. El Maestro Chamorro seguiría entonces con la labor que le encomendó su mentor de llevar los instrumentos de púa a los conservatorios de música y a los escenarios de música académica. De este modo, continuó con la historia de la Orquesta Roberto Grandío e incluyó a todos los alumnos que se iban titulando en esta especialidad, elevando con ello el nivel de esta agrupación, hasta el punto de realizar giras nacionales e internacionales<sup>9</sup> y conseguir un grado de profesionalidad que implicaba un sueldo mensual para cada uno de los integrantes<sup>10</sup>. La Orquesta de laúdes Roberto Grandío cesó su actividad en 1999, fecha del último registro que se conserva en la Biblioteca Nacional de España<sup>11</sup>, pero volvió a los escenarios el pasado mes de mayo, realizando su I Encuentro Nacional<sup>12</sup>. Asimismo, en 1979, el intérprete crea el dúo “Chamorro-Simón” junto a su mujer Caridad Simón<sup>13</sup>, con la que realizó giras durante 14 años colaborando con el cantautor Carlos Cano o Julio Iglesias.

5 Página web oficial de Pedro Chamorro | Pedro Chamorro [consultado 27/7/2024].

6 Ibid. Pedro Chamorro | Pedro Chamorro [consultado 27/7/2024].

7 NAVARRO, Antonio (2011), «Roberto Grandío, innovación disciplina al servicio de la púa», Revista Alzapúa, N.º 17, Ed. Asambleas, págs. 4-8. [consultado 3/7/2024]

8 Realizaban numerosos ensayos durante la semana y conciertos con repertorios distintos dos veces al mes. JUANALS BERMEJO, Ana (2024), «Pedro Chamorro, una vida dedicada a los instrumentos de púa», Melómano, [en línea], [https://shre.ink/Gosd] [consultado 20/7/2024].

9 Pedro Chamorro | Pedro Chamorro

10 NAVARRO, Antonio (2011) «Homenaje a Grandío», Revista Alzapúa, n.º 17, págs. 4-8. [https://shorturl.at/Zvbf9], [consultado 3/7/2024]

11 Biblioteca Nacional de España (BNE) https://shre.ink/gPNN [consultado 18/8/2024]

12 La autora de este trabajo participó en este concierto celebrado el 12 de mayo de 2024 en Villarubia de los Ojos (Ciudad Real).

13 Caridad Simón es intérprete profesional de instrumentos de púa y docente en el Conservatorio Profesional de Música de Madrid, Arturo Soria.



“Homenaje a Grandío”, Alzapúa, n.º 17 (2011), p. 5

Además de su actividad interpretativa durante estos años, Pedro Chamorro asumió el puesto de profesor de Instrumentos de Púa en “Hermandades del Trabajo” en Madrid. Tras muchos años de conciertos y lucha para instaurar la especialidad en los conservatorios, en el año 1984 se implantó en el Conservatorio Municipal “Ángel Arteaga” de Campo de Criptana, al que siguieron el Conservatorio Profesional de Música “García Matos” de Plasencia (entre los años 1987-1990), el Conservatorio Superior de Música de Murcia “Manuel Massotti Littel” (1990-1996), el Conservatorio Profesional de Música de Alcázar de San Juan- Campo de Criptana (1996-2007) y el Conservatorio Profesional de Música “Arturo Soria” de Madrid, donde se jubiló como docente en el año 2021.

## LA COLABORACIÓN ENTRE BROUWER Y CHAMORRO

La *Sonata para bandurria* surge como un encargo de Pedro Chamorro, por tanto, aunque Leo Brouwer es su creador, seguramente no habría existido sin el impulso del que, como se ha mostrado, es uno de los intérpretes de instrumentos de púa más importantes hasta el momento.

Según Pedro Chamorro, en la década de 1990 se puso en contacto telefónico con Brouwer, quien por entonces era director de la Orquesta Sinfónica de Córdoba (1992-2002), para proponerle la creación de una obra que estaría dedicada a la Orquesta Roberto Grandío que él dirigía, para interpretar una obra de uno de los compositores más relevantes del siglo XX y, a la vez, interesado en estar compuesta expresamente para esta agrupación. En dicha conversación, Brouwer decide mandarle su obra *Paisaje cubano con lluvia* a Chamorro para que la interpretase con la agrupación, sin aclarar aún la petición del intérprete.

Meses después, el bandurrista volvió a contactar con el Maestro, aunque esta vez para invitarlo a un ensayo con la Orquesta “Roberto Grandío”.

Después de asistir a este ensayo, Brouwer quedó fascinado por la sonoridad y los colores que tenía esta agrupación tan peculiar. Esta fascinación le dio a Pedro Chamorro la idea de proponerle la creación



Leo Brouwer y Pedro Chamorro en uno de sus encuentros, *Alzapúa*, n.º 29 (año), p. 58.

de una obra para bandurria sola. Brouwer se puso a componer dicha obra en uno de sus viajes a Cuba.

Brouwer desconocía la técnica instrumental de la bandurria, de modo que Chamorro le asesoró y ofreció diverso material. En particular, le recomendó estudios y otras obras de Félix de Santos y Sebastián<sup>14</sup> y de Matías de Jorge Rubio<sup>15</sup>.

La composición solicitada por Pedro Chamorro, en 2010, fue realizada durante un viaje del compositor hacia su país, por ello fecha del año 2011, tras haber sido revisada por el intérprete en cuanto a la técnica se refiere. El estreno de esta obra se llevó a cabo en el 43 Festival Internacional de Música de Plectro de La Rioja (España), celebrado en 2012 aprovechando esta oportunidad para una difusión mayor de la interpretación y creación de esta obra. Tras el éxito para nuestra especialidad y sus profesionales, en ese mismo año, el compositor invitó a Chamorro al IV Festival Leo Brouwer de Música de Cámara (2012) en La Habana, donde tocaron figuras internacionales de la música y, además de estrenar en dicho país la *Sonata para bandurria*, fue dirigido por el propio Brouwer para tocar el *Concierto de Tricastin* (2008) junto con la Orquesta de Guitarras de La Habana<sup>16</sup>.

La opinión del intérprete respecto a lo que ha supuesto esta obra para el repertorio profesional de los instrumentos de púa es positiva: “ha significado un enriquecimiento destacable en el repertorio en cuanto a la técnica instrumental, simboliza el incremento del nivel profesional de los intérpretes de instrumentos de púa favoreciendo a la dignificación de la

14 Félix de Santos y Sebastián nace en 1874 Matapozuelos (Valladolid) y muere en 1939, es uno de los compositores más importantes para la bandurria o “mandolina española”, tal y como la describía el propio Félix de Santos en sus métodos. GARCÍA GIMENO, Ricardo (2010), *Notas autobiográficas de Félix de Santos y Sebastián*. Biblioteca Nacional de España. [datos.bne.es] [consultado 7/7/2024].

15 Matías de Jorge Rubio fue profesor de guitarra y bandurria en el colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos en Madrid. MARTÍN SÁNCHEZ, Diego en el n.º 23 de la Revista *Alzapúa*. Matías de Jorge Rubio, licenciado en Historia y Ciencias de la Música, diplomado en Educación Musical. Pág. 25 [https://shre.ink/gJhZ] [consultado 7/8/2024].

16 ALONSO VENERO, Ricardo (11/9/2012), *Noticias Clave*, nclave@noticiasclave.net, [consultado 3/9/2014].

especialidad”. En definitiva, las expresiones que ha utilizado Pedro Chamorro sobre el estudio y la interpretación de *Sonata para bandurria* son satisfactorias por varios motivos: en primer lugar, por ser una composición realizada de forma original para este instrumento; y, en segundo lugar, por haber sido compuesta por uno de los compositores más importantes de la historia de la música del siglo XX. Chamorro expone con máxima convicción que esta composición es de un alto nivel interpretativo y, por ello, la obra se ubica en los niveles superiores de esta especialidad<sup>17</sup>.

La experiencia vivida por Brouwer con estos instrumentos fue algo inesperado para él, le motivó a componer, entre los años 2013 y 2015, el *Concierto de La Mancha* (adaptación de dicha Sonata para bandurria y orquesta sinfónica), dedicado a Pedro Chamorro y a su mujer, Caridad Simón, según el Maestro, “artífices de sus desvelos por este instrumento”<sup>18</sup>, así como *Quasi Concerto Grosso* (2020), para mandolina, guitarra y ensemble de plectrum, esta última dedicada a Vincent Beer-Demander, Thomas Keck y Sebastien Boin.

Después de todas las vivencias entre Brouwer y Chamorro se creó, de forma natural, una estrecha y bonita amistad que actualmente sigue intacta.

## LA SONATA PARA BANDURRIA EN EL CATÁLOGO DE LEO BROUWER

El catálogo de Leo Brouwer está constituido por una relación de numerosas obras musicales que comprende las siguientes categorías: música coral, música de cámara, música orquestal, piano y guitarra. Como se verá, la *Sonata para bandurria* pertenece a la última etapa del compositor, y fue compuesta en 2011, año fructífero en el que produjo, asimismo, sus *Canciones Amatorias* para voz y guitarra, *El oráculo de Ifá* para violín, *Balada* para flauta y piano, *La región más transparente* para violín y piano, *Sonata de los misterios* para archilaúd y *Cuarteto de cuerdas n.º 5* (dedicada al Cuarteto de Cuerdas de la Habana).

Según Alfredo Rodríguez (2021) en «La guitarra de Leo Brouwer. Revoluciones de un Sinfín», la obra de Leo Brouwer se divide en tres etapas compositivas, cada una de ellas distinguida por un estilo definitorio que sintetizó a continuación siguiendo a dicho autor.

La primera etapa es la llamada “nacionalista”, ubicada entre 1955 y 1962, y caracterizada por las influencias africanas y el repertorio cubano tradicional. Brouwer tenía cierta tendencia a romper con las estructuras tanto formales como armónicas tonales que, más tarde, le dará un sello de identidad indudable para los conocedores

17 Extraído de la entrevista realizada por la autora situada en el apartado de anexos de este trabajo.

18 Entrevista a Leo Brouwer por la autora del trabajo, ubicada en el apartado 4 “anexos”.

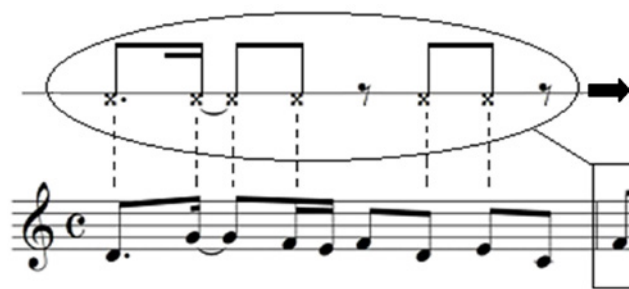


FIGURA 1 Clave cubana. Fuga N.º 1 c.1

e intérpretes de su música, al igual que la combinación de formas derivadas de la música tradicional o popular en la música culta. En esta primera etapa comienza su trabajo compositivo con el objetivo de crear repertorio contemporáneo para su instrumento, la guitarra, que hasta entonces no era demasiado rico.

Respecto a las obras que se podrían enmarcar en esta primera etapa, destacamos *La Fuga n.º 1*, compuesta en el año 1957; en ella se pueden observar los ritmos afroamericanos que caracterizan algunas de sus células más representativas. En esta obra destaca la *clave cubana* (Fig. 1), base rítmica fundamental del son cubano, así como el ritmo de danzón, que aparece en esta misma obra en el compás 7 del primer movimiento de la sonata (Fig. 2).

La segunda etapa de la obra de Brouwer, vanguardista (“avant-garde”), comprende desde 1962 hasta 1979. Durante ella el compositor experimenta con otros estilos musicales más cercanos a la actualidad, como la música electrónica o el dodecafonismo y los modos seriales abiertos, desaparecen de forma paulatina los ritmos afroamericanos y las formas armónicas tradicionales de su país. En cuanto a la armonía, las obras de Brouwer se basan en una polifonía contrastante, que puede aparecer mediante un plano melódico unido a acordes, por bloques de acordes simultáneos, mediante la repetición de una nota en una sola voz pero con un desplazamiento en otra, mediante la utilización de contrapunto complejo, donde cada voz mantiene su temática de forma independiente, por procedimientos polifónicos tradicionales, tales como las notas pedales, secuencias, ostinatos o imitaciones melódicas y rítmicas. En particular, uno de los recursos armónicos más frecuentes en esta etapa y en la siguiente es la creación de reposo con la tonalidad y de la tensión con la atonalidad. La obra que reflejaría las características de esta etapa es la *Espiral Eterna* (1970).

Por último, la tercera etapa compositiva, la de “nueva simplicidad”<sup>19</sup>, se identifica a partir de

19 VILLAR PAREDES, Juan Manuel (1999), «Brouwer, Mezquida, Leo» en Casares, Emilio (ed.), *Diccionario de la*



FIGURA 2 Ritmo de danzón. Sonata para bandurria. c.7

1980; como ya se ha mencionado, es en esta etapa donde se enmarca el objeto de nuestro trabajo, la *Sonata para Bandurria* (2011). Esta última etapa se define por el empleo de intervalos de 2ª, 4ª y 7ª, la recurrencia a formas tripartitas y la utilización de una célula rítmica o interválica como motivo generador de la obra completa.

Siguiendo las etapas marcadas por Rodríguez (2021), la *Sonata para bandurria* se enmarca en la tercera etapa creativa (*Nueva simplicidad*) de Brouwer y, en efecto, si nos basamos en una visión general de la obra se aprecia el movimiento melódico con intervalos de 2ª, 4ª o 7ª así como la generación de temas o motivos basados en una célula “madre” de la que parte la obra completa. Sin embargo, cada movimiento contiene elementos identificativos de las etapas previas del autor. De este modo, el primer y tercer movimiento podrían identificarse con la etapa “nacionalista” del compositor, ya que ambos contienen evidencias de ritmos originales de su cultura, con los contratiempos característicos de la música afrocubana, aunque con la originalidad de ser creados desde un material concreto y conciso del que se apoya para componer el resto de los movimientos. Por su parte, el segundo movimiento está caracterizado por tener numerosos efectos sonoros que imitan la música electrónica en algunos pasajes, al igual que en su obra para guitarra sola *Espiral Eterna* (1971), que corresponde a la segunda etapa (“Avant-garde”). En suma, *Sonata para bandurria* parece ser una fusión de los elementos característicos de las tres etapas.

Además de todo lo comentado sobre su trayectoria musical, cabe mencionar algunos de los elementos que dan justificación a la marca de identidad de su obra, como lo es la música africana, concretamente la música de la cultura *yoruba*, de la cual extrae toques rítmicos concretos de cada *orisha*<sup>20</sup> al que

*música española e hispanoamericana*, vol. 3 Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, págs. 725-729.

20 CABRERA THOMPSON, Lázaro (2008), «Huellas de las

se dedique cada toque con los *tambores batá*<sup>21</sup>, instrumentos identificativos en esta religión. Sin lugar a duda y, tras haber hecho un análisis auditivo de las obras más características de las etapas comentadas en los párrafos anteriores, el Maestro Leo Brouwer tiene una esencia en toda su música que lo caracteriza, sus ritmos con anacrusas, síncopas y articulaciones, al igual que el particular uso de la melodía y armonía, basada, en gran parte, en cantos religiosos afrocubanos, con efectos sonoros como el recurso de los armónicos, toques con la púa en partes donde no existen trastes para realizar notas dentro del pentagrama, explotando al máximo las capacidades del instrumento.

Tras el análisis formal, en el que se han mostrado diversos elementos (células, aspectos dinámicos, agógicos, tímbricos, etc.) de la obra, que más tarde se han examinado desde el punto de vista de la técnica interpretativa, es posible concluir que la Sonata para bandurria presenta aspectos estéticos similares a otras obras del compositor cubano y supone, sin duda, una aportación al repertorio de la especialidad de bandurria. Especialmente interesante es la búsqueda de sonidos y la transmisión al oyente de lugares, sentimientos o atmósferas mediante diversos efectos sonoros (como el inicio del primer movimiento o la reexposición del primer movimiento), que proporcionan la posibilidad de expresar hasta el límite la capacidad sonora del instrumento, tanto en intensidad sonora (volumen) como en cambios de color o timbre. Esto es realmente enriquecedor para la especialidad, ya que proporciona la posibilidad de dar a conocer y difundir las facultades del instrumento. Además, el hecho de tener una obra actual en el repertorio de estos instrumentos creada por un compositor de la talla de Leo Brouwer y con las características que esto conlleva (música contemporánea, compuesta por un compositor e intérprete vivo, importante e indispensable al hablar de música del siglo XXI) tiene como consecuencia la propagación de la especialidad, dando margen a la interpretación y difusión de la misma.

Por todo ello, podemos señalar que la *Sonata para bandurria* de Leo Brouwer supone una destacada aportación al repertorio de la especialidad de instrumentos de púa. Por esta razón, la obra de Brouwer adquiere este impacto positivo en el repertorio bandurristico.

Por último, el análisis técnico de la obra nos ha servido para estudiar e indagar a qué nivel de dificultad técnica se expande la obra y, definitivamente, tal y como expresa el intérprete Pedro Chamorro, es una obra con un nivel de dificultad alto en cuanto a interpretación se refiere, ya que se involucran gran parte de las técnicas necesarias para terminar el nivel superior de bandurria. En efecto, aparecen en los distintos movimientos prácticamente todas las técnicas del instrumento (púa abajo, alza púa, desliz y trémolo, cada una de ellas complementadas con sus variantes) y esto, a su vez, implica que se trate de una obra completa donde se pueden trabajar aspectos de sonoridad y de técnica que permitan completar los requisitos y exigencias de las enseñanzas superiores de la especialidad.

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer la actitud colaboradora que han tenido el Mtro. Leo Brouwer, Isabelle Hernández y Pedro Chamorro, gracias a ellos ha sido posible realizar este trabajo, sin dejar atrás los agradecimientos a mi tutora, Belén Vega Pichaco, por orientarme y dirigirme con una gran paciencia y amabilidad, estando disponible en cualquier momento.

---

religiones tradicionales del África subsahariana en América Latina y el Caribe», *Revista Ciencia Política*, n.º 5, enero-junio, págs. 89-95.

<sup>21</sup> Tambores batá: instrumentos de percusión con membrana, utilizados en la práctica religiosa de la religión yoruba. ELI RODRÍGUEZ, Victoria (2002). «Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá», *Trans. Revista Transcultural de Música*, N.º 6, junio, 2002, Barcelona (España). [<https://shre.ink/gOpP>] [consultado 5/7/2024].



## PROCESOS DE GRABACIÓN SONORA

La idea de escribir este artículo surge de la necesidad que plantean muchos socios y lectores de conocer las técnicas básicas de grabación para realizar sus propias maquetas con una cierta calidad. Mi propósito es aportar mis conocimientos como ingeniero para ofreceros una pequeña guía de los conocimientos teóricos básicos que, en mi opinión, todo el que quiera introducirse en el mundo de la grabación debería adquirir. Un punto de partida para empezar el camino de un aprendizaje que a muchos les parecerá difícil, pero, la clave, como en toda formación, es empezar poco a poco, practicando, experimentando, investigando y dedicándole el tiempo suficiente para avanzar de forma segura. Con esto quiero decir que nadie espere convertirse en un experto de la grabación después de leer este artículo, me conformo con abrir una ventana para que podáis ver el mundo del sonido y sus posibilidades.

Como sé que es habitual acudir a la gran red de redes para buscar información, a lo largo del artículo os compartiré algunos enlaces en los que creo que los contenidos tienen una base técnicamente correcta, así podréis complementar lo que leáis aquí sin que este artículo se haga demasiado largo.

La mayoría de, por no decir todas, las personas que tocamos algún instrumento, bien sea profesionalmente, o de forma amateur, hemos pensado en grabarnos nosotros mismos lo que interpretamos, o estudiamos, como obras en preparación, ejercicios, estudios, incluso obras ya

consolidadas en nuestro repertorio personal, de esta forma podemos tener una idea desde “fuera” de nuestra evolución en cuanto a la técnica, la sonoridad, o la interpretación, sin tener que estar pendientes de las articulaciones, digitaciones, etc., a la vez que escuchamos nuestro instrumento. Con la grabación nos centramos en escuchar el resultado, algo que casi nunca se corresponde con lo esperado. ¿Cuántas veces escuchando una interpretación en directo, nos ha parecido casi perfecta y al escuchar la grabación se ha convertido en no tan buena? Las grabaciones nos ayudan a desmenuzar tantas veces como queramos nuestras ejecuciones, siempre y cuando la grabación sea fiel a nuestra ejecución, sobre todo en la sonoridad, para eso espero que sirva esta pequeña aportación, incluso, con el tiempo, para realizar grabaciones “comercializables”.

En este artículo voy a tratar de hacer una descripción general de los procesos de grabación, y en particular para los instrumentos de plectro, aunque aplicando los procesos generales, se puede deducir que son válidos para cualquier instrumento en particular, únicamente hay que cambiar algunas características del equipo de grabación que vayamos a utilizar, principalmente los micrófonos.

Deseo aclarar que no voy a describir los equipos electrónicos de grabación y procesado de audio, tales como mesas de mezclas, compresores, ecualizadores, editores de audio, etc., en este campo existen infinidad de equipos que pueden intervenir en un proyecto de grabación, la pregunta es:

¿Cuántos hay que utilizar?, la respuesta dependerá de cada proyecto y del nivel de profesionalidad que queramos obtener en el resultado final. Aquí me voy a centrar en la grabación puramente “física”, o trabajo de campo, lo que en el ámbito profesional se llama fase de producción, con la que se inician todos los proyectos de grabación. Después vendría la fase de postproducción, donde intervienen casi exclusivamente todos los equipos electrónicos de procesado de audio, como editores, ecualizadores, maximizadores, masterizadores, etc.

En la fase de producción, dicho sea de paso, para mí la más importante, de la que depende el éxito de todo el proyecto, intervienen principalmente los micrófonos y los soportes de grabación, estos últimos no son tan influyentes en la calidad de la grabación como lo son los micrófonos, eso no quiere decir que podamos utilizar cualquier soporte de grabación, bastará con tener una buena tarjeta de sonido y un ordenador con un software de gestión y edición de audio, de los que muchos de vosotros seguramente ya conocéis y manejáis. Dependiendo del número de micrófonos que utilicemos, se puede utilizar una mesa de mezclas, aunque ésta no es imprescindible para hacer una grabación multipistas.

Como todos los procesos que desconocemos, siempre empezamos por hacernos las mismas preguntas: ¿cómo lo hago?, ¿qué equipo necesito?, ¿dónde lo hago?, ¿qué conocimientos básicos se necesitan? Intentaré responder a todas estas preguntas y alguna más que irá surgiendo en el transcurso del artículo, sin entrar en demasiados conceptos técnico-físicos que nos puedan confundir.

Empezaré por la última de las preguntas anteriores, ¿qué necesito saber, qué conceptos básicos necesitamos aprender?, aquí es donde puede haber más controversia, ya que para algunos bastará con poner los micrófonos que nos aconsejen, escuchar la grabación y decidir si nos gusta, o no, pero... ¿qué pasa si observamos que la grabación no se parece a lo que escuchamos en directo?, o suena con un timbre diferente, como si le faltara o sobrara algo al sonido grabado, ¿Cómo lo solucionamos? Las preguntas anteriores, en general, no tienen respuesta para todos aquellos que no se han preocupado de conocer los fundamentos físicos básicos del sonido y su comportamiento en los espacios donde se producen ondas sonoras. Por todo ello, creo que para entender qué es lo que pasa en una grabación, deberíamos saber cuáles son los factores que intervienen en la misma, de los que depende el resultado final. En una grabación podemos diferenciar tres pilares básicos a tener en cuenta: **La fuente sonora** (nuestro instrumento), **el espacio sonoro** (dónde grabamos) y **la toma de sonido** (con qué grabamos). Combinando adecuadamente estos tres factores, tendremos la grabación perfecta. A esta combinación la solemos llamar **diseño de sonido**.

## LA FUENTE SONORA

El primer pilar y el más importante, ya que sin él no podemos plantearnos una grabación: nuestro instrumento. Es el primero que debemos conocer a nivel físico-acústico, cómo produce los sonidos, cuáles son sus fundamentos físicos que lo hacen único, qué le confiere características concretas, qué le diferencia de otras familias de instrumentos, incluso de otros instrumentos de la misma familia.

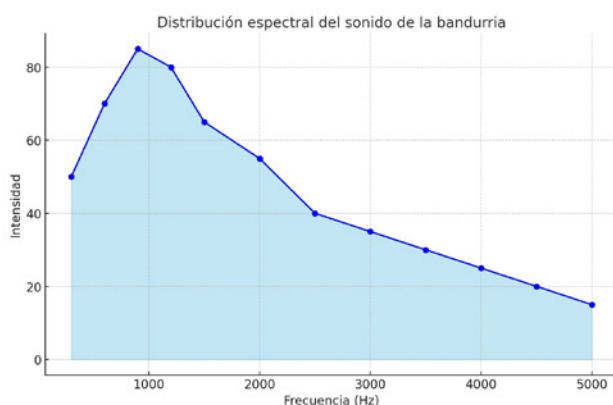
Los instrumentos de plectro físicamente se estudian en el apartado de vibración de cuerdas. La repuesta sonora de cada cuerda al pulsarla y hacerla vibrar, depende de un concepto, aparecerán varios más, que quizás sea nuevo para alguien que lea este artículo, los **modos propios** de vibración de una cuerda. Un modo propio es una frecuencia con la cuál vibra con más facilidad, incluso mantiene su energía vibratoria durante largo tiempo, una cuerda pulsada en un punto determinado de su longitud, estando sujeta por sus extremos, o no, en nuestro caso siempre va a tener sus extremos fijos.

¿De qué dependen los modos propios y sus frecuencias?, fundamentalmente de varios factores, su longitud, su tensión, su densidad lineal de masa, esto a su vez depende del material con el que está fabricada y su grosor. En la vibración de una cuerda están implicados varios modos propios, que son su frecuencia fundamental más sus armónicos, que son frecuencias múltiplos de la fundamental, pero con menos intensidad sonora. A todo lo anterior hay que añadirle la influencia del cuerpo resonante, o caja de resonancia, que va asociada a las cuerdas de cada instrumento y que tiene su efecto en el resultado del sonido total emitido.

Si escuchamos una sola cuerda vibrando en campo abierto, es decir, sin ningún elemento cercano que produzca reflexiones o vibraciones, de su sonido no podríamos deducir que se trata de un instrumento concreto. ¿De qué depende el hecho de que podamos distinguir un instrumento de otro?, incluso dentro de la misma familia podemos distinguir una bandurria de una bandurria tenor, de una contralto, etc., bien, pues todo eso depende directamente de la distribución espectral de sus armónicos, así como de la intensidad de los mismos, también influyen en algunos instrumentos, especialmente en la voz humana, los llamados formantes, los cuales son realces de ciertas bandas de frecuencias, dentro del sonido total del instrumento.

¿Y de qué dependen, tanto los armónicos como los formantes en un instrumento?

Básicamente, de sus características constructivas y de su material, en resumen, de sus características físicas. Podemos decir que la distribución espectral de los armónicos de cada instrumento es la que nos da su timbre, es la huella dactilar de cada instrumento, única e irrepetible, aunque esto no



lo podamos distinguir tan fácilmente simplemente escuchando cada uno de ellos. La anterior figura es un ejemplo de la distribución espectral de la bandurria. Podemos observar la respuesta del instrumento a cada frecuencia, dando por hecho que es una representación general y sabiendo que esta puede variar en cada instrumento, dependiendo de sus características constructivas.

Si has llegado hasta aquí es porque te interesa lo que se ha dicho, pero seguro que hay alguien preguntándose: bien, muy interesante, pero ¿qué tiene que ver todo esto con los procesos de grabación? La respuesta, aunque no sea tan obvia para los no introducidos en este tema, sí lo es para quien ya ha curioseado en las tecnologías del sonido y sus componentes, la justificación de las explicaciones anteriores es que absolutamente todos los micrófonos que se utilizan en la actualidad, responden a los fenómenos físicos introducidos en los párrafos anteriores, además, en la propia respuesta de los micrófonos a dichos fenómenos también se producen los modos propios y armónicos descritos anteriormente, ya que un micrófono no deja de ser una membrana que reacciona a las vibraciones producidas por un instrumento musical o cualquier otro elemento que genere ondas sonoras en el aire. Al igual que nuestro sistema auditivo, el micrófono es un transductor de señales acústicas en señales eléctricas, por esta razón en una grabación de audio, el micrófono que utilicemos, además de ser lo más parecido a nuestro oído, deberemos elegirlo teniendo en cuenta las características del instrumento que queremos grabar, de ahí la importancia de la calidad de los micrófonos que usemos, de los cuales veremos algunos ejemplos más adelante.

## EL ESPACIO SONORO

Este es otro de los elementos que debemos conocer previamente a una grabación, el recinto donde la vamos a realizar. Seguramente muchos de vosotros os habréis preguntado alguna vez por qué nuestro instrumento suena tan diferente dependiendo del espacio, local o sala donde lo toquemos, sobre todo en lo que se refiere a la claridad de las notas y la limpieza del sonido. Bien, pues todos los conceptos

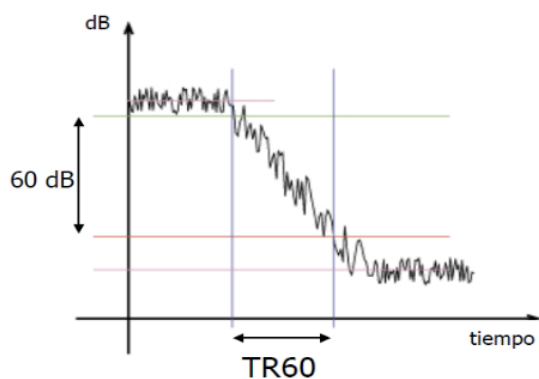
expuestos hasta aquí para los instrumentos también tienen su aplicación en el análisis de recintos acústicos, con algún añadido importante que veremos, al fin y al cabo, el espacio donde realizamos la grabación no deja de ser un recinto acústico, o elemento resonante, aunque sea el salón de nuestra casa.

Lo primero que tenemos que tener claro a la hora de elegir un recinto para realizar nuestra grabación, es la diferencia entre aislamiento y acondicionamiento, estos dos conceptos los confunde muchísima gente no introducida en el mundo de la acústica.

El aislamiento se refiere a la insonorización de un recinto, de manera que podamos realizar una grabación dentro de él sin que se escuche ningún ruido del exterior, o poder escuchar música a gran volumen sin que se oiga fuera del recinto. El diseño y la ejecución de una obra de aislamiento acústico de un recinto es una labor bastante compleja, sobre todo si no se planifica en la fase inicial del proyecto, con muchos factores a tener en cuenta, si lo que queremos es una insonorización total. En la construcción de un estudio de grabación profesional, la inversión en este apartado suele estar entre las más elevadas económicamente. Aquí no voy a tratar los principios teóricos del aislamiento acústico, dado que este artículo está enfocado a entender los conceptos básicos para realizar una grabación en un “estudio casero”, o “home studio”, pero sí me parece que es importante conocerlo y, sobre todo, diferenciarlo del acondicionamiento acústico, ya que son técnicas diferentes para diferentes fines. Vamos a suponer que nuestra sala tiene un aislamiento aceptable.

El acondicionamiento acústico se utiliza para controlar el comportamiento del sonido dentro de un recinto, con el objetivo de escuchar la música lo mejor posible dentro del mismo, esto se consigue modificando las condiciones de respuesta acústica del recinto. Al contrario de lo que ocurre con el aislamiento, el acondicionamiento acústico sí puede estar a nuestro alcance, ya que algunos elementos “caseros” pueden servir para modificar el comportamiento acústico de nuestra sala. Por las razones expuestas anteriormente, en los siguientes párrafos voy a hacer una pequeña introducción a los conceptos básicos del acondicionamiento acústico.

Cada espacio posee sus modos propios, sus vibraciones características, sus elementos vibrantes o absorbentes. Todos estos elementos, junto con las propiedades constructivas, tamaño o materiales, son los factores que determinan la difusión del sonido dentro del recinto, dicha difusión va ligada a un concepto muy importante para definir los recintos acústicos: LA REVERBERACIÓN, de vital importancia para la música en directo, así como para cualquier evento en un espacio cerrado



en el que se necesite un sonido claro, limpio e inteligible. Obviamente la reverberación de la sala donde realicemos una grabación adquiere la misma importancia. Podríamos decir que, en una grabación, el recinto donde la realicemos pasa a formar parte de nuestro instrumento, ya que va a influir en el resultado sonoro en mayor o menor grado.

Una sala con reverberación “ideal” sería la que hace que se produzca una difusión homogénea del sonido en todo el recinto, que haga que la inteligibilidad dentro del mismo sea óptima, algo que no es fácil de conseguir sin aplicar técnicas de ingeniería acústica. Pero sin tener que llegar a la perfección, ni a la ingeniería, hay salas, habitaciones o cuartos particulares que, de forma natural, tienen unas cualidades acústicas bastante aceptables y que pueden ser reconocidas simplemente escuchando, sobre todo para los oídos formados musicalmente.

Los parámetros que definen las características acústicas de un espacio basándonos en los conceptos anteriores básicamente son el tiempo de reverberación, generalmente llamado RT60, que nos indica el tiempo que tarda el sonido en disminuir su intensidad 60 dB (decibelios) dentro de un espacio cerrado, dicho tiempo se cuenta a partir de que se haya interrumpido la fuente sonora. Existen otros parámetros que influyen en la inteligibilidad, pero no es mi intención introducir aquí fórmulas matemáticas utilizadas en la ingeniería acústica, dichos parámetros están muy ligados a la reverberación. En la anterior figura tenemos un ejemplo de gráfica que representa el tiempo de reverberación medido en un recinto.

Dependiendo del uso que se le vaya a dar al espacio, el tiempo de reverberación “ideal” cambia, no es lo mismo cuando se va a utilizar para la palabra que cuando se utiliza para la música, incluso es diferente dependiendo del tipo de formación musical (grupo de cámara, orquesta sinfónica, etc.), aunque estos detalles no siempre se tienen en cuenta.

En función del tiempo de reverberación de un recinto, podemos definirlo como “sordo”, “seco”, “apagado”, si el tiempo es pequeño (menos de 1s.),

o “vivo”, si el tiempo es grande (en torno a 2s.). Como ejemplo, en un recinto dedicado a la música, el RT recomendado está entre 1,3s y 1,7s., cuando la sala está ocupada. ¿Qué quiere decir que la sala esté “ocupada”? Aclarar que la reverberación de un recinto cambia dependiendo de los elementos que introduzcamos en dicho recinto, por ejemplo, si un espacio nos parece demasiado “vivo”, tendríamos que introducir elementos absorbentes para suavizar la viveza. Al contrario, si nos parece demasiado seco, deberíamos colocar elementos reflectantes o retirar los elementos absorbentes. Como curiosidad, cuando se diseña acústicamente un teatro, las características acústicas de las butacas de público deben ser las mismas cuando están vacías que cuando están ocupadas por un espectador, es decir, las propiedades acústicas de una sala bien diseñada no deberían cambiar dependiendo de la cantidad del público que hay en ella, aunque luego en la realidad, puede cambiar algo. Por tanto, los tiempos de reverberación de los recintos acústicos deben darse en las condiciones de uso, es decir, si es un teatro, sus características acústicas deberían analizarse suponiendo que está “ocupado” por el público.

Por lo tanto, todas las ideas descritas aquí para los recintos acústicos deberíamos tenerlas en cuenta a la hora de plantearnos una grabación con cierta calidad por lo motivos mencionados y por alguno más que mencionaré.

## LA TOMA DE SONIDO, LOS MICRÓFONOS

Elemento fundamental en el proceso que nos ocupa. Estos dispositivos, como todos sabemos, son claves en cualquier tipo de espectáculo musical, o de texto, donde se necesite el apoyo de un equipo de amplificación y, sobre todo, son de vital importancia en una grabación.

Ya se ha dicho que un micrófono es un transductor de señales acústicas aéreas en señales eléctricas, transforma la energía de las ondas de presión sonora presentes en el aire en energía eléctrica, para su posterior procesamiento. Existen varios sistemas mecánico-eléctricos en los que se basan la fabricación de los distintos tipos de micrófonos, los cuales reciben su nombre dependiendo del sistema utilizado. Los más importantes, básicamente, son cuatro: micrófonos dinámicos, micrófonos de cinta, micrófonos de condensador, micrófonos electrec.

Todos ellos basan su funcionamiento en un principio físico básico, como es la vibración de una membrana en respuesta a la excitación recibida por las ondas sonoras presentes en el aire. La diferencia entre los diferentes sistemas que utiliza cada uno de ellos es el tipo de membrana o diafragma y cómo realiza la transducción acústica-eléctrica de las vibraciones producidas en ella.

Existen otros tipos de micrófonos, los llamados de superficie, de contacto o piezoeléctricos.

Su funcionamiento es muy diferente al de los micrófonos convencionales, aunque en nuestros instrumentos de plectro pueden cumplir una función complementaria interesante.

Paso a comentaros las características generales de los tipos de micrófonos mencionados aquí, sin entrar en muchos detalles técnicos específicos.

## MICRÓFONOS DINÁMICOS

Su funcionamiento para captar los sonidos se basa en unas leyes físicas tan importantes y fascinantes como son los principios del electromagnetismo, los cuales se utilizan para fabricar gran cantidad de dispositivos electrónicos, entre ellos los altavoces.

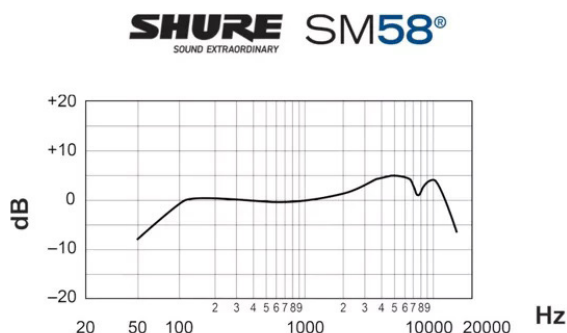
Son los más robustos entre todos los tipos que existen, muy resistentes a golpes, caídas, etc., aguantan grandes niveles de presión sonora sin distorsionar, por lo que la señal eléctrica de salida también será más alta que en el resto de los micrófonos. Un dato importante que lleva a muchas confusiones y dudas a la hora de utilizarlos: NO necesitan alimentación externa, también llamada alimentación fantasma, o Phantom, la cual veremos más adelante. También tienen alguna desventaja: su respuesta en frecuencia es algo más limitada que en los micrófonos de condensador, producen el llamado “efecto de proximidad”, esto es que a medida que nos acercamos a la cápsula del micrófono, notaremos un realce de las frecuencias graves, aunque esto a veces puede ser una ventaja en lugar de un defecto, pero eso depende del uso que le vayamos a dar.

Deben su nombre al sistema de funcionamiento para captar los sonidos, éste utiliza una bobina que funciona de forma “parecida” a una dinamo eléctrica, de ahí el nombre de dinámicos.

Este tipo de micrófonos se utiliza principalmente en música en directo para instrumentos de percusión u otros instrumentos que requieran de un micro que soporte grandes rangos dinámicos. También son los más utilizados para voces, ya que nos permite “chillar” delante del micro sin que llegue a saturarse. En su utilización para la voz, es donde podremos observar que muchos cantantes con experiencia “aprovechan” el efecto proximidad para jugar con sus ventajas y desventajas.

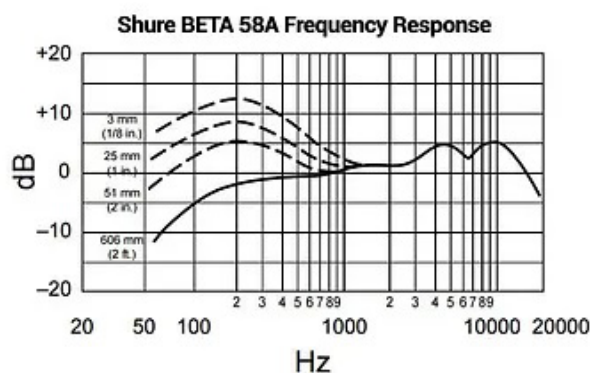
Los micrófonos dinámicos no son recomendables para utilizarlos con instrumentos de plectro, tanto si es música en directo como si es una grabación.

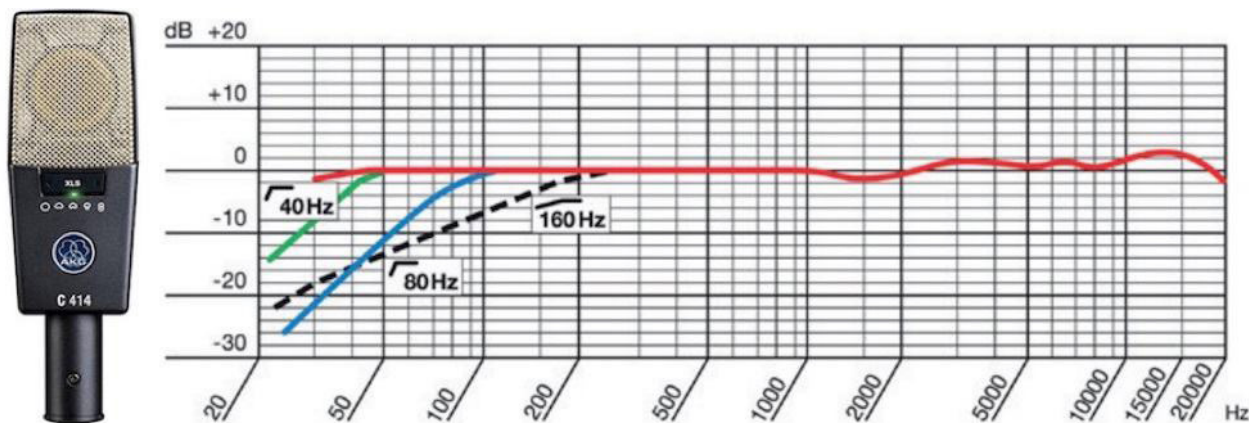
Aunque no entremos en demasiadas definiciones puramente técnicas, me parece interesante y conveniente saber interpretar las gráficas que dan los fabricantes sobre las características de sus micrófonos, algo a lo que deberíamos acostumbrarnos a consultar antes de decidarnos por la compra de un modelo concreto. A continuación, os pongo un ejemplo de un modelo de micrófono dinámico súper popular y uno de los más utilizados



desde hace muchos años. Es el Shure SM58. La gráfica representa la respuesta en frecuencia de dicho modelo, donde el eje X es el de frecuencias y el eje Y es la respuesta en dBs del micrófono para cada frecuencia. Lo ideal sería que, en todo el espectro de frecuencias de trabajo, la línea representada en la gráfica se mantuviera en 0 dB, esto significaría que no realza ni atenúa el sonido en ninguna de las frecuencias con las que le hacemos trabajar, pero esto es muy difícil de conseguir en cualquier tipo de micrófono. Como podemos observar, el modelo del que estamos hablando tiene un comportamiento irregular en las frecuencias altas, a partir de los 2.000 Hz, así como en las frecuencias que van de 50 a 100 Hz, de ahí que este micrófono se utilice más para instrumentos que no trabajan en dichos rangos de frecuencias, o dónde son más utilizados, para voces, sabiendo que, desde la tesitura más baja a la más alta, todas ellas están dentro del rango medio de la respuesta en frecuencia de este micrófono.

En la gráfica anterior no está representado un detalle que es característico en la mayoría de los micrófonos dinámicos, mencionado anteriormente, que es el “efecto proximidad”, ahora que sabemos interpretar la gráfica de respuesta en frecuencia, en la siguiente queda reflejada la respuesta del modelo Shure Beta 58A, una versión mejorada del SM58 anterior, incluyendo en la misma el referido efecto proximidad, con sus diferentes curvas de respuesta en frecuencias bajas, dependiendo de la distancia a la que nos encontremos de la cápsula del micrófono.





## MICROFONOS DE CINTA

Estos son un tipo de micrófonos dinámicos cuya diferencia es el sistema de captación, más concretamente el diafragma o membrana que utiliza para captar las ondas sonoras. Éste está compuesto por una cinta metálica fina, la cual vibra produciendo una señal eléctrica de sonido, basándose en los mismos principios del electromagnetismo mencionados anteriormente.

Son micrófonos que proporcionan una señal de audio con un sonido muy natural, de ahí que sean muy apreciados por músicos e ingenieros eruditos.

En los micrófonos de cinta también se produce el “efecto proximidad”, mencionado en el apartado de los micrófonos dinámicos.

## MICROFONOS DE CONDENSADOR

Se llaman así porque el diafragma, o parte vibrante que responde a las ondas sonoras, está formada por una de las placas del condensador eléctrico en el que se basa el funcionamiento de estos micrófonos. En este sentido existen dos tipos, de diafragma grande o de diafragma pequeño. La elección dependerá del ámbito de aplicación. Los de diafragma grande se utilizan para instrumentos con alto componente de frecuencias medias-bajas, incluso para voces y los de diafragma pequeño, al contrario, con frecuencias medias-altas.

Las características más importantes son:

- **Alta sensibilidad**, capturan detalles sonoros con mucha precisión.
- Necesitan alimentación externa, llamada **Phanton**, o **alimentación fantasma** de 48 V. Esta tensión se utiliza para cargar o polarizar el condensador en el que se basa su funcionamiento. Este detalle es importante porque sin dicha alimentación el micrófono no funcionará. Esta tensión la proporciona el equipo al que conectan, mesa de mezclas, tarjeta de sonido, etc., a través del mismo cable del micrófono. En la mayoría de los equipos la tenemos que activar por medio de un botón que existe para dicha activación.
- **Respuesta en frecuencia**

Como ejemplo de respuesta en frecuencia, arriba pongo la gráfica de otro micrófono súper popular, que no deja de ser el rey de los micrófonos dentro del tipo de condensador, es el AKG C414. Estos micrófonos suelen incorporar unos filtros paso alto seleccionables, esto quiere decir que dependiendo del filtro que elijamos, eliminaremos un rango de bajas frecuencias, como podemos observar en la gráfica, esto significa que si lo vamos a utilizar con instrumentos que sabemos que sólo emiten sonidos a partir de 40, 80, o 160 Hz, todo lo que esté por debajo de estas frecuencias no será captado por el micrófono, lo que hará que nos proporcione un sonido más “limpio”, ya que las frecuencias graves, existentes en el ambiente, pueden ensuciar y enmascarar otras frecuencias que necesitamos que se oigan nítidas en la grabación, o sonido en directo.

Además, este modelo también incorpora un selector de **diagrama polar**, de esto hablaré más adelante.

## MICROFONOS ELECTREC

Son otro tipo de micrófonos de condensador, con la diferencia de que éstos no necesitan alimentación fantasma, ya que el condensador del que está compuesto viene con precarga de fábrica, es decir, ya viene polarizado. Necesitan preamplificador, generalmente puede ir incorporado en el cuerpo del micrófono, suele funcionar con pilas de 1,5 V. Las características más importantes son:

Pequeño tamaño, insensibles a la humedad y al calor, asequibles en cuanto a su precio, su respuesta en frecuencia es más limitada que la de otros tipos, son sensibles al polvo.

Debido a su pequeño tamaño se utilizan como micrófonos de solapa o corbata, grabadoras portátiles, en telefonía móvil, instrumentos musicales.

## MICROFONOS DE CONTACTO

Antes de definir este tipo de micrófono tengo que hacer un inciso teórico, que creo interesante, sobre la propagación del sonido. Ésta puede ser aérea, la que nos resulta más familiar, o estructural, menos conocida, pero de gran importancia en muchas situaciones, especialmente en el diseño

de un estudio de grabación a la hora de acometer el aislamiento acústico del mismo. La transmisión estructural del sonido se propaga a través de las vibraciones mecánicas de las superficies sólidas al ser impactadas por una onda sonora, estas superficies pueden ser paredes, tuberías, estructuras metálicas de edificios, ventanas, o instrumentos musicales, de ahí la importancia que tiene el que seamos capaces de identificar por donde se nos cuela un ruido, o un sonido que puede ser no deseado, o buscado. No siempre una onda sonora nos llega por transmisión aérea únicamente desde la fuente a nuestros oídos. Dicho lo anterior paso a definir los micrófonos de contacto.

Un micrófono de contacto es un dispositivo especializado que transforma las vibraciones de una superficie sólida en una señal eléctrica que puede ser procesada como sonido. Se pueden adherir a paredes, ventanas, tuberías y, cómo no, a instrumentos musicales. Captan, por tanto, los sonidos que serían muy difíciles de captar de forma aérea por los micrófonos tradicionales. Por ejemplo, podríamos captar una conversación que se produce en una habitación contigua a la nuestra colocando un micrófono de contacto en la pared común a los dos espacios, captando las vibraciones generadas por los sonidos de la habitación de al lado. Esto nos lleva a deducir que un campo de aplicación importante para estos micrófonos es el del espionaje. Pero a nosotros no nos interesa el espionaje, creo, lo que nos atrae es la aplicación para nuestros instrumentos, ya que, a veces, nos puede interesar captar las vibraciones de la tapa de un instrumento de plectro, de una guitarra, etc. Este sonido mezclado con el que capta un micrófono tradicional de forma aérea nos puede producir un efecto que no podríamos conseguir utilizando sólo uno de los dos sistemas. En los instrumentos de plectro el sonido que genera un micrófono de contacto es más “duro”, o menos dulce, que el producido por un micrófono de captación aérea, pero por otro lado tenemos que define mucho mejor el ataque de las notas y, además, no existe el riesgo de acoples (pesadilla con los instrumentos de plectro) cuando lo utilizamos en directo, es por eso por lo que la mezcla de los dos sistemas puede resultar atractiva.

## DIAGRAMAS POLARES

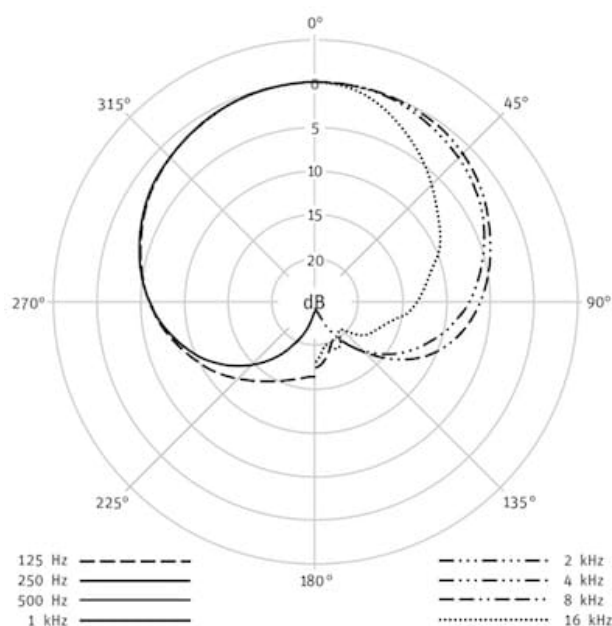
Otro tipo de gráfica que nos dan los fabricantes, y que es imprescindible conocerla para saber la direccionalidad o respuesta polar de un micrófono, es el **diagrama polar** o, dicho de otra forma, el **patrón polar** cuya definición técnica la podemos encontrar en muchos textos, básicamente dice lo siguiente:

Un patrón polar es una representación de la sensibilidad direccional de un micrófono a la presión del sonido. En otras palabras, los patrones polares indican en qué direcciones será sensible

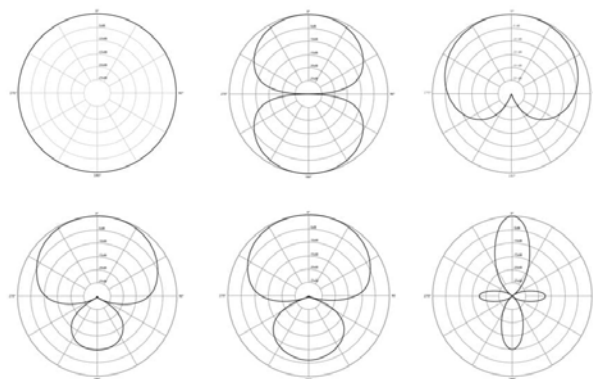
un micrófono para captar el sonido y en qué direcciones rechazará el sonido.

Un diagrama polar se representa con una circunferencia dividida en ángulos, dentro de ella, en cada radio, que representa un ángulo concreto, se indica la ganancia en dB del micrófono en esa dirección específica. También se suele indicar la respuesta direccional a distintas frecuencias representativas del espectro total audible.

Un ejemplo de patrón polar de un micrófono concreto muy conocido, como es el Neumann KM 184, lo tenemos en la siguiente figura, donde podemos observar la respuesta direccional de este modelo a las distintas frecuencias, el ángulo 0 grados, representa el frente del micrófono.



En la siguiente figura vemos un ejemplo de los diferentes patrones polares básicos que existen, donde tenemos de izquierda a derecha y de arriba abajo: omnidireccional, bidireccional, cardioide, supercardioide, hipercardioide, cañón.



Para que podáis ver de una manera más gráfica la representación de los patrones polares, os comparto un video donde se explican algunos ejemplos.

Aunque el vídeo está en inglés, se entiende bastante bien, incluso para los que no dominamos ese idioma.

<https://www.youtube.com/watch?v=N0X7owMBICY&t=45s>



## LA GRABACIÓN

Creo que ya tenemos las herramientas mínimas imprescindibles para poder planificar una grabación “casera” con una cierta calidad y entender los términos más comúnmente utilizados.

Lo más importante en una grabación, sin ninguna duda, es la toma de sonido, teniendo en cuenta todos los factores que intervienen en ella, como son los micrófonos, el cableado y el espacio donde vamos a realizarla. Si la toma de sonido la hacemos mal, después nos va a ser muy difícil, en la mayoría de los casos imposible, arreglarla, o mejorarla con los equipos de procesamiento de audio, en el caso de que dispongamos de ellos. Con una buena toma de sonido, tenemos casi todo hecho.

Básicamente hay dos opciones de grabación, una es la grabación de estudio y otra es la grabación en directo. En la primera podemos repetir tantas veces como necesitemos y hacer cuantas tomas de sonido nos apetezca para después elegir la mejor. En la segunda opción nos tenemos que conformar con lo que salga en la única toma que vamos a realizar, de ahí que tengamos que ser escrupulosos a la hora de elegir los micrófonos que vamos a utilizar, así como su colocación. Después existen técnicas para solucionar algunos problemas que hayan podido surgir en directo, pero mejor que no sea necesario aplicarlas. En cualquier caso, si tenemos una buena toma de sonido inicial, todo serán ventajas en la postproducción.

Si no disponemos de un estudio de grabación acondicionado acústicamente, lo primero que hay que elegir es el espacio donde vamos a realizar la grabación. Para nosotros va a ser nuestro estudio. Escuchar cómo suena nuestro instrumento, o nuestros instrumentos en el caso de un grupo de cámara, etc. dentro del recinto, en distintos puntos a ser posible. Lo ideal sería que, tocando siempre en un mismo punto, pudiéramos movernos por el espacio para escuchar desde “fuera” del instrumento, claro que, si nosotros somos los intérpretes, eso resulta una tarea difícil, pero para saber cómo suena un recinto, basta con que alguien interprete una pieza y nosotros escuchemos en varios puntos, hasta encontrar el que más nos guste. Algunos os estaréis

preguntando, ¿y esto para qué sirve?, intentaré explicarlo.

Existen varias técnicas de diseño de los estudios de grabación profesionales. Una de ellas se hace pensando en que el recinto no influya en la grabación, otra se realiza para obtener un tiempo de reverberación concreto y una tercera se proyecta para poder cambiar sus características acústicas en función del proyecto que vayamos a realizar, es decir, cambiar el tiempo de reverberación, la absorción, las dimensiones, etc., para adecuarlo al tipo de grabación. Por ejemplo, los estudios donde se graba a orquestas sinfónicas son espacios grandes, los cuales se diseñan para cambiar la configuración dependiendo del tipo de orquesta, cantidad de músicos, tipo de música, etc.

Seguramente muchos de vosotros habréis realizado alguna grabación en un estudio profesional y habréis notado que el espacio donde se colocan los músicos es muy “seco”, apenas hay reverberación. Habréis visto que las paredes están acondicionadas para absorber, o no reflejar, las ondas sonoras que les llegan, es decir, si ejecutamos una nota, ésta se apaga muy rápidamente. Pues todo esto se hace precisamente para que el recinto no influya en el sonido que queremos grabar, de esa manera, después, podremos añadirle los efectos que queramos sobre el sonido puro, sin influencia del espacio, como una reverberación concreta que tenemos en una librería o “plugin” con nuestro programa de edición de sonido, o cualquier otro efecto de la gran cantidad de posibilidades que existen en el mundo de la postproducción de sonido. Por ejemplo, existen librerías donde podemos encontrar y aplicar las condiciones acústicas de gran parte de los auditorios o teatros más reconocidos del mundo, por ejemplo, si nos gusta cómo suena la música en el Auditorio Nacional, puede existir un plugin que reproduce la respuesta acústica de dicho auditorio y así poder aplicarla a una grabación que hayamos hecho en cualquier otro espacio, o en el salón de nuestra casa, siempre y cuando las condiciones acústicas del espacio de nuestra grabación no hayan ensuciado el sonido, de esa manera podemos escuchar nuestra grabación como si se hubiera realizado en el Auditorio Nacional, por eso es importante saber elegir qué condiciones tiene que reunir el recinto donde vamos a grabar y cuál es nuestra idea de postproducción, si vamos a utilizar efectos procesados electrónicamente o pretendemos reproducir el sonido de nuestro espacio de grabación lo más fiel posible, en lo que se refiere a las condiciones acústicas del mismo.

Todo lo que se ha dicho en el apartado anterior da pie para comentar las técnicas de grabación en cuanto a la cantidad de micrófonos a utilizar y a su colocación.

Si lo que queremos es reproducir cómo suena nuestro instrumento en el espacio donde vamos a

grabar, porque nos gustan sus condiciones acústicas, deberíamos utilizar un micrófono en un punto estratégico del recinto donde previamente hayamos comprobado que nos gusta el sonido resultante, en otras palabras, vamos a grabar el sonido en el punto donde se situaría un espectador para obtener los mejores resultados sonoros, lo que quiere decir que en ese punto estamos grabando el sonido del instrumento mezclado con la influencia que sobre dicho sonido ejerce el recinto, debido a su difusión o reverberación. Si la toma de sonido realizada de esa manera nos sale bien, casi no tendríamos que hacer nada más, porque ya tenemos la grabación con los efectos incluidos, ¡y con un solo micrófono! Pero para asegurarnos un poco más el resultado y tener más recursos en la edición, lo que se suele hacer es grabar en una pista el micrófono anterior y utilizar otra pista para grabar el sonido directo del instrumento, utilizando otro micrófono situado en lo que se suele llamar “campo cercano”, esto es, cerca del instrumento para que recoja su sonido directo, minimizando la influencia del recinto, incluso se suele poner algún material aislante alrededor del micrófono, para que no le llegue el sonido reflejado en la sala. De esta manera, en la postproducción, podremos elegir aumentar el nivel de sonido donde lo tenemos con la reverberación del recinto o, por el contrario, aumentar el nivel donde predomina el sonido del instrumento, es decir, podemos elegir tener más o menos presencia del sonido puro de nuestro instrumento jugando con los niveles en la mezcla de los dos micrófonos descritos.

Si lo que queremos es tener el sonido puro y limpio de nuestro instrumento para después en la posproducción utilizar los efectos comerciales existentes en los programas de audio, entonces tenemos que elegir un recinto lo más “seco” posible, sin reverberación, lo que se llama un recinto anecoico, o sin llegar a este último extremo, grabar sólo con micrófonos en campo cercano, en un recinto donde el tiempo de reverberación sea lo más corto posible, o nulo.

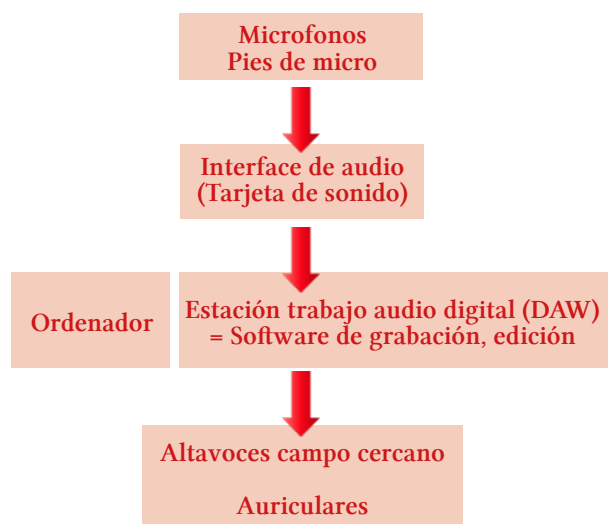
Si la grabación la vamos a realizar con un grupo de cámara, o una orquesta, tenemos que plantearnos de qué forma vamos a hacer la toma de sonido, con micrófonos individuales o generales. La primera se hace colocando un micrófono a cada instrumento, o atril, lo que requiere tantas pistas de grabación como micrófonos pongamos y dedicarle mucho tiempo en la mezcla posterior para obtener el resultado deseado. La segunda forma, utilizando micrófonos generales, se hace buscando estratégicamente los puntos donde mejor difusión del sonido tengamos, apoyando, si fuera necesario, con la colocación de algún micrófono para los solistas, o en alguna sección concreta de la orquesta. La técnica de grabación con microfonía general, en mi opinión, es la más adecuada para grabar en directo, ya que se capta el sonido de una orquesta o un grupo con la mezcla, los matices y las dinámicas que el director musical obtiene en su interpretación. Esto no

quiere decir que no podamos grabar con microfonía individual si estamos dispuestos a dedicarle muchísimas horas con el director musical en la postproducción, para encontrar el equilibrio deseado que sea lo más parecido a lo que el director quiere.

Otra posibilidad de realizar la toma de sonido en la grabación de una orquesta o grupo de cámara es mezclar las dos técnicas descritas anteriormente, utilizando micrófonos individuales y generales, de esa manera tendremos más opciones en la edición posterior, claro que, para realizar la toma de sonido de esta forma necesitaremos más infraestructura técnica, cantidad de micrófonos, de pistas de grabación, incluso de personal técnico para montar y desmontar.

## NUESTRO ESTUDIO DE GRABACION

Para realizar una grabación casera con calidad aceptable, además de tener en cuenta todo lo descrito en los apartados anteriores, necesitaremos un mínimo de infraestructura técnica, o equipo básico, con el que podamos obtener unos resultados aceptables. Es mejor empezar poco a poco, con lo más básico y después ir ampliando según vayamos viendo las necesidades. Dicho equipamiento básico no está compuesto solamente por dispositivos de grabación, también son importantes los dispositivos de escucha, auriculares, altavoces, etc. Cuando realizamos una grabación, es fundamental obtener una buena toma de sonido, pero ¿cómo comprobamos realmente que ha sido una buena toma de sonido?, la única manera que tenemos de hacerlo es teniendo la posibilidad de escuchar lo que hemos grabado con la mayor calidad y fidelidad posible, por eso tenemos que darle a los altavoces y al equipo de escucha casi tanta importancia como a los micrófonos, porque todas las modificaciones, o retoques que hagamos en nuestra grabación los haremos en base a lo que escuchamos, y si la reproducción no tiene la suficiente calidad, estaremos trabajando sobre algo que no es real. Dicho lo anterior, el equipo mínimo que necesitamos sería el siguiente:



Para la escucha necesitamos unos buenos auriculares, altavoces de estudio, también llamados de campo cercano y, por supuesto, cableado de calidad para la interconexión entre equipos.

Respecto al ordenador, no se necesita ningún modelo especial, cualquiera de los PCs personales, estacionarios o portátiles pueden servir, únicamente hay que tener en cuenta que disponga de una velocidad mínima de procesador, sobre todo si vamos a utilizarlo para grabar muchas pistas simultáneas, pero cualquier ordenador de gama media cumple con este cometido.

La tarjeta de sonido es necesaria pues es la que convierte la señal de audio analógica que entrega el micrófono en la señal digital que introducimos al ordenador, así como también nos entrega la señal del ordenador para la reproducción, gestionada y procesada por medio de la estación de trabajo de audio digital, o lo que es lo mismo, el software de grabación y edición. Existen muchos tipos, marcas y modelos de tarjetas de sonido con diferente número de entradas y salidas. La elección de una de ellas dependerá de nuestras necesidades y del uso que le vayamos a dar, pero siempre tenemos que buscar que sea de buena calidad. Para que tengáis alguna referencia un poco más extensa, os comparto un artículo sobre interfaces de audio:

#### Interfaces de audio: La Guía Definitiva

<https://es.ehomerecordingstudio.com/mejores-interfaces-audio/>



Respecto al software de control, o estaciones de trabajo, como muchos de vosotros sabréis, también existe una gran variedad. Lo mismo que sucede con el resto del equipamiento dependerá del presupuesto disponible. Tenemos varias opciones y niveles de calidad, también existen softwares gratuitos que pueden cumplir su función, aunque es aconsejable adquirir alguno que nos ofrezca ciertas garantías. Si no somos expertos en el manejo de estos softwares, creo que lo mejor es que nos decidamos por uno más o menos conocido, o que sepamos que lo utilizan la mayoría de las personas de nuestro entorno, así tendremos la posibilidad de intercambiar experiencias, archivos de audio compatibles y aprender a manejarlo con ayuda de tutoriales y preguntando a otros usuarios. Si tenemos oportunidad de asistir a algún curso presencial, mejor hacerlo cuando ya tengamos alguna experiencia previa, de esa manera iremos con las dudas que nos habrán surgido. En el siguiente enlace comparto un artículo para que tengáis alguna referencia sobre los softwares DAW:

#### Software DAW: La Guía Definitiva

<https://es.ehomerecordingstudio.com/mejor-software-daw/>



#### ELECCION DE MICRÓFONOS

Llegados a este punto, muchos os habréis preguntado por el tipo de micrófonos a utilizar en cada caso y cómo colocarlos. La primera respuesta es rápida y simple, siempre es mejor utilizar micrófonos profesionales de primeras marcas. Claro que esto tiene un condicionante importante que es su precio ya que un micrófono de estudio puede costar hasta 3 000 €, pero no hace falta llegar tan lejos, existen otros modelos más asequibles que pueden cumplir su función muy dignamente.

En este punto voy a describir algunos micrófonos y sus usos más comunes, pero la elección final siempre depende de cada uno, ya que, aunque haya unos cánones de calidad generalmente establecidos, en este campo influye mucho el gusto de cada uno, la experiencia, la economía, los propósitos y, sobre todo, probar distintas opciones y elegir. Me centraré más en los instrumentos de plectro y de pulso para elegir los modelos que os voy a describir.

Lo primero que tenemos que saber es qué tipo de micrófono necesitamos, es decir, qué tipo de transductor y qué características polares debe tener. Para responder a las preguntas anteriores, primero tenemos que saber para qué lo vamos a utilizar: Para grabar el sonido directo lo más puro posible de los instrumentos o para grabarlos con la respuesta acústica del recinto. En el primer caso debemos utilizar micrófonos cardioides, hipercardioides, o supercardioides, **nunca** bidireccionales ni omnidireccionales. Éstos los utilizaremos para grabar el sonido con la influencia del recinto, como se ha dicho en apartados anteriores.

En lo que se refiere a las características constructivas del diafragma, para los instrumentos de plectro, al tener transitorios rápidos, con notas agudas, los micrófonos de diafragma pequeño funcionan muy bien, ya que recogen muchos detalles de su sonido, sin embargo, los micrófonos de diafragma grande nos entregan un sonido con más cuerpo, con más peso, menos estridente, con esto quiero decir que lo mejor es probar las dos opciones, porque la decisión final la tenemos que tomar escuchando los resultados ya que también tenemos que tener en cuenta el tipo de instrumento y sus características sonoras.

¿Micrófonos dinámicos, de condensador, electret, etc.? Como ya se ha mencionado en este artículo,



# LA VOZ DE TU ORQUESTA

*Especialistas en Cuerdas  
para Orquestas de Pulso y Púa*



*Guitarra Clásica  
y Flamenca*

*Bandurria y Laúd*

*NailKit, etc.*

1974 **50** 2024

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

los micrófonos de condensador son más sensibles a los detalles sonoros, entregan mayor nivel de sonido que los dinámicos; por todas esas razones, y alguna más, en instrumentos de plectro se utilizan casi exclusivamente micrófonos de condensador, tanto para grabaciones como para música en directo, sin descartar algunos dinámicos de gran calidad que podrían servirnos, pero, en principio, buscaremos micrófonos de condensador.

¿Qué diferencia hay entre los micrófonos de estudio y los de directo?, ninguna, sólo existe diferencia entre los micrófonos de buena calidad y los de mala calidad. Si elegimos un buen micrófono profesional lo podemos utilizar tanto para directo como para grabar. Hay gente que habla de micrófonos de estudio y de directo como si fueran micrófonos distintos, o especiales y no se pudieran utilizar en ambos campos de aplicación cada uno de ellos. No es así, en tal caso, si existe alguna diferencia es exclusivamente en el precio, que obviamente va ligado a la calidad. Los micrófonos llamados de “estudio” suelen tener un alto precio, pero también una alta calidad. Eso no significa que los que se emplean para directo no la tengan, de hecho, éstos últimos también tienen un uso generalizado en los estudios de grabación, además, cuando se realiza una grabación de un concierto en directo, se utilizan los micrófonos que mejor van a funcionar en cada caso, sin distinguir si es de estudio o de directo.

Para justificar a los que diferencian entre micrófono de estudio o de directo, lo que si hay que tener en cuenta es que los de estudio siempre deben ser de buena calidad, ya que lo que se grabe con ellos va a quedar registrado para siempre, por lo que, en este aspecto, los técnicos de estudio suelen ser más exigentes a la hora de elegir un micrófono. Para música en directo los micrófonos tienen la misión de recoger el sonido con la mayor calidad posible para amplificarlo, de manera que el público pueda escuchar los instrumentos como si no estuvieran amplificados, pero en este caso, si hubiera algún micrófono de menor calidad, o algún pequeño fallo en sus ajustes, digamos que esto no queda registrado en ningún sitio y el oído del espectador no lo va a volver a escuchar, por lo que no estaría recordando la deficiencia continuamente. Esto no quiere decir que nos podamos permitir poner micrófonos de menor calidad para música en directo, creo que hay que ser igual de exigentes en los dos campos de aplicación.

Aunque existe una gran variedad de modelos de micrófonos, tanto para estudio como para directo, cada ingeniero de sonido tiene sus preferencias y siempre usa los mismos modelos para según qué aplicación y no suelen superar la media docena los modelos distintos preferidos. Dicho lo anterior, en un estudio de grabación profesional pueden llegar a tener cientos de micrófonos para distintas aplicaciones. En el siguiente enlace podéis ver una pequeña guía de micrófonos de los llamados de estudio.

**Micrófonos de estudio: La Guía Definitiva**  
<https://es.ehomerecordingstudio.com/tipos-microfonos-estudio/>



Para que os hagáis una idea de la variedad de micrófonos que existen, en el siguiente enlace de una página muy conocida, tenéis una clasificación por tipos y usos, ahí está prácticamente toda la gama de calidades con sus precios.

<https://www.thomann.de/es/microfonos.html>



## TÉCNICAS DE GRABACIÓN (MICROFONEADO)

Pasamos a otro aspecto importante tanto en música en directo como para grabaciones como es el “microfoneado”, o lo que es lo mismo, cómo colocamos los micrófonos en cada instrumento para obtener el mayor rendimiento.

Si queremos hacer la toma de sonido con la técnica de campo cercano, recoger el sonido individual de cada instrumento, lo primero que debemos saber, como ya se dijo al principio de este artículo, es cómo emite cada instrumento, por donde emite su sonido más “redondo”, más “limpio”, más característico. Para ello tenemos dos posibilidades, o conocemos el instrumento, o dedicamos un tiempo a escuchar a su alrededor para descubrir en qué parte oímos su sonido más “bonito”. En ese punto sustituimos nuestro oído por el micrófono, ya que éste va a pasar a ser nuestro oído en la grabación, en este caso utilizaremos micrófonos direccionales, del tipo cardioide, hipercardioide, o supercardioide. Esta elección la haremos dependiendo de la influencia que tenga el sonido procedente de los alrededores del micrófono, digamos que cuanto “más cardioide” es un micrófono, más discrimina los sonidos laterales, es más directivo.

Una vez encontrado el punto óptimo para colocar el micrófono, podemos elegir otro, u otros puntos, para colocar micrófonos adicionales, dependiendo de los matices que queramos destacar del instrumento. Por ejemplo, en los instrumentos de plectro se sabe que, si apuntamos hacia el diapason, o trastera, el sonido es más “dulce” y si apuntamos hacia el puente, el sonido es más estridente y

definido. En este caso tenemos la posibilidad de poner dos micrófonos, uno dirigido al puente y otro hacia la trastera, de esa manera podremos jugar en la mezcla con los dos matices del sonido. Una tercera opción es grabar con un solo micrófono un poco más separado para que recoja todo el espectro sonoro del instrumento, pero en este caso también recogerá mayor nivel del sonido reflejado en el recinto (reverberación), así como de otros posibles instrumentos.

Si queremos hacer la toma de sonido con la técnica de toma general, podemos hacerla de varias formas: Toma general de toda la orquesta, toma general por secciones o combinación de las dos anteriores. Para realizar una toma general de toda la orquesta se suele utilizar la técnica de par estéreo. Se trata de colocar un par de micrófonos detrás del director, eso ya nos da una pista de cuál es la intención de esta técnica, de manera que dichos micrófonos sean una copia de los oídos del director, incluyendo su percepción espacial del sonido, es decir, situando en el espacio la procedencia de cada sonido, en este caso nos limitaremos a la percepción estéreo, sin entrar en otras técnicas de sonido multicanal, como 5.1, 7.1, etc.

La técnica microfónica de par estéreo emplea varias configuraciones. Las más utilizadas son las llamadas par AB, par XY, par M-S y ORTF. Cualquiera de ellas cumple con el propósito deseado. Elegir una u otra depende del gusto de cada uno a la hora grabar con más sonido de la sala o con más sonido directo. Para que no se alargue este artículo excesivamente os dejo un enlace a un artículo de la marca Audio-Technica, que creo que está suficientemente bien explicado para poder comprender la base de estas técnicas:

<https://distribution.audio-technica.eu/es-es/noticias/tecnicas-microfonicas-estereo/>



Si empleamos la técnica de toma general por secciones debemos tener clara la composición de la orquesta o grupo para saber qué secciones tenemos que microfonear y cuantos micrófonos vamos a poner a cada una de ellas. La colocación de dichos micrófonos deberá estar en un punto donde se recoja el sonido general de cada sección, sin recoger el de las secciones vecinas. En los estudios de grabación profesionales, incluso en conciertos en directo, se suelen colocar pantallas acústicas separadoras entre secciones, o instrumentos “invasivos”, como son la sección de viento metal, percusión, etc.

La otra posibilidad de toma de sonido general que nos queda es combinar las dos técnicas anteriores,

es decir, colocar un par estéreo y apoyar con micrófonos en las secciones que consideremos será necesario reforzar en la edición.

¿Cuál de las tres técnicas anteriores es la mejor? Como ya se ha comentado para la microfonía, la técnica a emplear depende de varios factores: la composición de la orquesta, las características acústicas del recinto, la disposición de medios técnicos, tiempo de edición, montaje, etc. En mi opinión, siempre que se pueda utilizar microfonía general, par estéreo y poco más, es la mejor forma de no complicarnos la vida y de obtener un resultado más que aceptable ya que esta técnica lo que hace es reproducir el sonido generado en directo, con sus aciertos y sus errores, siempre dando por hecho que los micrófonos utilizados son de alta calidad y su colocación y ajuste se ha realizado de forma óptima. La desventaja que ofrece esta técnica es la limitación para poder retocar el resultado en la edición, ya que sólo disponemos de un par estéreo que lo tenemos como dos pistas íntimamente ligadas, únicamente podríamos aplicarle algún tipo de procesado digital, o efectos que mejorasen ciertos aspectos del sonido obtenido. Claro que siempre tenemos la opción de combinar varias técnicas, como se ha comentado anteriormente, para asegurarnos de poder hacer algún retoque en la mezcla.

## EL CABLEADO

En una grabación es inevitable utilizar cableado específico para la interconexión de todos los sistemas. Hay mucha gente aficionada que no le da importancia a este punto y utiliza el primer cable que cae en sus manos sin reparar en la calidad de este. Pues hay que saber que tiene tanta importancia como el resto del equipamiento. La calidad del cableado es fundamental, no nos sirve de nada tener el mejor micrófono del mundo si lo conectamos a través de un cable de mala calidad, por donde se puede inducir ruido eléctrico externo, o generar pérdida de señal, además de otros problemas provocados por la deficiente calidad. Al igual que el cableado, debemos prestar la misma atención a los conectores que se emplean para la interconexión de equipos, también deben ser de buena calidad.

## AJUSTES

Hemos llegado al punto culminante de una grabación. Ya hemos elegido los micrófonos, su colocación, así como la técnica que vamos a emplear. El siguiente paso son los ajustes de niveles y de posibles desfases o cancelaciones.

Antes de describir los pasos para un buen ajuste, me parece necesario introducir un concepto importante para entender un poco mejor los ajustes de nivel en la toma de sonido. Se trata de la RELACION SEÑAL-RUIDO. Se define como la diferencia entre el nivel de señal útil, la que

deseamos grabar y el nivel de ruido generado en el micrófono, también llamado “ruido equivalente”. En otras palabras, todos los circuitos electrónicos generan un ruido eléctrico, el micrófono es uno de ellos, por tanto, también genera dicho ruido de fondo en mayor o menor grado, esto es el ruido que genera cuando está en silencio, sin que se esté produciendo sonido por parte del interprete. En base a lo anterior, se deduce que cuanto mayor sea la diferencia entre el sonido útil y el ruido de fondo, más “limpia” será nuestra grabación y mejor será el resultado final, esto es lo que se llama una buena relación señal-ruido.

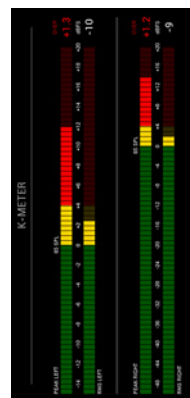
## AJUSTES DE NIVEL DE GRABACIÓN

Para conseguir una toma de sonido con una buena relación señal-ruido, tenemos que dar importancia al paso de ajustes de niveles de entrada de los micrófonos. Se trata de que el nivel de señal que vamos a registrar en el soporte de grabación sea el óptimo, es decir, que no se quede bajo ni demasiado alto. Si grabamos demasiado bajo después tendremos que subirlo en la postproducción, con lo que también subiremos el ruido de fondo y esto empeoraría la relación señal-ruido. Si lo grabamos demasiado alto, puede llegar a saturar o distorsionar y esto no lo podremos solucionar después, por lo que la señal útil pasa a ser inútil. Por tanto, hay que buscar el equilibrio entre los niveles más bajos de la obra musical y sus niveles más altos. Todos los equipos de grabación, tanto si lo hacemos a través de una mesa de mezclas como si utilizamos una tarjeta de sonido con un software de control disponen de un potenciómetro de entrada llamado “*gain*” con el que regulamos el nivel de señal procedente del micrófono que se va a quedar registrado en el soporte de grabación. En realidad, lo que tenemos que amplificar es la señal de entrada para obtener un nivel óptimo en la grabación. Pero no podemos estar todo el tiempo subiendo y bajando dicho control. Si lo hiciéramos, nos cargaríamos la dinámica de la propia música. Por tanto, hay que buscar un punto en el que, tanto los niveles más bajos de la obra musical como los niveles más altos se oigan con suficiente nivel, sin saturación y sin cambiar la dinámica de los intérpretes en la grabación.

El procedimiento más común para realizar los ajustes de entrada consiste en buscar los momentos más fuertes de la obra musical y ajustar la ganancia de entrada, con el potenciómetro mencionado anteriormente, de manera que entregue el máximo nivel de señal sin que llegue a saturar. Esto lo podemos comprobar visualmente con los medidores de señal de entrada disponibles en todos los dispositivos de grabación asociados a la ganancia de entrada. Estos medidores son los generalmente llamados “vúmetros”, donde se representa una escala compuesta por indicadores luminosos, o led, de colores verde, amarillo y rojo, algo similar a los mostrados en la siguiente figura.



El nombre de vúmetro lo toma de los antiguos medidores analógicos, figura de la izquierda, que se utilizaban en todas las grabaciones. Hoy en día se siguen utilizando para ajustar los niveles de señal como se ha explicado anteriormente.



Una vez tenemos localizado el momento más fuerte de la obra, ajustamos la ganancia de entrada para que los indicadores de nivel no superen el color amarillo, pero siempre debemos procurar que se mueva entre amarillo y final del verde, sabiendo que estamos ajustando el nivel de entrada para la parte con más intensidad sonora de la obra. Si utilizamos los vúmetros analógicos, las agujas no deben moverse por la zona roja, salvo algún pico instantáneo de muy corta duración. Después localizamos la parte con menos intensidad sonora de la obra y comprobamos que entra a la grabación con un nivel aceptable. Pero cuidado con subir la ganancia de entrada si vemos que entra demasiado débil porque estaríamos subiendo también la parte más fuerte de la obra, con el riesgo de saturación. En resumen, lo que más tenemos que tener en cuenta para ajustar la ganancia de entrada es el máximo nivel de sonido en los puntos fuertes, pero sin llegar a saturar.

Todo lo relatado anteriormente se aplica si queremos mantener la dinámica de la obra musical. Por otro lado, existen compresores que se pueden utilizar para estrechar el rango dinámico y poder subir el nivel general de la grabación. Estos compresores se pueden insertar durante la grabación o después en la edición. Yo soy partidario de hacerlo, sólo si fuese estrictamente necesario, en la edición, porque si lo hacemos en la grabación y no lo ajustamos bien, después no podremos arreglarlo. En general, las grabaciones hay que hacerlas sin ningún tipo de efectos externos a los propios de la sala donde grabamos (reverberación, etc.). Hay que grabar el sonido lo más limpio posible, de esa manera tendremos más posibilidades de procesarlo en la edición, si fuese necesario. Las mejores grabaciones son las que no tenemos que hacer ningún “retoque”.

A partir de aquí, sólo queda practicar, probar opciones, observar resultados y empezar a investigar, paso a paso, teniendo en cuenta todo lo expuesto en esta pequeña aportación.



## JOPEC 2024

## JOVEN ORQUESTA ESPAÑOLA DE PLECTRO "CONTRASTES"

La JOPEC (Joven Orquesta Española de Plectro "ConTrastes") es un proyecto que nace con el objetivo de promocionar la interpretación y creación de la música de plectro y guitarra, además de formar a jóvenes intérpretes de estas especialidades mediante actividades musicales. Un modelo similar a este proyecto es la EGMYO, un encuentro en el que se reúne a jóvenes instrumentistas de púa y guitarra de toda Europa, creando grandes amistades y viviendo varios días en una ciudad europea, finalizando con conciertos de gran éxito.

Tal y como describe la asociación "ConTrastes", este proyecto se reproduce en España para destacar el resultado de un imparable crecimiento de los estudios reglados en los conservatorios nacionales que han añadido la especialidad de Instrumentos de Púa a sus claustros, siempre de la mano de su hermana la guitarra; también se trata de que sirva de escaparate para que los centros educativos

que aún no tienen esta especialidad, se animen a integrarla en los mismos, observando los excelentes resultados a los que se puede llegar.

Tras un largo viaje para algunos, el 18 de agosto llegamos a la ciudad de Logroño, donde la mayoría de los participantes nos alojamos en el Hotel Murrieta, situado muy cerca del lugar donde se realizaban los ensayos. Al día siguiente, nos encontramos en la Fundación Ibercaja La Rioja, donde realizamos los ensayos todos los días del encuentro.

Los músicos que fuimos al encuentro éramos conscientes de que la dinámica de los ensayos iba a ser muy intensa, pero también, muy necesaria para poder abordar un repertorio tan exigente y variado. A la batuta estuvo Carlos Blanco, quien consiguió que, en apenas cinco días, lográramos interpretar obras de gran nivel y con una interpretación adecuada al estilo de cada una de ellas. Las piezas que preparamos fueron las siguientes:



## **Suite Española** - E. Ulierte

Fandango  
Granadina  
Malagueña  
Zapateado

**Restlessness** (2015) - F. Henke (\*1988)

**Yutuma** (2014) - C. Acquavella (1975)

**Tres preludios marineros** (2014) - L. Barroso (\*1960)

Veleros  
Atardecer  
Juegos en la orilla

**Canción del Otoño Japonés** (1989) - Y. Kuwahara (1946-2003)

**Rueda Dorada** (2023) - S.E. Sánchez (\*1968)

**Malambo** (2008) - J.M. Expósito (\*1962)

Bis: **Rosa de Madrid** - L. Barta (1887-1978)

Tal y como se puede apreciar, este repertorio tenía una peculiaridad muy especial: en su mayoría, eran obras compuestas en la actualidad, entre la segunda mitad del siglo XX y s. XXI.

Comenzamos los ensayos el día 19 de agosto con un tutti general para tener un primer contacto con

las obras y con la gente de la orquesta. Después, se realizaron parciales para trabajar el repertorio al detalle. Estos ensayos fueron coordinados por los siguientes profesores: Patricia Calcerrada (bandurrias), Marta Escudero (mandolinas), Rosana Ascacibar (bandurrias tenores) y Francisco Sagredo (guitarras). Posteriormente, tuvimos un ensayo general hasta la mitad de la tarde, donde pudimos descansar y visitar un poco la ciudad.

En los posteriores días, la dinámica de los ensayos fue muy similar, ya que se dividía la primera parte de la mañana en parciales y la segunda en un ensayo general, se paraba para comer y después, durante la tarde, se realizaba otro ensayo general hasta la mitad de la tarde.

El 20 de agosto comenzó el 48º Festival de Plectro de La Rioja. Aunque personalmente ya había tenido la oportunidad de asistir a este festival en ediciones anteriores, sabía que sería una experiencia muy enriquecedora. En cada concierto siempre he aprendido mucho sobre los



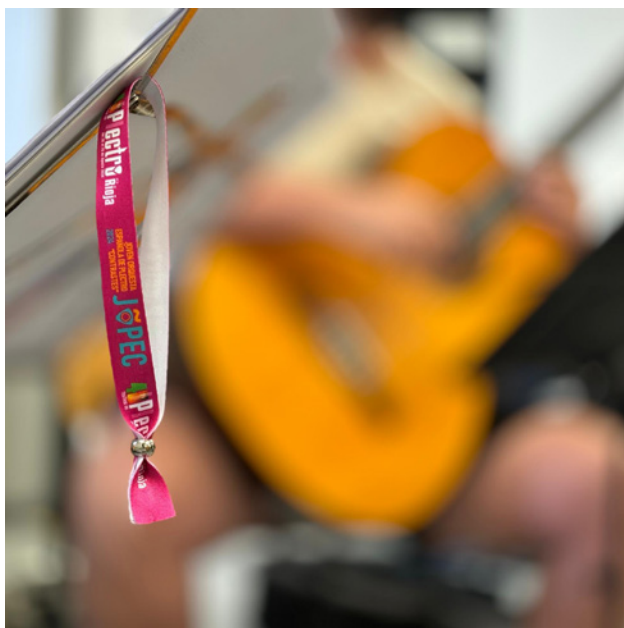
músicos participantes, tanto nacionales como internacionales. En esta ocasión, tuvimos el placer de poder escuchar a agrupaciones como el Cuarteto del Sur, NOROC Quartet y el Trío Latitud de Colombia. Durante esta semana pudimos compartir experiencias con ellos entre ensayo y ensayo, así como en entornos menos formales como los bares; no todo era trabajar, por supuesto, había tiempo para divertirse.

Así mismo, el 23 de agosto, nuestro director, Carlos Blanco, realizó una conferencia titulada “La Historia del Plectro Español a través de sus protagonistas”. Esta charla nos enriqueció tanto a nivel histórico como académicamente, especialmente a los más jóvenes. En la formación de un instrumentista no basta con saber tocar tu instrumento, es fundamental conocer la historia de esos instrumentos, sus orígenes, los conservatorios donde se pueden estudiar, así como los principales intérpretes y agrupaciones que hay en toda España.

El 24 de agosto fue el primer día que presentamos todo el trabajo realizado en estos días tan intensos. Nuestro concierto también pertenecía al Festival de Plectro y tuvo lugar en el Círculo Logroñés, un escenario lleno de elegancia por

las características de la sala y donde no cabía ni un alfiler en el público. Fue un gran éxito y una experiencia que nos llenó de satisfacción y nos cargó las pilas para afrontar el siguiente concierto, al ver cómo todo el esfuerzo había tenido un buen resultado. Al día siguiente, 25 de agosto, cerramos este encuentro con el último concierto del Festival. Nos desplazamos en autobús a Nájera ya que este concierto se realizaba en la Iglesia del Monasterio de Santa María la Real. Al igual que en el anterior, la sala se llenó rápidamente con un público muy cercano y acogedor.

Uno de los objetivos principales de este encuentro, era crear sinergias entre músicos jóvenes de toda España, y puedo decir que esto se cumplió con creces. A pesar de que la mayoría nos conocíamos de otros cursos y orquestas, desde el primer momento hubo mucha unión entre todos. Durante los descansos y las actividades fuera de los ensayos, conocí a personas de distintas provincias con intereses y trayectorias muy variadas. El hecho de poder compartir estas ideas con gente de tu misma especialidad y de diferentes ciudades es bastante emocionante, ya que, al ser una especialidad joven, somos muy pocos los que la componemos y poder hablar con compañeros de toda España que tocan el mismo instrumento que



tú, es una experiencia que le recomiendo a todos los instrumentistas. Así mismo, estoy segura de que las relaciones que establecimos durante el encuentro no se van a perder en un futuro.

Fue tal la conexión que nada más comenzar el encuentro, al segundo día, ya nos referíamos a los componentes de la orquesta como “jopequeros”, diferenciando entre los “jopeques” y los “joviejos”. Esto surgió porque en las comidas nos teníamos que dividir al no haber espacio suficiente en una misma mesa para todos, además de las pequeñas diferencias de edad entre unos y otros. Así mismo, uno de los grandes “hits” de la orquesta fue, sin duda, la obra de *La Rueda Dorada*. Esta pieza incluía un fragmento cantado que se nos quedó grabado a todos, tanto que no dejábamos de cantarla incluso en los ratos libres, convirtiéndose casi que en el himno de la JOPEC.

En conclusión, sin duda repetiría esta experiencia. Este encuentro no solo fue una oportunidad para crecer como intérprete y poder tocar en una

orquesta joven, sino también para conocer nuevo repertorio, compartir experiencias e intereses con otras personas y, por supuesto, conocer a gente de toda España que toca el mismo instrumento. Estoy deseando que se vuelva a convocar la JOPEC para disfrutar de esta experiencia, llegando a más músicos tanto de guitarra como de instrumentos de púa y poder compartir esta oportunidad única con grandes músicos de estas edades.



## 48 FESTIVAL INTERNACIONAL DE PLECTRO DE LA RIOJA

DEL 20 AL 25 DE AGOSTO DE 2024

Hace dos años lloraba yo por estas mismas páginas ante la penosa situación que vivía el “decano de los festivales de plectro españoles”: la COVID y los recortes presupuestarios de unos/as responsables e insensibles políticos de un gobierno regional, que no supo reconocer el valor patrimonial del evento, daban al traste –qué ironía de sustantivo– con las ilusiones de los organizadores. La Asociación ConTrastes-Rioja venimos gestionando este encuentro desde 2007 como continuadores de sus fundadores, la Sociedad Artística Riojana (SAR) por iniciativa del mismo Gobierno de La Rioja, el cual nos abandonaba en esos difíciles momentos postpandemia.

Cuando ya considerábamos que el 47 Festival había sido el último por nuestra parte, un cambio político –y sobre todo de política de acción, que ConTrastes no sabe de colores ni de partidos– de sus responsables en la cultura en general y en particular hacia el tejido asociativo riojano vino a mutar el desencanto y la desilusión por la renovación y la continuidad. Así, restablecidas las necesidades económicas de los organizadores y soportados económica y administrativamente por los presupuestos generales del año 2024, convocamos en septiembre de 2023 el 48 Festival Internacional de Plectro de La Rioja para agosto de 2024.

Que haya sido posible realizar el Festival no quiere decir que haya habido barra libre. Los presupuestos se restablecieron a cantidades previas al desastre gestor de las dos últimas ediciones, pero hay que

considerar que siguen siendo cantidades semejantes a las del año 2008. Teniendo en cuenta lo que en estos dieciséis años ha subido la vida, es evidente que el evento debía mostrar contención en muchos aspectos. Logística y presupuestariamente tenemos la suficiente experiencia como para saber que no podemos meternos en proyectos que desborden el ámbito del encuentro, así que planteamos un Festival comedido en dimensiones en el que primara, como hemos hecho desde que gestionamos el mismo, la calidad frente a la cantidad.

También esbozamos la idea de que en la cantera está el futuro del plectro, que es preciso motivarla, incentivarla y agitarla un poco. De esta manera, nos planteamos algo que hace años fue una idea utópica pero que, con este nuevo apoyo institucional, se presentaba viable. Así surge el proyecto de la Joven Orquesta Española de Plectro ConTrastes (JOPEC) que se presentaría en el Festival como uno de los contextos ideales para visibilizar su potencial. Dado que Cristina Navajas desarrolla este proyecto en otro artículo paralelo en esta misma revista, dejo para ella la aportación desde el punto de vista de una destacada participante. Desde aquí, desde la organización, simplemente se desea reflejar que los objetivos principales de poner en contacto entre sí a jóvenes españoles que conforman el presente y el futuro del plectro, de dar a conocer repertorios que abarcan desde la tradición a la más candente actualidad y de mostrar las posibilidades de estas nuevas generaciones, se cumplieron totalmente.



*Cuarteto del Sur en el Círculo Logroñés.  
Fotografía: Juan Cruz San Román Abad*



*Trío Latitud en Tricio.  
Fotografía: Alfredo Estefanía Flaño*



*NOROC Quartett en Centro Ibercaja La Rioja.  
Fotografía: Josu Urrutia Horna*

El resto de participantes fueron escogidos entre las casi veinte solicitudes que se recibieron conforme a las bases, provenientes de distintos países de todo el mundo. La selección final realizada por la Comisión correspondiente contemplaba cinco grupos que vendrían de Colombia, Rusia, Alemania, Venezuela, Francia y, por supuesto, España. Finalmente, pocas semanas antes del encuentro, los representantes rusos cancelaron su participación debido a problemas con los visados a causa de la situación política del país por la guerra de Ucrania.

Los grupos participantes fueron, por lo tanto:

- JOPEC. Joven Orquesta Española de Plectro ConTrastes (España)
- Cuarteto del Sur (Venezuela/Francia)
- NOROC Quartett (Alemania)
- Trio Latitud (Colombia)

El Festival se inició el 20 de agosto con el concierto de apertura a cargo del Cuarteto del Sur, el último de los proyectos musicales del maestro Ricardo Sandoval. Una combinación estupenda de academicismo centroeuropeo y música tradicional venezolana. El cuarteto, formado por Katherine Lasso y Ricardo Sandoval a las mandolinas, Thomas Plancade con la mandola y Tony Couillet con el mandolonchelo, mostró una sintonía musical enorme entre sí,

además de una sólida formación técnica. Todo el repertorio giró en torno a la producción propia original de Sandoval, destacando piezas como *Entre las sombras*, *Bumbac* o el ya conocidísimo *Madrid*, entreveradas con otras de Adolfo Mejía, Luis A. Calvo y Pixinguinha. Una inauguración de alto nivel musical que se desarrolló en el magnífico salón Príncipe de Vergara del Círculo Logroñés, un espacio que se está convirtiendo en referencial por su estética y su acústica, adecuada a las formaciones de plectro.

Los siguientes días fueron una labor de trenzado continuo de participantes, escenarios y organizadores, intentando llegar a todos los espacios para las decoraciones, pruebas de sonido, comprobaciones de última hora y gestión del acceso del público.

El miércoles 21 se llevaron a cabo conciertos de los otros participantes internacionales del encuentro. NOROC Quartett –Charlotte Kaiser y Jolina Beuren, mandolinas; Maja Schütze, mandola; Philipp Lang, guitarra– realizó un magnífico concierto en el Centro Ibercaja La Rioja, otro de los escenarios ya habituales del Festival en los últimos años por su exquisita acústica y su aforo, ajustado en tamaño a la interpretación en acústico. Además de demostrar la excelente capacidad técnica de estos cuatro jóvenes, premiadísimos en numerosos encuentros alemanes, mostraron una conjunción extraordinaria de trabajo de música de cámara. El repertorio, variado y muy



*NOROC Quartett en Galilea.  
Fotografía: Carmen Hierro Justa*



*Trío Latitud.  
Fotografía: Carlos Giménez Sáenz*



*Cuarteto del Sur en el refectorio de Santa María la Real en Nájera. Fotografía: Josu Urrutia Horna*



*Cuarteto del Sur en el Aula de la Lengua de San Millán de la Cogolla. Fotografía: Carmen Hierro Justa*



*Trío Latitud en Alesón.  
Fotografía: Carlos Giménez Sáenz*

trabajado en conjunto, dejó al público con buen gusto de boca, dejando patente el elevado nivel musical que desarrollan en los centros de estudio de Alemania y justificando su consideración referencial en todo el mundo.

Por su parte, el Trío Latitud –Juan Esteban López, bandola; Juan José Giraldo, tiple; Juliana Peña, guitarra– representaron a Colombia de manera magistral en el entorno inigualable de la Basílica de Nuestra Señora de Arcos, en Tricio, un espacio que muestra la historia de la localidad a lo largo de casi veinte siglos de patrimonio, desde su época romana hasta la actualidad. Pese a su juventud, los colombianos son buenos conocedores y estudiosos de la música popular de su país, presentando un programa de música andina colombiana. Esta ha

superado los límites físicos de lo local a través del contacto con eventos como el Festival Internacional de Plectro de La Rioja, en España, pero que se hace extensiva a Europa por los numerosos músicos que han ido asentándose en el viejo continente. Respetando los elementos atávicos, no deja de mostrar interés por nuevos sonidos, por mezcla de estilos o por nuevas creaciones que amplíen sus repertorios.

El jueves 22 fue un auténtico *tour de force* para los organizadores: con tres de sus responsables en el encuentro de la JOPEC y tres conciertos simultáneos de los músicos venezolanos, franceses, alemanes y colombianos en Logroño, Nájera y Galilea, el resto, junto con los indispensables colaboradores, se afanó en ofrecer lo mejor en el acompañamiento de músicos, en la coordinación con los escenarios de



JOPEC en el Círculo Logroñés.  
Fotografía: Carlos Giménez Sáenz



JOPEC en la iglesia de Santa María la Real en Nájera.  
Fotografía: Bosco Mercadal Moll

estas localidades y en llevar a cabo presentaciones al nivel de los participantes en el Festival. Fue una buena demostración de que una adecuada logística permite abarcar lo que sea preciso si se plantea con cordura y realismo.

El viernes 23 se pudo disfrutar de los conciertos en Logroño (Centro Ibercaja La Rioja) y en San Millán de la Cogolla (Aula de la Lengua) del Trío Latitud y del Cuarteto del Sur, respectivamente. La delicadeza de los colombianos pudo ser apreciada en el cuidado espacio acústico de la Fundación Ibercaja, mientras que el grupo de Sandoval actuó en el marco del Monasterio de San Millán, Patrimonio de la Humanidad, rodeados de los escudos y banderas de los países hispanohablantes con una significación

especial de unión entre América y Europa a través de los orígenes de los propios los músicos. Se añadió, como actividad complementaria del Festival y con un evidente fin didáctico una charla titulada *La Historia del Plectro Español a través de sus protagonistas* que corrió a cargo de quien redacta este texto y que sirvió para acercar la historia de los instrumentos de plectro a los aficionados asistentes al encuentro.

Finalmente, el sábado 24 de agosto se realizó la presentación de la JOPEC, formada por treinta jóvenes músicos españoles que desde el día 18 habían sido convocados para llevar a cabo un proyecto único hasta el momento en España. De nuevo, el Círculo Logroñés fue el espacio para ello. Personalmente, este proyecto es un sueño hecho realidad. A nivel profesional es una muestra del camino emprendido hace muchos años por unos quijotes que, locamente, defendían la posibilidad de encontrar al plectro dignamente entre las especialidades de los conservatorios españoles. La JOPEC permitió hacer visible que muchos de los recién titulados o en proceso de formación en estos centros, pero también de escuelas de música y de otros aficionados que defienden las posibilidades de nuestros instrumentos han alcanzado esas utopías de los años sesenta del siglo pasado. El programa, una mezcla de repertorio tradicional, con obras de Enrique de Ulierte en arreglo de Germán Lago o de Luis Barta con arreglo de Manuel Grandío, convivieron en el escenario con otras obras originales para plectro de autores más actuales, como la alemana Franziska Henke, el estadounidense Chris Acquavella, los españoles Luis Barroso y José Manuel Expósito, la eterna *Canción del otoño japonés* de Yasuo Kuwahara e incluso una obra estrenada pocos meses antes: *Rueda Dorada*, de la colombiana Sofía Elena Sánchez Messier, compuesta para la celebración de los 50 años de la fundación de la riojana orquesta de plectro La Orden de la Terraza.

Tanto el concierto de este sábado como el del domingo 25, clausura del Festival en el marco de la iglesia del Monasterio de Santa María la Real en Nájera –aunque estaba previsto su realización en el Claustro, el tiempo tormentoso obligó a la reubicación–, sirvieron para mostrar, a través de la JOPEC, el excelente estado del plectro español en sus bases. Porque, de los treinta

músicos, siete son menores de edad, presentando la orquesta una media en torno a los veintinueve años, a los que se suman tres colaboradores de La Orden de la Terraza y el profesorado responsable: bandurrias soprano y bandurrias tenor (laúdes), Patricia Calcerrada Cano, Marta Escudero Valero y Rosana Ascacibar Alfaro; guitarras y bajos, Francisco Sagredo López; director artístico y musical, Carlos Blanco Ruiz. Músicos de las provincias de Alicante, Almería, Barcelona, Burgos, Ciudad Real, Granada, Huesca, Madrid, Murcia, Navarra, Tarragona, Zaragoza y, evidentemente, La Rioja dieron vida a este proyecto que esperamos se repita pronto.

Es necesario cerrar esta crónica con una serie de informaciones complementarias, pero no por ello menos importantes para la celebración del Festival. La primera tiene que ver con la cuidada selección de los espacios, lugares que se buscan adecuados al recinto escénico que precisa cada grupo de músicos, teniendo en cuenta que no sean demasiado grandes ni pequeños y que permitan un disfrute de la escucha por parte de los oyentes. En ocasiones, esta elección funcional aumenta su potencial a través del enmarcado en edificios de alto valor patrimonial, uno de los objetivos del Festival, que pretende poner en valor la riqueza artística de los edificios históricos, iglesias, claustros, refectorios y monasterios riojanos. El Círculo Logroñés, las iglesias de Galilea, Alesón, Santa María la Real en Nájera, San Millán de la Cogolla o la milenaria Basílica de Nuestra Señora de Arcos en Tricio son ejemplos de esta edición. Los aforos, por lo general, han rozado el lleno, con una media del 86 % según los cálculos de los responsables de ConTrastes.

Otro valor que se pretende reivindicar es el de la cultura del vino y el ocio local. Visitas a bodegas del entorno, con catas incluidas, a la parte histórica de la ciudad de Logroño, tiempos de descanso y disfrute en las piscinas municipales de la capital o a la inevitable calle Laurel, epicentro del tapeo riojano, no faltaron a lo largo de los cinco días de Festival.

En otro ámbito, la labor social ha sido una constante en las actividades de ConTrastes-Rioja desde su fundación. En el Festival, aunque la mayor parte de los conciertos son gratuitos –a excepción de los celebrados en Logroño, para evitar el sobreaforo–, la recaudación de las entradas de estas actuaciones se convierte en un donativo que la asociación entrega en cada edición, íntegramente, a una entidad local de función social relevante. Este caso se realizó a beneficio de la Asociación Española Contra el Cáncer (AECC La Rioja), recaudándose 1 910 € que se entregaron junto con los responsables de las salas del Círculo Logroñés y de la Fundación Ibercaja La Rioja.

Tampoco se puede obviar el trabajo del equipo de colaboradores que asisten a los responsables del Festival. En esta ocasión, un total de dieciocho personas. Sin ellos y ellas, sin su voluntariado, la organización no habría podido llevar a cabo con éxito



*Algunos participantes en el 48 Festival en la Puerta de Carlos V o Puerta del Revellín de Logroño. Fotografía: Carlos Blanco Ruiz*

este complejo entramado de actividades.

Finalmente, es preciso agradecer a todos los colaboradores y patrocinadores su apuesta por la continuación del proyecto iniciado por la SAR en 1967. Desde el mayor garante, el Gobierno de La Rioja a través de la Consejería de Cultura, Turismo, Deporte y Juventud y el Instituto Riojano de la Juventud, todas las entidades, públicas y privadas reciben nuestro agradecimiento: Ayuntamientos de Logroño, Alesón y Galilea, Fundación Ibercaja, Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo, Patronato de Santa María la Real de Nájera, Fundación San Millán de la Cogolla, Escenario Vivo 2024, Arte entre Gigantes, Asociación de amigos de la Ermita de Santa María de Arcos, Círculo Logroñés, Agrupación Fotográfica de La Rioja, MundoPlectro.com, UIM Ubis Instrumentos Musicales y, por supuesto, la FEGIP, que actúa de altavoz y escaparate de nuestras propuestas día a día.

Más que nunca se ha podido comprobar que, sin su compromiso institucional, acciones culturales y sociales de calado popular como es el Festival Internacional de Plectro de La Rioja no serían posibles. Confiamos en el buen criterio de nuestros regidores, en el apoyo de los entusiastas del plectro y en la continuación de las sinergias con otras asociaciones para que este festival, junto con otras propuestas similares, puedan llevarse a cabo y reciban los relevos necesarios para su continuidad en el tiempo.

**RUBÉN GARCÍA-CASARRUBIOS**

Concertista y profesor de Instrumentos de Púa

Musicoterapeuta

Componente de Orquesta Ciudad de La Mancha y  
del grupo de trabajo de Arte Entre Gigantes



## ARTE ENTRE GIGANTES, CINCO AÑOS TOCANDO EL CIELO

(2020-2024)

Si hay algo infinito en La Mancha es la línea del horizonte, justo ese punto en el que se funden la tierra con el cielo. Esta poética estampa se ve acrecentada en Campo de Criptana por la figura recortada de las aspas de sus molinos. Esta Tierra de Gigantes gracias al ingenio de Cervantes, no solo es capaz de tocar el cielo, sino de agarrarlo y fijarlo a la tierra transformando lo inalcanzable en algo tangible.

Y a imagen y semejanza de esos centenarios molinos de viento, los miembros de la Orquesta Ciudad de La Mancha emprendimos hace ya cinco años la quijotesca tarea de crear un evento cultural desde cero. Cinco años después podemos decir que Arte Entre Gigantes es un festival consolidado, que año tras año atrae y fideliza a un mayor número de público, ensanchando sus costuras sin prejuicio. Un acontecimiento singular, ya que combina las noches de espectáculos con la formación artística a lo largo de los días de celebración en el mes de agosto. Esta combinación enriquece mucho más el concepto del festival propiamente dicho, por la simbiosis que se genera entre alumnado, profesorado y artistas.

En el ADN de Arte Entre Gigantes estaba desde su fundación ofrecer al público una serie de propuestas artísticas que no suelen verse en otros

festivales; contemplando un gran abanico de estilos, posibilidades y épocas, sin apriorismos. El público percibió el proyecto como atractivo y enriquecedor, algo evidente en el incremento, año tras año, del número de asistentes. Además, los abonos se han consolidado como una alternativa ideal para quienes desean disfrutar de todo sin perderse ningún detalle.

Pero lo mejor es empezar por el principio y recordar cómo fueron los orígenes. Los primeros pasos, allá por el 2020, no estuvieron exentos de muchas dificultades y es que, a las propias de iniciar cualquier andadura de este calibre, se unió la aparición de un escenario global desconocido para nuestras generaciones. Impulsar un festival en medio de una pandemia mundial fue una apuesta arriesgada, pero sin duda fruto de la ilusión y motivación de los miembros de la orquesta, que una vez pusimos la maquinaria en marcha no podíamos cesar en el empeño de hacerlo realidad. Y así fue, el festival se pudo celebrar con cierta normalidad, aunque la aparición de un brote de la enfermedad obligó a suspender el último concierto previsto. Sería pues en la siguiente edición cuando disfrutaríamos del jazz fusión del trompetista Enriqueto.



No se entendería Arte Entre Gigantes sin el rico patrimonio tanto arquitectónico como paisajístico de Campo de Criptana, apostando cada año por diferentes espacios, tanto cerrados como al aire libre, en el que disfrutar de los distintos actos. Así nos hemos deleitado de espectáculos en el Cerro de la Paz junto a uno de los tradicionales molinos del siglo XVI, en el Teatro Cervantes, en la Casa de Cultura o en la Biblioteca Alonso Quijano. En el histórico edificio del Pósito Real, entre las barricas de Bodegas Símbolo o en el antiguo Silo transformado en una obra de arte contemporáneo de la mano del prestigioso ilustrador Ricardo Cavolo. Asimismo, desde el principio quisimos apoyarnos en otra de las joyas de nuestro pueblo, su restauración. Hemos contado con asociados como el Restaurante Las Musas o la Finca Huerta Criptana, llevándonos hacia un maridaje perfecto entre música y gastronomía. De este modo viajamos por Cuba con el grupo de plectro y guitarra Alter Ego Trio; por Portugal y sus fados con la propuesta de Viagem pelo fado; por Argentina con sabor al tango interpretado magistralmente por Mariel Martínez & Fabián Carbone; por Andalucía e Iberoamérica con la voz y los acordes de la guitarra de Carmen y Quique, actualmente Candilena; o por el caudaloso Misisipi impregnado de blues, charleston y jazz de la mano de St. Louis Jazz Band. Todo ello sin salir de Campo de Criptana, cosechando un gran éxito en este tipo de iniciativas.

En cuanto a la variedad de los artistas que han pasado por nuestros escenarios y los estilos ofrecidos podemos citar desde la contemporánea percusión de Flam a Duo; la investigación y puesta



en valor de instrumentos olvidados que realiza Abraham Cupeiro; el preciosismo de los acordes de Pedro Mateo a la guitarra y del trío Plectres con los instrumentos de púa; o la exquisitez de la viola de Joaquín Riquelme y del piano de Enrique Bagaría. El jazz de Pau Figueres Quartet; la tradición de Vanesa Muela o el neofolklore personal de Dua da pel; la cultura de la mandolina más clásica de Artemandoline junto a la luminosa voz de Nuria



Rial; la música del Renacimiento ibérico a capela en las voces de Cantaoría y la reinterpretación de la música de Bach bajo la propuesta de Antonio Serrano, Daniel Oyarzabal y Pablo Martín; o el jazz con toques flamencos de Chico Pérez al piano. La última edición de Arte Entre Gigantes contó con Israel Fernández y su cante ejecutado junto al guitarrista Diego del Morao a los pies del molino Sardinero. El mismo espacio que vio por primera vez al público abandonar las sillas puestas en el recinto para bailar con los acordes de soul y funky de Jp Bimeni & The Black Belts que llegaron con sus ritmos directamente desde Londres. A estas propuestas se sumaron el concierto de guitarra con un repertorio clásico del maestro Ricardo Gallén y el concierto inaugural en el Teatro Cervantes de la Orquesta Ciudad de la Mancha junto a uno de los mejores intérpretes de armónica del mundo, Antonio Serrano.

Y esta es otra de las peculiaridades que me gustaría resaltar de nuestro festival, y que de pasada ya he mencionado antes al referirme a la simbiosis que se genera entre artistas consagrados, alumnos y profesores. Y es que, gracias al festival, la propia Orquesta Ciudad de la Mancha, impulsora y organizadora, ha visto cómo se han propuesto repertorios y alianzas que nos han llevado a otra dimensión, poniendo lo inimaginable a nuestro alcance. De este modo destacaría la colaboración con Abraham Cupeiro y su repertorio propio, interpretando hasta la fecha dos espectáculos: *Pangea* y *Sonidos Olvidados*, este último dentro de la programación del festival. O la colaboración ya comentada con Antonio Serrano en un espectáculo

en el que viajamos a través de la música de Falla, Piazzolla, Thielemans o Paco de Lucía.

Pero esa simbiosis también se produce entre artistas y alumnos a través del profesorado porque la formación es otro de los pilares fundamentales del festival. Sería difícil ya ver este encuentro anual sin los alumnos llegados de todas partes de nuestro país y de otras latitudes del mundo. El interés por participar año tras año demuestra el prestigio que ha adquirido la vertiente didáctica y educativa de Arte Entre Gigantes, la cual también queda reflejada en los cursos programados que buscan una formación integral, más allá de la técnica propia del instrumento. Convivir como lo hacen los alumnos a lo largo de esos días y poder compartir experiencias y charlas con profesionales hace de nuestros cursos una formación atractiva y memorable para el alumnado.

Es pertinente destacar la propia gobernanza del festival para entender parte de su éxito. No sería posible organizar y celebrar Arte Entre Gigantes sin la implicación de todos y cada uno de los miembros de la Orquesta Ciudad de la Mancha. Sería injusto no reconocer también la aportación de todos los colaboradores con los que contamos, que también se van ampliando cada vez más. En primer lugar, subrayar la implicación total del Ayuntamiento de Campo de Criptana, que junto a las aportaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha y la Diputación de Ciudad Real cierran la parte institucional. Junto a ellos también contamos con colaboradores y patrocinadores privados que nos ayudan a hacer que nuestro sueño sea una realidad cada año.

Llegados a este punto y viendo cómo el destino se empeña, creo que también hay que desgranar los desafíos a los que nos enfrentamos en las próximas ediciones. Retos claros como la captación de nuevo público, ampliar aún más las diferentes apuestas musicales y artísticas haciendo de este un festival ecléctico y heterogéneo, pero que siempre apueste por la excelencia y la calidad. Un encuentro que afiance su compromiso con la sociedad gracias a la iniciativa Gigante Solidario, con el que en la última edición se apoyó la labor de la Asociación Duchenne Parent Project. En pocas palabras: un festival que sepa convertirse en una cita fija y obligada para todos aquellos amantes del arte y del buen gusto.

En definitiva, cinco años que han servido para mucho: para poner en valor la formación de los instrumentos de plectro y guitarra principalmente, así como del piano y de la viola; para seguir sumando a la tradición musical de una población como Campo de Criptana, la cual acaba de formalizar su candidatura para formar parte de la Red de Ciudades Creativas Musicales de la Unesco; para ofrecer espectáculos de primer nivel difíciles de encontrar en cualquier otra parte;

para formar a personas que sueñan con hacer de su pasión también su profesión y mostrar su sensibilidad y amor por la música encima de los escenarios; para demostrar que el sueño de unos jóvenes pertenecientes a la Orquesta Ciudad de la Mancha se puede hacer realidad con mucho trabajo, esfuerzo y tesón; para aprender... Cinco años de gratitud en todas las direcciones que nos impulsan a seguir trabajando como el reconocimiento de Onda Cero Alcázar de San Juan en el marco de sus Premios Corazón de la Mancha con el galardón "Euterpe" divulgación musical a Arte Entre Gigantes: por la apuesta de la formación y la música combinada con el arte, el turismo, la gastronomía y el patrimonio.

Congratulémonos por todo lo conseguido, pero luchemos por todo lo que aún está por venir porque, aunque parezca que estamos tocando el cielo, si algo tiene el horizonte de nuestra tierra es que es un espacio infinito.



**NOBLOCH**  
STRINGS

The Art of Vibration



NUEVAS CUERDAS

**ERITHACUS**

BAJOS

ER Double Silver  
Natural · Redondo

AGUDOS

BIO Nylon Elastic  
Natural · Refinado

Diseñado para músicos que deseen utilizar materiales orgánicos, con sonido natural en los agudos y graves redondeados.



NUEVO DISCO

**ANOTHER LIGHT**

ALEX GARROBÉ plays MARCO SMAILI

Música asombrosa surge cuando se unen grandes compositores con grandes intérpretes.

knoblochstrings.com

**ROSANA ASCACÍBAR ALFARO**

Titulada Superior y Profesora de Instrumentos de Púa

**ISIDRO TERAN AHUMADA**

Titulado Superior y Profesor de Acordeón



## PRIMERA EDICIÓN DEL CONCURSO DE MÚSICA DE CÁMARA PARA INSTRUMENTOS DE PLECTRO “LA RASILLA”

Los Corrales de Buelna, epicentro de la música de plectro en España. La localidad cántabra de Los Corrales de Buelna se convirtió durante los días 6, 7 y 8 de septiembre del año 2024, en uno de los puntos relevantes de la música de plectro, al albergar la primera edición del Concurso de Música de Cámara para Instrumentos de Plectro “La Rasilla”. Este evento, único en España, ofreció un fin de semana cargado de música, cultura y actividades que celebraron la riqueza de los instrumentos de púa, además de destacar la tradición musical de la región.

Más que un simple concurso, “La Rasilla” se presentó como una plataforma para dar visibilidad a las agrupaciones de música de cámara, fomentando la creación de nuevos repertorios y la profesionalización de los músicos. Con conciertos, clases magistrales y actividades turísticas, la iniciativa no solo promovió el arte musical, sino que también brindó a los participantes una oportunidad para expandir sus horizontes y su formación.

¿Que motivó el concurso? El Concurso “La Rasilla” surgió de la necesidad de ofrecer un espacio específico para los instrumentos de plectro, los cuales tienen una rica tradición en la música de cámara, sin embargo, en la actualidad,

existía la necesidad de situar un concurso de alto nivel en España. El certamen buscaba dar un escaparate a las agrupaciones de música de púa, poniendo en valor, tanto el repertorio existente como el impulso de nuevas composiciones. Además, se propuso motivar a los jóvenes músicos a seguir sus estudios y profesionalizarse en el mundo de la música, creando un ambiente que premiara el esfuerzo y el talento.

El desarrollo del concurso llevó a un fin de semana de alto nivel. El certamen comenzó con una fase telemática en la primavera de 2024, donde los participantes enviaron sus solicitudes y grabaciones. De entre los aspirantes, el jurado seleccionó a las dos agrupaciones que participaron en la fase presencial celebrada del 6 al 8 de septiembre:

- **Categoría 1 (Menores de 19 años):** Dúo Cuerdas Poéticas, compuesto por Leo Arruego Cubero (bandurria) y Rubén Íñiguez Torrón (guitarra), estudiantes del Conservatorio Profesional de Música de Sabiñánigo.
- **Categoría 2 (Mayores de 19 años):** Quinteto “La Orden de la Terraza”, integrado por miembros de la Orquesta de Plectro de Nájera, con una trayectoria internacional consolidada.



La inauguración del evento se llevó a cabo el 6 de septiembre en la Iglesia de San Vicente Mártir, donde el Dúo Viura, formado por Rosana Ascacíbar y Eduardo Jiménez, ofreció un recital de alto nivel que combinó música española con repertorio original para mandolina y guitarra. La actuación cautivó al público, preparando el terreno para un fin de semana lleno de actividad.

#### CLASES MAGISTRALES Y ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

El 7 de septiembre, los reconocidos músicos Eduardo Jiménez y Rosana Ascacíbar ofrecieron clases magistrales abiertas al público, proporcionando valiosas lecciones a los estudiantes y músicos locales. La jornada continuó con la fase presencial del concurso en el Teatro Municipal, donde los participantes mostraron su talento ante un jurado experto. Posteriormente, se celebró una mesa redonda donde se ofreció feedback tanto sobre las actuaciones como sobre la organización del evento.

El 8 de septiembre, el certamen se complementó con una serie de actividades turísticas que permitieron a los participantes y asistentes disfrutar de la riqueza cultural de Los Corrales de Buelna, con visitas al Museo de la Industria de las Estelas Cántabras y al Barrio Barroco.

En este concurso los protagonistas fueron los jóvenes talentos y agrupaciones consolidadas. En la categoría de menores de 19 años, el Dúo Cuerdas Poéticas, formado por Leo Arruego y Rubén Íñiguez, impresionó al jurado con su interpretación de obras de autores como Machado, Piazzolla y Scheidler. A pesar de su juventud, su actuación demostró una madurez técnica y musical que les permitió destacar entre los participantes.

Por su parte, el Quinteto “La Orden de la Terraza”, con miembros de la Orquesta de Plectro de Nájera, presentó un programa más ambicioso, que incluyó obras de Falla, Piazzolla, Márquez y Pollack. Su experiencia y la calidad de su interpretación les valió el reconocimiento por parte del jurado, ganando el primer lugar en su categoría.

Ambos grupos fueron premiados en sus respectivas categorías, y el concurso culminó con una actuación de honor del Quinteto “La Orden de la Terraza”, que cerró el evento con un concierto memorable para los asistentes.

El jurado estuvo compuesto por destacados músicos y pedagogos: Rosana Ascacíbar (presidenta), Eduardo Jiménez, Javier Canduela e Isidro Terán, todos ellos titulados superiores en música. Además, el evento contó con la



colaboración de Jesús María Quevedo como secretario habilitado y con los presidentes de honor, María de Los Ángeles Lombilla, concejala de Cultura del Ayuntamiento de Los Corrales de Buelna, y Manuel Rivero Manzano, presidente de la Asociación Cultural “Orquesta de Plectro Los Corrales de Buelna”.

La organización del evento estuvo a cargo del Ayuntamiento de Los Corrales de Buelna y la Orquesta de Plectro “Los Corrales de Buelna”, con la colaboración del Dúo Viura y la cesión de espacios como el Teatro Municipal y el Espacio La Plaza.

## MIRANDO AL FUTURO: NUEVAS EDICIONES DEL CONCURSO

El éxito de esta primera edición ha sido rotundo, y ya se trabaja en la organización de la segunda edición del concurso, con el respaldo del Ayuntamiento de Los Corrales de Buelna. Las bases y el período de inscripción se publicaron a principios de 2025, y como novedad, se incluirá una modalidad para jóvenes intérpretes solistas en dos categorías, lo que ampliará las oportunidades para los músicos de plectro. Los ganadores de la primera edición también serán invitados a ofrecer un recital en la fase final de la próxima convocatoria.

La primera edición del Concurso de Música de Cámara para Instrumentos de Plectro “La Rasilla” no solo sirvió para poner en valor los instrumentos de púa, sino que también consolidó a Cantabria como un referente cultural en este ámbito musical. Con su enfoque en la formación, la creatividad y la profesionalización de los músicos, el concurso se ha establecido como un evento de gran importancia, y se perfila como una cita obligada para los amantes de la música de cámara en las futuras ediciones.

CONTENIDOS  
ADICIONALES



*Descarga  
de la partitura*



## LA RONDALLA ARAGONESA «ENTRE CUERDAS» PARTICIPA EN EL MARATÓN JOTERO SOLIDARIO POR LOS DAMNIFICADOS DE LA DANA

Música es amistad, música es solidaridad, música es compañerismo, música es sensibilidad. Desde tiempos inmemoriales la música ha tendido puentes que unen a las personas. La música tiene el poder de generar vínculos, de crear una conexión profunda entre quienes la comparten, ya sea un grupo de amigos, una comunidad o incluso países enteros.

El pasado 29 de octubre de 2024 el cielo se rasgó y en unos pocos instantes fatídicos se quebraron vidas, anhelos y sueños de miles de personas. Ante una catástrofe como ésta, el mundo de la música, del folclore y de la cultura siempre es uno de los primeros en reaccionar y en generar ideas, propuestas y eventos solidarios con el único fin de ayudar a paliar los daños y reconfortar a los damnificados por estos trágicos acontecimientos.

Todos conocemos lo sucedido y hemos visto, bien por medios de comunicación o en directo, los efectos devastadores en todos los ámbitos sociales de las comunidades afectadas, y uno de



tantos colectivos afectados fueron los grupos folclóricos valencianos. Locales, almacenes e instalaciones con instrumentos, archivos, trajes regionales, partituras... años y años de trabajo que desaparecieron o quedaron inservibles en apenas unos minutos. Por ello, la Asociación Joteate de Zaragoza, junto con la Escuela de Baluarte



## MARATÓN JOTERO SOLIDARIO

La Jota con y por Valencia

Inscripciones en:  
[www.joteate.com](http://www.joteate.com)

PDM Montañana  
C. Mayor, 115,  
Montañana, Zaragoza

**ENTRADA 5€  
INSCRIPCIONES 5 €**

**4 y 5 de Enero**  
Sábado de 10:00h a 14:00h  
y de 15:00h a 00:00h  
Domingo de 10:00h a 14:00h

A beneficio de los grupos folclóricos valencianos afectados por la DANA

Organiza: Asociación Joteate, Escuela Joteate, Junta Vecinal Montañana, Zaragoza

Colabora: Zaragoza

[www.joteate.com](http://www.joteate.com)  
[maraton@joteate.com](mailto:maraton@joteate.com)  
Maratón Jotero Solidario  
[@joteate\\_zgz](https://www.facebook.com/maratonsolidario)



Dicho y hecho, pese a alguna ausencia por incompatibilidad en la fecha, diez músicos aragoneses nos juntamos para la ocasión, componentes de diferentes grupos, diferentes escuelas, distintas generaciones, pero todos unidos por los mismos sentimientos: la música, la jota y la solidaridad. Todos nos conocíamos y habíamos coincidido puntualmente en diferentes eventos y además de la calidad musical de todos ellos, siempre nos ha unido la buena amistad y el compañerismo. Este evento se convirtió en la ocasión perfecta para el reencuentro y confraternización entre nosotros, recordando anécdotas del pasado o compartiendo atril con viejos compañeros de mil y una aventuras. Un acontecimiento que nos disparó la pasión y la emoción por volver a compartir escenario con amigos con los que no tenemos la ocasión de poder estar juntos tan asiduamente como nos gustaría.

La plantilla musical quedó fijada de la siguiente forma: Bandurrias primeras: Luis Carlos Simal y Jesús Vidal; Bandurria segunda: David Cay; Bandurria Contralto: Ángel Sancho; Laúdes: Carlos Quilez e Irene Barca; Guitarras: Juanjo Almarza, Rafa Casanova y Arturo Vera; Contrabajo: David Sádaba.

El evento consistía en un maratón continuado de diferentes actuaciones, donde los participantes, grupos, dúos o personas a título individual, interpretarían en aproximadamente 15 minutos de duración varias jotas de su elección. Nosotros quisimos con nuestra actuación, recordar a las primeras rondallas de finales del siglo XIX que durante las actuaciones de grandes figuras del canto y baile solista de la jota aragonesa, interpretaban piezas instrumentales de concierto, recopiladas de diferentes estilos musicales: la música clásica, la zarzuela o la música popular aragonesa. Quisimos hacer un guiño a las rondallas de época como la Rondalla Candela o las rondallas dirigidas por maestros como José Tremps, o José Oros, y así seleccionamos para la ocasión tres temas muy vinculados al folclore aragonés y a la jota aragonesa: En primer lugar, se interpretó la obra "Aragonesa (entreto)", un fragmento musical poco conocido perteneciente a la obra maestra del compositor francés George Bizet: su ópera "Carmen". Ambientada en España, Bizet escribe para uno de los entre actos una danza

Aragón, decidió organizar, los días 4 y 5 de enero de 2025, un evento en el que a través de la interpretación de la jota aragonesa se recaudasen fondos para ayudar a asociaciones valencianas con dificultades ocasionadas por la Dana. Un evento de más de 15 horas de actuaciones concentradas en un fin de semana con el objetivo de recaudar el máximo dinero posible.

Dentro de este contexto, y al escuchar este llamamiento popular, no quisimos dejar pasar esta magnífica oportunidad que se nos planteaba: podíamos con nuestra inscripción, ayudar y contribuir económicamente a este fin, y además visibilizar dentro del mundo de la jota aragonesa, una sección importantísima pero que muchas veces pasa desapercibida: la rondalla.

La Rondalla Aragonesa «EntreCuerdas» es una rondalla efímera que surge en el año 2021 de la mano de los integrantes del trío «30 Cuerdas Plectro y Guitarra»: David Sádaba, Ángel Sancho y Luis Carlos Simal, para aquellas ocasiones en las que es necesaria la ampliación del trío, con músicos adicionales formando una rondalla al uso con bandurrias, laúdes y guitarras. En estos cuatro años de vida se han realizado diferentes festivales, concursos o conciertos, siempre relacionados o vinculados con la jota aragonesa. Grandes músicos y amigos han ido pasando por esta formación en los diferentes eventos, y ¡qué mejor ocasión que este gran evento jotero solidario para juntarnos todos de nuevo y poder formar una gran rondalla que participase en este Maratón Jotero Solidario!



“*Aragonesa*” inspirada en el baile y en la música tradicional aragonesa, haciendo referencia a la pasión y el fervor de la cultura española, llena de energía y emoción. Como segundo tema elegimos un chotis titulado “Serpentina”, un bailable extraído del repertorio popular de los Músicos de Acumuer, un grupo de músicos populares que recorrían los valles pirenaicos a finales del siglo XIX, llevando su música de pueblo en pueblo, de fiesta en fiesta, alegrando y haciendo disfrutar con su música a las gentes de estos valles que no tenían acceso tan fácilmente a los divertimentos musicales de lugares más cosmopolitas. Y, para finalizar, quisimos como no, acabar con una jota aragonesa instrumental, una pieza muy conocida entre las rondallas aragonesas, pero de procedencia ambigua: la jota instrumental conocida como “La Baturrica”, obra del compositor Reveriano Soutullo, que fue grabada en los primeros discos de pizarra del siglo XX y que resulta ser casi idéntica a la jota compuesta por el mismo compositor para el sainete lírico “Don Juanito y su escudero” estrenado en 1916. ¿Qué fue antes, la zarzuela o la pieza instrumental? Por ahora no tenemos suficientes datos para dar una respuesta a esta cuestión, pero nos pareció de mayor interés para el público interpretar esta versión diferente procedente de la zarzuela.

Con estos escasos 15 minutos de música conseguimos entretener y satisfacer al público asistente, que disfrutó con nuestras interpretaciones y nos ofreció una calurosa ovación puestos en pie al finalizar la actuación, algo muy reconfortante. Pero sin duda, lo mejor de todo fue la magnífica sensación con la que nos bajamos del escenario todos nosotros, henchidos de emoción y satisfacción por el mágico momento musical que

habíamos vivido encima de ese escenario. Con tan solo unos pocos días para preparar las partituras y con un solo ensayo previo conseguimos un resultado plenamente gratificante que nos dejó a todos con un magnífico sabor de boca y, por qué no, con ganas de volver a juntarnos en el futuro.

Finalmente se recaudaron 6 500 euros que fueron entregados al *Grup de danses La Xicalla* de Catarroja (Valencia), afectado por la Dana, para el que ahora será más fácil retomar su actividad, pero, además, se recaudaron miles de instantes y momentos maravillosos con la música, la jota y la solidaridad como grandes protagonistas del evento.

Comparto para todos los lectores de Alzapúa una de las partituras realizadas expresamente para la ocasión: “Aragonesa” de Bizet, que puede ser interpretada, utilizada y distribuida libre y gratuitamente respetando su autoría (adaptación registrada en S.G.A.E con el número 19.480.770).



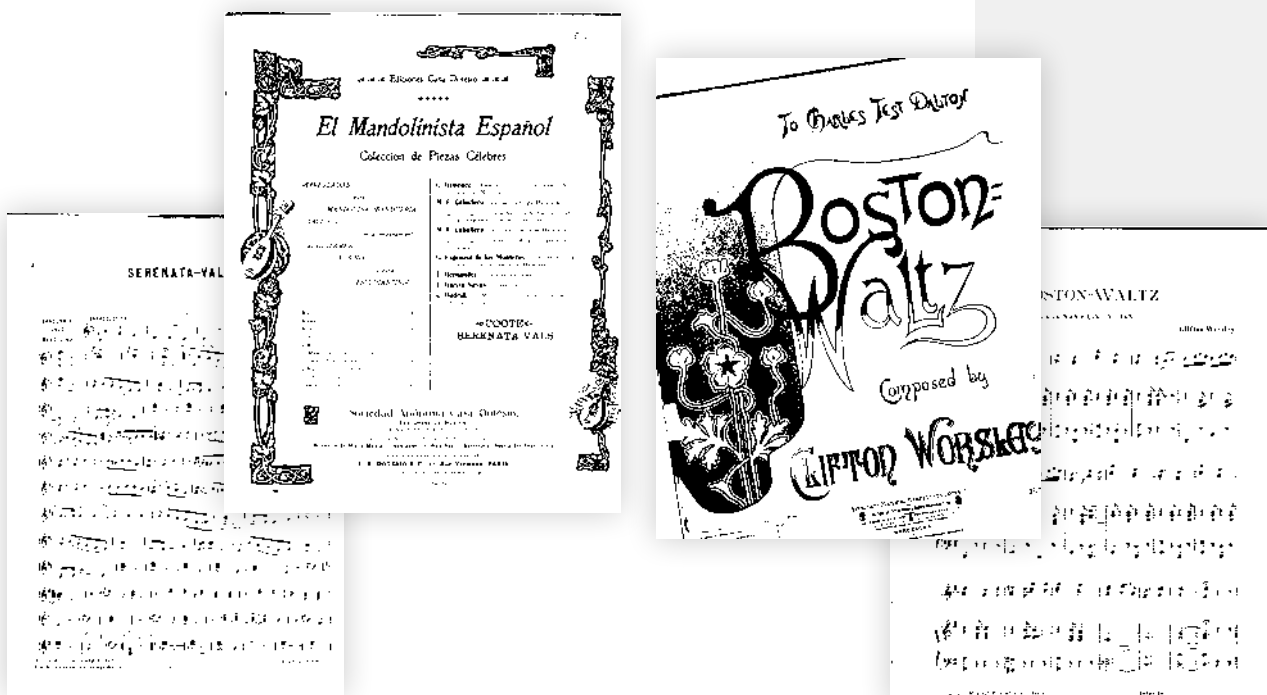
## DOS OBRAS PARA BANDURRIA Y PIANO LOCALIZADAS EN EL ARCHIVO DE LA SGAE

Comparto dos partituras localizadas en el archivo de la SGAE. Se trata de:

**Serenata-Vals** de Hongta Coote para bandurria (también laúd, mandolino) y piano. Publicada en Madrid y Bilbao por Casa Dotesio, [s/a].



**Boston Waltz** de Clifton Worsley, para bandurria (también laúd o mandolino) y piano. Con 2ª bandurria ad libitum y dedicada a Charles Test Dalton. Publicada en Barcelona por Sindicato Musical Barcelonés Dotesio, [s/a].





# PARTITURA Y CONTEXTUALIZACIÓN DE NO PÓRTICO DE DARÍO MOREIRA CON LA TÉCNICA DEL ALZAPÚA DE ÍNDICE (AI)

## CONTEXTUALIZACIÓN DE LA TÉCNICA AI

La alzapúa de índice (en adelante AI) es una técnica específica, que parte de una pulsación mixta convencional de índice apoyado y medio sin apoyar. A la pulsación binaria í-m se añade un toque más, realizado con la uña, en un movimiento de extensión del dedo índice, resultando un toque ternario. Es una pulsación similar, en algunos aspectos, al alzapúa de pulgar del Flamenco y, probablemente, tiene sus orígenes en la pulsación de instrumentos de cuerda más antiguos que la guitarra.

Las primeras referencias históricas de un toque combinado de flexión y extensión de un dedo sobre una cuerda las encontramos en diferentes **tratados de vihuela del Renacimiento**. Luis Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano y Miguel de Fuenllana, mencionan el uso de esta forma de pulsación, denominándola “dedillo”, sin dar detalles de su ejecución. En el siglo XX, el maestro Emilio Pujol, impulsor de la música antigua escrita para vihuela, en su libro *Escuela razonada de la guitarra*, se refiere al dedillo como un dato histórico, más que como una técnica a desarrollar. Afortunadamente, a día de hoy, su empleo en contextos académicos está empezando a suscitar interés y, aunque su uso en la guitarra clásica es minoritario, existen compositores que adaptan esta técnica a su lenguaje compositivo e intérpretes que emplean dedillo como recurso para abarcar obras complejas.



## CONTEXTUALIZACIÓN DE LA TÉCNICA AI

La alzapúa de índice (en adelante AI) es una técnica específica, que parte de una pulsación mixta convencional de índice apoyado y medio sin apoyar. A la pulsación binaria í-m se añade un toque más, realizado con la uña, en un movimiento de extensión del dedo índice, resultando un toque ternario. Es una pulsación similar, en algunos aspectos, al alzapúa de pulgar del Flamenco y, probablemente, tiene sus orígenes en la pulsación de instrumentos de cuerda más antiguos que la guitarra.

Las primeras referencias históricas de un toque combinado de flexión y extensión de un dedo sobre una cuerda las encontramos en diferentes **tratados de vihuela del Renacimiento**. Luis Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano y Miguel de Fuenllana, mencionan el uso de esta forma de pulsación, denominándola “dedillo”, sin dar detalles de su ejecución. En el siglo XX, el maestro Emilio Pujol, impulsor de la música antigua escrita para vihuela, en su libro *Escuela razonada de la guitarra*, se refiere al dedillo como un dato histórico, más que como una técnica a desarrollar. Afortunadamente, a día de hoy, su empleo en contextos académicos está empezando a suscitar interés y, aunque su uso en la guitarra clásica es minoritario, existen compositores que adaptan esta técnica a su lenguaje compositivo e intérpretes que emplean dedillo como recurso para abarcar obras complejas.

## AI COMO RECURSO PARA ABORDAR LA DIVERSIDAD

Mi experiencia personal con la AI surge de forma totalmente intuitiva, a finales de los años 70, en un momento en el que trataba de superar los problemas derivados en la nervadura del brazo, tras haber sufrido una fractura abierta del cúbito del antebrazo izquierdo, en un accidente de juventud. Síntomas como temblores en los dedos, pérdida de fuerza y coordinación motora y sensorial, comprometieron mi situación como estudiante y músico profesional, dando un giro inesperado a mi trayectoria, que me llevará a explorar a fondo este recurso, hasta el momento actual. Al liberar de trabajo la mano izquierda comienzo a sentir consecuencias positivas de alivio, gracias a focalizar la atención en la mano derecha, la cual se potencia, ampliando sus posibilidades. Al carecer de información al respecto, exploro sus posibilidades con libertad y sin prejuicios. El desarrollo de la técnica se convierte así en un desafío autodidacta. Con una mirada muy abierta, observo sus posibilidades desde todos los ángulos, respondiendo de forma creativa a los problemas. Con la aplicación de la combinatoria matemática viene la parte reflexiva, la clasificación de la técnica en patrones rítmicos y su uso en diferentes estilos musicales.



### *Cancionero Galego de Tradición Oral*

De esta manera, la AI se convierte en una clave para desarrollar nuevas posibilidades expresivas. En la historia hay ejemplos de músicos, como Django Reinhardt, que han reinventado su forma de tocar para salvar dificultades. En el contexto de la música tradicional de Galicia, donde bregué con mis circunstancias, como estudiante y músico profesional, tomé como ejemplo de singularidad a Florencio, o cego dos Vilares, uno de los últimos y más representativos ciegos copleros de Galicia, que conocí en los años 80, gracias a la labor de recopilación que realizó la etnomusicóloga Dorothé Schubarth y el filólogo Antón Santamarina. La originalidad en su estilo de tocar el violín me ayudó a creer que podía conseguir, a pesar de las limitaciones (o gracias a ellas) una forma personal de tocar la guitarra.

## REFERENCIAS ACTUALES SOBRE LA AI

Con el objetivo de seguir las pistas previas de la técnica AI en relación al alzapúa de pulgar, me traslado a Jerez de la Frontera a mediados de los años 90, para buscar referencias en el **Centro Andaluz de Documentación del Flamenco (CADF)**. Se dice que, cuando uno quiere ver, aunque no haya, acaba viendo; y así ocurrió, visualizando documentos y analizando transcripciones de obras del Maestro Diego del Gastor y el Maestro Sabicas.

Trémolo de la Rondeña "Elegía a Ramón Sijé"  
Trémolo con Alzapúa de índice (AI) a

Manolo Sanlúcar  
Transcripción: Darío Moreira

Capo en 1 Modo: Frigio menor en Re  
Pescado en F#

Guitar

espress. rubato

Ejemplo de la transcripción del trémolo de la rondeña de la obra "Elegía a Ramón Sijé" del Mtro. Manolo Sanlúcar.



Ejemplo musical 1: Trémolo por bulerías inspirado en la legendaria falseta del maestro Diego del Gastor. Darío González Moreira "Homenaje a Diego del Gastor" Trémolo en Alzapúa de Índice. <https://www.youtube.com/watch?v=bhPXpwftYOU>

El 16 de mayo de 1997 asisto a la conferencia concierto del pianista y compositor D. José Romero Jiménez, en el CDAF, donde presentaba su libro *La otra historia del Flamenco. La tradición semítico musical andaluza*. Además de explicar la relación de la escala arábica andaluza y el modo frigio con escalas procedentes de la música clásica de la India, la música iraní y la greco-turca; el autor mostró, a los allí presentes, cómo encajar grupos de valores irregulares en distintos compases, en forma de trémolos. Esta idea inspira la composición de varias obras de estudio sobre el trémolo aplicado a diferentes palos flamencos, empleando la técnica de AI.

Al año siguiente, en abril de 1998, tengo la oportunidad de participar en el Festival Internacional de Cultura "Sahara en el Corazón" en la wilaya de Smara, como guitarrista acompañante de la cantante gallega Uxía. En el campamento de refugiados de Tinduf conocí al guitarrista Nayim Alal, y descubrí que la **guitarra saharaui** incorpora técnicas relacionadas con el dedillo, heredadas del **tidinit**, un instrumento de cuerda procedente de Egipto. Así mismo, pude observar en directo a las mujeres tocando el **ardin**, un instrumento tradicional de la familia de las arpas, empleando un toque de ida y vuelta sobre las cuerdas en los dedos de ambas manos. Posteriormente, descubro una gran variedad de instrumentos de cuerda que utilizan variantes de esta técnica en diferentes rincones del mundo. El **laúd pipa chino**, por ejemplo, emplea plectros en cada dedo para tocar en un movimiento de ida y vuelta sobre las cuerdas. Un instrumento referencial que hay que mencionar, en relación a la AI, es el **setar iraní**, ya que se interpreta, única y exclusivamente, con la uña del índice de la mano derecha, en un movimiento de flexión y extensión sobre las cuerdas. Respecto a instrumentos de la

familia del laúd, además del mencionado tidinit, en la zona del África occidental, podríamos agregar el **n'goni** y el **guembri**. Otro instrumento que utiliza la técnica del dedillo es el **arpa diatónica**, tocada principalmente en Paraguay y en la llanura colombo-venezolana. En la península ibérica, la **guitarra portuguesa** también ha adoptado las técnicas más esenciales de la vihuela, que se tocaban en el Renacimiento.

Fruto de estas experiencias y aprendizajes, se publica en 2017 el disco *Concierto de Guitarra Creativa Oriri*, y en 2019 el libro de partituras *12 Estudios para Guitarra*, del cual presentamos en este artículo el estudio n.º II No Pórtico, un pequeño homenaje a la **Catedral de Santiago de Compostela**, como lugar de encuentro entre numerosas culturas, donde están representados instrumentos musicales pertenecientes a casi todas las familias de cuerda medievales.

## ESTUDIO II NO PÓRTICO

La primera parte de este estudio está inspirada en el Brâul, una de las 6 danzas populares rumanas del compositor Béla Bartók, que conocí en mi época de estudiante, gracias a las transcripciones de mi profesor del Conservatorio de Vigo, Tomás Camacho, publicadas a principios de los años 80 en la revista de la Agrupación Guitarrística Galega.

La melodía está diseñada tomando la interválica de una escala de Lam natural, con transformación al modo dórico, y está estructurada en dos periodos diferentes de 8 compases cada uno con repetición. El segundo periodo se construye sobre el acorde del quinto grado menor. Esta primera parte, de carácter tranquilo y meditativo, anticipa el marco sonoro donde se desarrolla la danza que utiliza la AI como objeto de estudio.

El segundo movimiento es una danza, escrita en la escala de Lam dórica, con el añadido de la cuarta aumentada, muy utilizada en Hungría. La melodía se armoniza con otra voz, situada en el bajo, que se mueve en ocasiones de forma cromática. La armonización de esta escala menor dórica con la cuarta aumentada da lugar al uso de la enarmonía: en la parte del bajo se pasa, en movimiento ascendente, de Re# a Mi; y en la melodía se pasa, en movimiento descendente, de Mib a Re (compás 25). La danza está estructurada en dos periodos de 8 compases, con repetición. En una revisión posterior de la partitura, incluyo una variación del segundo periodo.

- El primer periodo está escrito en una progresión que parte desde el acorde de Lam, con función de tónica (I m, IV, VI, V °, I).
- El segundo periodo está escrito en una progresión que modula desde Do# ° (VII °) a Re menor (I), y descende por quintas hasta cadenciar en el acorde de séptima de dominante (V7) de Lam.

- Finaliza con una Coda que introduce un cambio modal transitorio al Frigio de La (bII).

La melodía está construida sobre un patrón rítmico que tiene su origen en una clave rítmica africana, estudiada en profundidad por el musicólogo cubano Argeliers León en su libro *Del Canto y el Tiempo*. Esta clave está presente, a día de hoy, en muchas músicas de diferentes continentes, gracias a la globalización cultural y al intercambio y sedimentación de influencias que, con el paso del tiempo, han fructificado en nuevos géneros musicales.

Para llegar a interpretar esta parte lo más rápido posible, nos valemos del mecanismo de rotación que nos procura la AI, representada en la partitura por el símbolo de uña. La fórmula de digitación resultante es un conjunto de tres toques diferentes: **índice apoyado – AI – medio sin apoyar**. Para un estudio lento del fraseo rítmico, empezamos con la mano derecha sola, en una cuerda, cambiando el compás de 2/4 escrito en la partitura, por un compás de partes desiguales, con una estructura rítmica fija de 3 semicorcheas-3 semicorcheas-2 semicorcheas. Para ganar velocidad, subiremos progresivamente el metrónomo.



En una segunda fase, cambiamos el metrónomo al compás de 2/4 escrito en la pieza original, e incluimos los bajos simultáneos con el pulgar. Finalmente, podremos coordinar el fraseo rítmico con los dos tiempos marcados con el pie.



Se aconseja una práctica regular, con repeticiones lentas y conscientes, para que el mecanismo de rotación funcione al tempo requerido en la partitura.

Agradecemos la iniciativa de estudiar y grabar esta pieza al profesor Dimitris Kotronakis, guitarrista y musicólogo griego, cuyo propósito es recuperar música para guitarra de compositores griegos y abordar repertorio de composición de guitarra moderna.



Ejemplo musical 2: Interpretación de No Portico por el Profesor Dimitris Kotronakis del Conservatorio Superior de Atenas Dimitris Kotronakis performs Study II by Dario Moreira. <https://www.youtube.com/watch?v=ZDwPljtTFRk>

## CONCLUSIÓN

La técnica está íntimamente relacionada con la expresión artística. La AI sigue los mismos principios ergonómicos fundamentales que sustentan la práctica instrumental convencional. Cuando tomas la determinación de empezar un aprendizaje nuevo, el cerebro se organiza y crea las conexiones sinápticas necesarias para adquirir la nueva habilidad. Al coordinar los músculos implicados de forma eficaz, aumenta la percepción sensorial, táctil y auditiva, incorporando la nueva técnica a la memoria muscular.

## REFERENCIAS

Fuentes de documentación que hemos consultado en internet para la redacción del artículo:

Trabajo de Fin de Grado: El ciego coplero violinista en Galicia y su revival a través del repertorio de Florencio dos Vilares (1914-1986) Alumna: Dña. África Domínguez Díez. Tutor: Dr. D. Enrique Cámara de Landa, Profesor de Historia y Ciencias de la Música de la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid TFG\_F\_2016\_167.pdf;sequence=1. [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/18485/TFG\\_F\\_2016\\_167.pdf;sequence=1](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/18485/TFG_F_2016_167.pdf;sequence=1)

Organización, entre los días 10 al 13 de abril 98, del festival Internacional de Cultura «Sahara en el corazón» SAHARA OCCIDENTAL - noticias semanales 1998- semana 16. <https://www.arso.org/01-s98-16.htm>

Tesis Doctoral: La agrupación guitarrística gallega y la guitarra en Galicia entre 1977-1984. Alumno: Franqueira Barca, Sergio. Tutor D. Carlos Villanueva Abelarias, Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela. La agrupación guitarrística gallega y la guitarra en Galicia entre 1977-1984 | Documentos - Universidade de Santiago de Compostela. <https://investigacion.usc.es/documentos/5d1df67629995204f766ca9e?lang=es>

## II No Pórtico

Dário Moreira

$\text{♩} = 80$

*mp* *espressivo con temperanza* *mp* *p*

9 *mf* *p (doce)* *mp*

$\text{♩} = 130$  *i m i m i m i m simile* *con xúbilo* *p* *mf* *mp*

CVIII CV

23 *mp* *mf*

27 *mp* *p* *f* *p* *f*

32 *p*

37 *i m simile* *CVIII*

41 *CV*

46

51

56

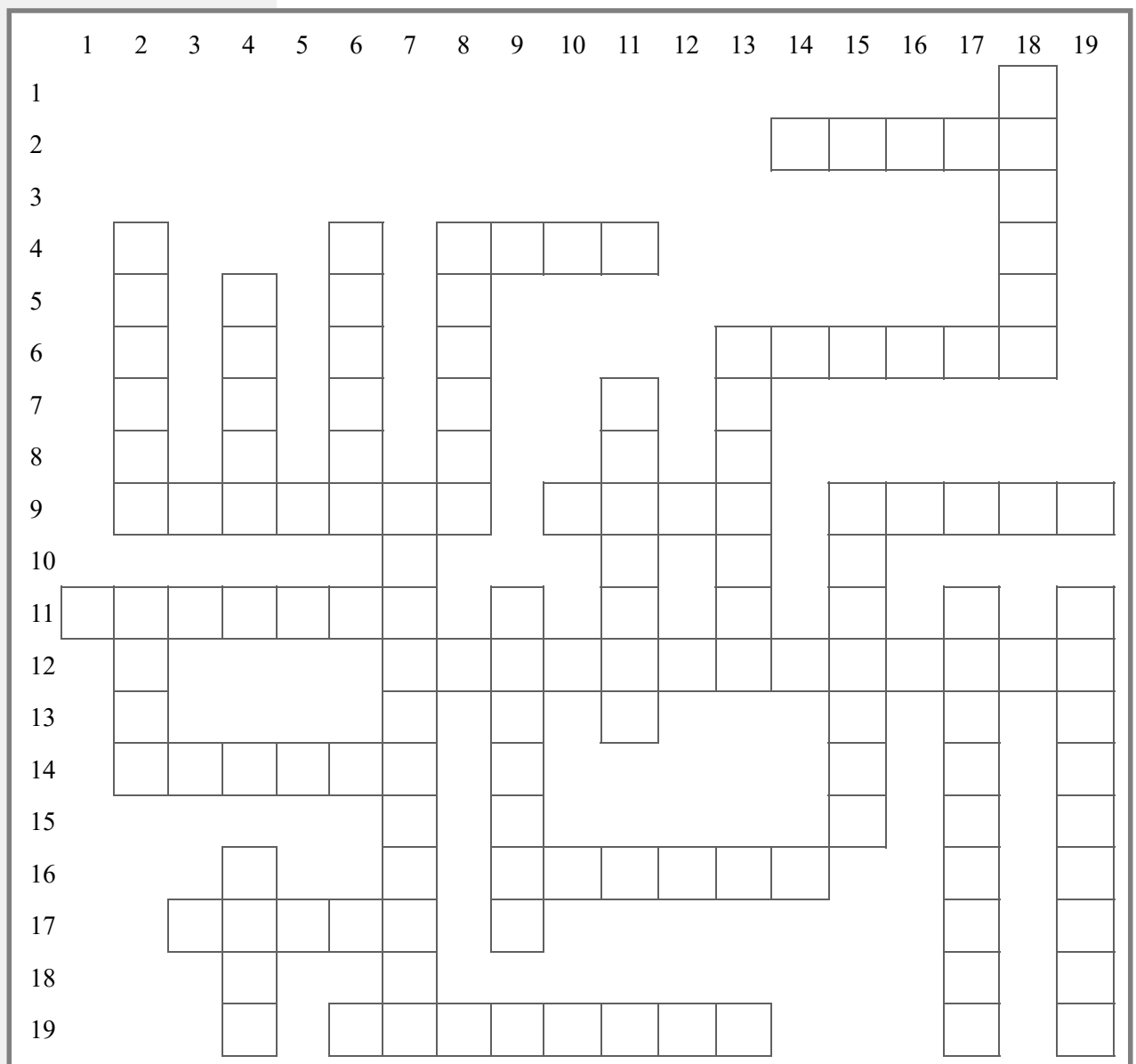
60 *simile* *CVI*



## CRUCIGRAMA DE UTILIDAD PEDAGÓGICA Y RECREATIVA

He creado un crucigrama que trata sobre la bandurria y sus elementos. Lo he basado en un pequeño glosario de términos que he redactado a

partir del libro *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laudes españoles"*. (Rey & Navarro, 1993).



## HORIZONTALES

- 2: Parte trasera de la caja de resonancia, unida a la tapa por los aros.
- 4: Cuerpo de la bandurria en el que se amplifican las notas, con una tapa en su parte superior y un fondo en la inferior, y con aros para unir ambos elementos.
- 6: Brazo de la bandurria con el diapasón en su cara anterior, y el mango en la posterior, sobre el que se colocan las cuerdas.
- 9A: Hueso del puente.
- 9B: Parte delantera de la caja de resonancia de la bandurria, con una abertura llamada boca o tarraja, o varios orificios llamados efes, eses u oídos.
- 9C: Pieza de madera que reviste la cabeza de la bandurria.
- 11: Extremo de la clavija que se usa para girarla con los dedos para ajustar la afinación de las cuerdas. También se denomina oreja.
- 12: Refuerzo interno de la boca de la bandurria.
- 14: Número del traste en el que coinciden la caja de resonancia y el diapasón, también llamado cruz, y que en la bandurria suele ser el séptimo.
- 16: Parte superior de la bandurria, donde se encuentra el clavijero.
- 17: Pieza donde se unen los aros con el mástil, en la parte superior de la caja. También denominada tacón o quilla.
- 19: Tira fina de madera que rodea los aros para unirlos a la caja de la bandurria, también llamada contraaro.

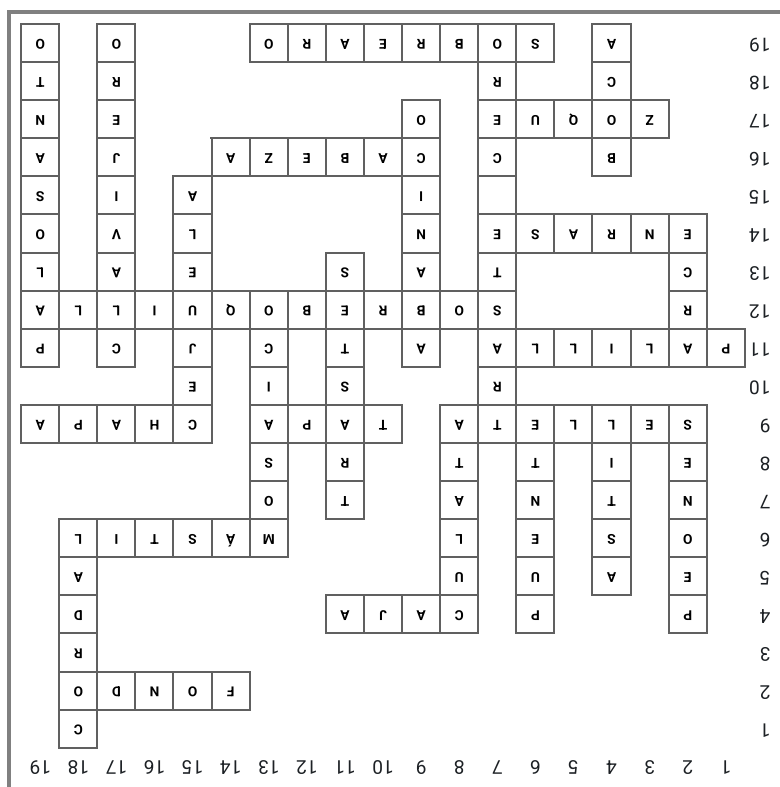
## VERTICALES

- 2A: Pequeñas piezas de madera usadas para la unión de los aros con la tapa y con el fondo, también llamadas zoquetillos.
- 2B: Madera cultivada en Europa central, de sonido más frío que el palosanto, muy usada en la construcción de bandurrias.
- 4A: Cilindro donde se enrollan las cuerdas en el clavijero, y que es movido por una clavija mediante un tornillo sinfin engranado en una rueda dentada.
- 4B: Abertura en la tapa de la bandurria por donde sale el sonido, también llamada tarraja, adornada y protegida por un mosaico o taracea.
- 6: Pieza de madera colocada sobre la tapa para que las cuerdas se apoyen sobre ella, usando un hueso denominado selleta.
- 7: Traste de apoyatura, primera barrita al principio del diapasón donde se apoyan las cuerdas.
- 8: Taco de madera que une la tapa con los aros y el fondo, en la parte inferior de la caja. También llamado braguero.
- 9: Conjunto de barras radiales de madera en una disposición le da nombre, en el interior de la tapa de la bandurria, y cuya colocación, grosor y número afectan al sonido del instrumento.
- 11: Barritas metálicas de alpaca para delimitar las notas en el diapasón.
- 13: Elemento que protege y adorna la boca de la bandurria. También se denomina taracea.
- 15: Hueso colocado entre la cabeza y el mango de la bandurria, para distribuir las cuerdas a la distancia precisa.
- 17: Sistema mecánico para afinar el instrumento, en la cabeza de la bandurria.
- 18: Pieza metálica situada en la parte inferior de la tapa para anclar y sujetar las cuerdas de la bandurria.
- 19: Madera tropical de sonido cálido usada habitualmente en la construcción de bandurrias.

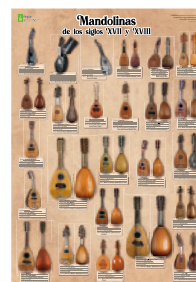
## REFERENCIAS

Rey, J. J., & Navarro, A. (1993). *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laudes españoles"*. Madrid: Alianza.

## SOLUCIÓN



Descarga  
del póster



Complemento  
preparado por  
Marta Escudero  
Valero y Luis  
Carlos Simal Polo

# Mandolinas de los siglos XVII y XVIII



Nombre: **Mandolino**  
Fecha y lugar: 1629, Roma  
Constructor: **Benedetto Gualzatta**  
Longitud (cm): 55,88  
Museo: **Museo degli Strumenti Musicali, Roma**



Nombre: **Mandoline**  
Fecha y lugar: 1630, Padua  
Constructor: **Catastro Parochiali**  
Longitud (cm): 55,88  
Museo: **Metropolitan Museum of Art, New York**



Nombre: **Pandurina**  
Fecha y lugar: sobre 1635, Venecia  
Constructor: **Matteo Seelos**  
Longitud (cm): 56,5  
Museo: **Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig**



Nombre: **Mandore**  
Fecha y lugar: 1640, Francia  
Constructor: **Boissart**  
Longitud (cm): 42 total  
Museo: **Victoria and Albert Museum, Londres**



Nombre: **Mandoline**  
Fecha y lugar: 1652, Venecia  
Constructor: **Matteo Sellas**  
Museo: **Musée de la Musique, Philharmonie de Paris**



Nombre: **Mandolino coristo**  
Fecha y lugar: 1680, Cremona  
Constructor: **Antonio Stradivari**  
Longitud (cm): 50,19  
Museo: **National Music Museum, Vermillion**



Nombre: **Mandirichen**  
Fecha y lugar: s.XVII, Brescia  
Constructor: **Giuseppe Tovia**  
Longitud (cm): 48,7  
Museo: **Germanisches National Museum, Nuremberg**



Nombre: **Mandoline milanaise**  
Fecha y lugar: 1729, Roma  
Constructor: **Giovanni Smorsone**  
Longitud (cm): 56  
Museo: **Musée de la Musique, Philharmonie de Paris**



Nombre: **Mandolino**  
Fecha y lugar: 1750, Roma  
Constructor: **Gaspere Ferrari**  
Museo: **Il museo della musica, Collezione Artemio Versari, Venecia**



Nombre: **Mandolino**  
Fecha y lugar: 1756, Roma  
Constructor: **Gaspere Ferrari**  
Longitud (cm): 55  
Museo: **Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, Milán**



Nombre: **Mandolina (genovesa o barroca)**  
Fecha y lugar: 1760-1785, Nápoles  
Constructor: **Donato Filano**  
Longitud (cm): 57  
Museo: **Museu de la Música de Barcelona**



Nombre: **Mandolina**  
Fecha y lugar: 1767-1784, Nápoles  
Constructor: **Vincenzo Vinaccia**  
Longitud (cm): 58,5  
Museo: **Museu de la Música de Barcelona**



Nombre: **Neapolitan mandolin**  
Fecha y lugar: 1772, Nápoles  
Constructor: **Antonio Vinaccia**  
Longitud (cm): 56,6  
Museo: **National Music Museum, Vermillion**



Nombre: **Mandoline**  
Fecha y lugar: 1773, París  
Constructor: **Nicolas Perou**  
Longitud (cm): 57  
Museo: **Musée de la Musique, Philharmonie de Paris**



Nombre: **Mandolin**  
Fecha y lugar: siglo XVIII, Lisboa  
Constructor: **João Vieira da Silva**  
Longitud (cm): 56  
Museo: **Metropolitan Museum of Art, Nueva York**



Nombre: **Mandolin**  
Fecha y lugar: 1778, Madrid  
Constructor: **Antonio Preda**  
Longitud (cm): 54,2  
Museo: **Royal College of Music Museum, Londres**



Nombre: **Mandolin**  
Fecha y lugar: 1781, Nápoles  
Constructor: **Antonius Vinaccia**  
Longitud (cm): 58,5  
Museo: **Metropolitan Museum of Art, Nueva York**



Nombre: **Mandolone napolitain**  
Fecha y lugar: 1772, Nápoles  
Constructor: **Antonio Vinaccia**  
Longitud (cm): 93  
Museo: **Musée de la Musique, Philharmonie de Paris**



Nombre: **Mandolin**  
Fecha y lugar: 1783, Nápoles  
Constructor: **Giuseppe Filano**  
Museo: **Swedish Museum of Performing Arts, Estocolmo**



Nombre: **Mandoline napolitaine (basse)**  
Fecha y lugar: 1790, Nápoles  
Constructor: **Gennaro Fabricatore**  
Longitud (cm): 93  
Museo: **Musée de la Musique, Philharmonie de Paris**



Nombre: **Mandirichen**  
Fecha y lugar: 1791, Bagolino  
Constructor: **Giacommo Mora**  
Longitud (cm): 48,8  
Museo: **Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg**



Nombre: **Mandola**  
Fecha y lugar: 1792, Nápoles  
Constructor: **Giovanni Battista Fabricatore**  
Longitud (cm): 76,7  
Museo: **Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg**



Nombre: **Mandoline milanaise**  
Fecha y lugar: 1793, Nápoles  
Constructor: **Giovanni Battista Fabricatore**  
Longitud (cm): 60  
Museo: **Musée de la Musique, Philharmonie de Paris**



Nombre: **Mandolino**  
Fecha y lugar: 1794, Turin  
Constructor: **Carlo Guadagnini**  
Museo: **Museo della Musica di Artemio Versari, Venecia**



Nombre: **Mandolin**  
Fecha y lugar: 1796, Milán  
Constructor: **Giuseppe Presbiter**  
Longitud (cm): 56,3  
Museo: **Metropolitan Museum of Art, Nueva York**



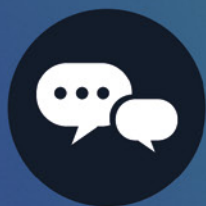
**fegip**

Federación Española de Guitarra  
e Instrumentos de Plectro

*Abierto a*  
**ORQUESTAS,  
ASOCIACIONES,  
FEDERACIONES,  
SOCIOS INDIVIDUALES...**

**Asociate!**

fegip



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

Información y Boletín de Inscripción en:  
**fegip@fegip.es**