

ALZAPÚA





www.fegip.es

www.revistaalzapua.es

Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro

C/ Mayor, 27
26300 Nájera (La Rioja)
www.fegip.es
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: bandurria de Francisco Sanguino, Sevilla 1769. Fotografía de José Antonio Vallejo.

Impresión: ImprentaOnline.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

Luis A. Antón Duce

XXVI AGO, enmarcada en el II concurso de Plectro y música de cámara "La Rasilla". Los Corrales de Buelna, 24 y 25 de mayo de 2025

RESEÑAS DISCOGRÁFICAS

David Rodrigues

Una Nueva Nueva música

Danarys Betancourt Milián

Son Sin Ego. Alter Ego Trío

Josep Vicent Frechina

De nou. Vol. 1 Boleros

Sara Guerrero Aguado

Folksongs

Patricia Calcerrada Cano

Pedro Chamorro: 'Soleá pa la Cari'

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Carlos Blanco Ruiz

Esculturas del alma, de Laura Vega. Editorial MundoPlectro.com

Patricia Calcerrada Cano y Rosana Ascacibar Alfaro

Carlos Blanco: 'De viaje por España'. Editorial MundoPlectro.com

Diego Martín Sánchez

Mandolinenkurs 1 de Michael Reichenbach. Un método divertido y efectivo para empezar a tocar la mandolina

FLAMENCO

Alfredo Mesa Martínez

Material Flamenco Didáctico www.materialflamencodidáctico.com
Una experiencia docente aplicada a la enseñanza del flamenco

PEDAGOGÍA

Rubén García-Casarrubios

Miedo escénico en estudiantes de Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música de Instrumentos de Púa

María Isabel Cabrera Saúco y Pilar Alonso Gallardo

Orquesta de Pulso y Púa del Conservatorio 'Ángel Barrios' de Granada

NUESTRAS OBRAS

Diego Martín Sánchez

CIFRAS SELECTAS DE MANUEL ALBARES

Un cuaderno con música instrumental del siglo XVII en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG): estudio, transcripción y propuesta interpretativa para bandurria y bandurria contralto

NUESTROS INSTRUMENTOS Y SU HISTORIA

Marcos Marín Fernández

Del flamenco al academicismo: La singularidad guitarrística de Ángel Barrios (1882-1964)

José Gonzalo Panadero Calcerrada

La orquesta Gaspar Sanz. El camino hacia la excelencia en la música de plectro

Darío Moreira y Clara Aparicio Santiago (coeditora)

La guitarra clásica y el glissando de uña: una mirada hacia Oriente

TECNOLOGÍA MUSICAL

Cleofé García Cano

El refuerzo electroacústico

CRÓNICAS DE FESTIVALES, GIRAS Y CONCIERTOS

Ana Isabel Martínez Moreno

La crónica del sueño sinfónico: Orquesta Roberto Grandío en el Auditorio Nacional

Juan Carlos Ortega

Concierto de Pedro Chamorro en el Festival Internacional de la Guitarra 'Antonio Marín' de Granada 2025

Manuel Torres Guerrero

Agrupación Musical 'Isaac Albéniz': tres décadas de pasión por el plectro

Gerson Mera

El renacer de la Bandurria en tierras peruanas

INTERNACIONAL

Alfred Woll

Dos mandolinas napolitanas muy antiguas de Antonius Vinaccia

SECCIÓN DE DOCUMENTOS

José Gonzalo Panadero Calcerrada

Casete de la Orquesta Gaspar Sanz

M. Reichenbach

Imagen de la estudiantina española Valparaíso (1891)

Carlos Onís Revilla

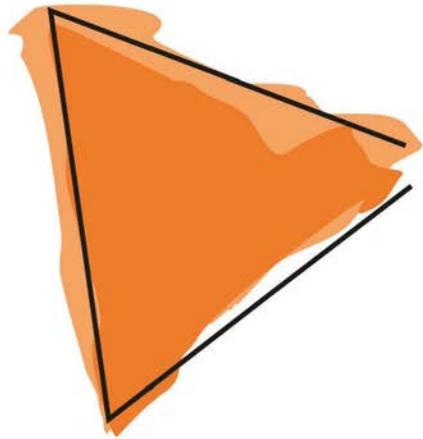
Chiouleben

Jordi Sanz y Asier de Benito

Planos históricos y sonido romántico: La mandolina española de Félix de Santos.

COMPLEMENTO

Póster. Selección de imágenes de bandurrias históricas a cargo de Diego Martín y José Manuel Velasco. Fotografías de José Antonio Vallejo, Jordi Sanz y Carlos Blanco. Diseño de Luis Carlos Simal.



mundo
plectro
.com

Tu tienda de Plectro
en Internet

Instrumentos
Cuerdas
Partituras
Métodos
Estudios
Discos
Púas
Accesorios

www.mundoplectro.com
info@mundoplectro.com


Tu Guitarreria
de Guitarras Carrillo



Guitarras clásicas y flamencas, Laudes, Bandurrias, Ukeles, estuches, clavijeros...
Accesorios para todos tus instrumentos de cuerda.
Mas de 150 instrumentos donde poder elegir.
Pide presupuesto sin compromiso alguno.



Tu Guitarreria de Guitarras Carrillo
Tel.: 604 449 830
info@tugitarreria.com
www.tugitarreria.com



EDITORIAL

Presentamos el número 32 de *Alzapúa*, una nueva entrega de nuestra revista que reafirma su vocación como espacio de encuentro, reflexión y difusión en torno a los instrumentos de púa y la guitarra, atendiendo a su historia, a su patrimonio, a su práctica interpretativa, a su enseñanza y a la realidad viva de quienes, desde muy distintos ámbitos, contribuyen cada día a su desarrollo y proyección.

Este número vuelve a reunir un amplio y plural conjunto de miradas que reflejan, con claridad, la vitalidad de nuestro sector y el compromiso de una comunidad que, desde la investigación, la docencia, la interpretación, la creación artística y la actividad asociativa, continúa trabajando por la consolidación y el reconocimiento de los instrumentos de púa dentro del panorama musical contemporáneo.

La revista se abre con la sección de **Asambleas**, en la que Luis A. Antón Duce presenta la crónica de la XXVI Asamblea General Ordinaria, celebrada en el marco del II Concurso de Plectro y Música de Cámara “La Rasilla” en Los Corrales de Buelna.

El bloque de **Reseñas discográficas** recoge cinco trabajos que muestran la diversidad estética y la riqueza de la producción fonográfica actual vinculada a nuestros instrumentos. David Rodrigues firma la reseña de *Una nueva música. CD OPGB*; Danarys Betancourt Milián presenta *Son sin ego*, de Alter Ego Trío; se incluye asimismo la reseña del CD de Jordi Sanz; Sara Guerrero comenta *Folksongs*, de M.^a Carmen Simón y Pablo Rioja; y Patricia Calcerrada dedica su trabajo al CD *Soleá pa la Cari*, de Pedro Chamorro –socio de honor de la FEGIP y uno de los más firmes y reconocidos embajadores de la bandurria y de los instrumentos de púa en el ámbito nacional e internacional–.

La sección de **Reseñas bibliográficas** se completa con las aportaciones de Carlos Blanco,

Patricia Calcerrada y Rosa Ascacíbar sobre las últimas publicaciones de MundoPlectro y con la reseña de la publicación *Mandolinenkurs 1*, de M. Reichenbach, contribuyendo a la difusión de materiales pedagógicos de interés para intérpretes y docentes.

El apartado de **Flamenco** incluye el artículo de Alfredo Mesa Martínez, *Material Flamenco*. Una experiencia docente aplicada a la enseñanza del flamenco, en el que se expone una propuesta didáctica de notable interés, basada en el uso de recursos web y en la adaptación de materiales específicos para la didáctica de la guitarra flamenca.

En la sección de **Pedagogía**, Rubén García Casarrubios aborda el miedo escénico en estudiantes de Enseñanzas Elementales y Profesionales de instrumentos de púa, aportando una reflexión necesaria sobre uno de los aspectos más delicados del proceso formativo y María Isabel Cabrera Saúco y Pilar Alonso Gallardo ofrecen una detallada descripción sobre su experiencia con la Orquesta de Pulso y Púa del Conservatorio “Ángel Barrios” de Granada.

En **Nuestras obras**, quien firma este editorial, presenta su investigación sobre un cuaderno con música instrumental del siglo XVII conservado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, presentando su estudio, transcripción y una propuesta interpretativa específica para bandurria y bandurria contralto, una valiosa contribución al repertorio histórico de la bandurria.

El bloque **Nuestros instrumentos y su historia** reúne tres trabajos de especial relevancia. Marcos Marín Fernández firma *Del flamenco al academicismo: la singularidad guitarrística de Ángel Barrios (1886-1964)*, una aproximación rigurosa a una figura fundamental para comprender determinados procesos estéticos e institucionales de la guitarra en España. Por su parte, José Gonzalo

Panadero Calcerrada presenta *La orquesta Gaspar Sanz. El camino hacia la excelencia en la música de plectro*, un artículo que documenta la trayectoria y el modelo de trabajo de una agrupación histórica de referencia. Y, por último, Darío Moreira y Clara Aparicio Santiago presentan *La guitarra clásica y el glissando de uña: una mirada hacia Oriente*.

La sección de **Tecnología musical** está representada por el artículo de Cleofé García Cano sobre el refuerzo electroacústico, un ámbito cada vez más presente en la práctica interpretativa actual y de especial interés para intérpretes y directores de agrupaciones.

En **Crónicas de festivales, giras y conciertos**, Ana Isabel Martínez Moreno firma *La crónica del sueño sinfónico: Orquesta Roberto Grandío en el Auditorio Nacional*; Juan Carlos Ortega presenta la crónica del concierto de Pedro Chamorro en el Granada Guitar Festival “Antonio Marín”; Manuel Torres Guerrero repasa las tres décadas de actividad de la Agrupación Musical “Isaac Albéniz” y Gerson Mera informa del renacer de la bandurria en tierras peruanas, ampliando la perspectiva internacional y latinoamericana del instrumento.

La sección **Internacional** incluye el trabajo del luter Alfred Woll sobre la restauración de dos mandolinas históricas —A. Vinaccia Filius (enero de 1752) y Antonius Vinaccia Filius (enero de 1758)—, un artículo de gran interés organológico y patrimonial acompañado de valiosísimas fotografías de gran detalle.

La **Sección de documentos** reúne cuatro aportaciones de notable valor histórico y testimonial. Gonzalo Panadero comparte la grabación de la Orquesta “Gaspar Sanz” para el sello Hispavox en 1974; M. Reichenbach aporta la fotografía de la estudiantina de Valparaíso, ca. 1894; Carlos Onís presenta y comparte su obra para guitarra *Chiouleben* y Asier de Benito junto a Jordi Sanz comparten los planos de la mandolina española que perteneció a Félix de Santos.

Como complemento a este número, se incorpora un **póster** con una selección de imágenes de bandurrias históricas, con instrumentos y fotografías de José Antonio Vallejo, recopilaciones de Jordi Sanz, José Manuel Velasco, Diego Martín y diseño de Luis Carlos Simal. Este material gráfico constituye una aportación de especial interés para la difusión del patrimonio organológico y para el conocimiento visual de la evolución constructiva de uno de los instrumentos más representativos de nuestra tradición.

Este número 32 tiene, además, para mí, un significado profundamente especial. Tras quince años al frente de la edición de *Alzapúa*, y nueve de ellos como presidente de la federación, llega el momento de cerrar una etapa personal y profesional y de dar el relevo. Durante estos quince

años he tenido la oportunidad de acompañar, impulsar y consolidar un proyecto editorial que nació con la voluntad de cubrir un espacio necesario dentro de la literatura especializada dedicada a los instrumentos de púa y la guitarra.

Han sido quince años de trabajo constante, de planificación, de revisión, de edición, de diálogo permanente con autores, revisores, asociaciones, instituciones, intérpretes, docentes e investigadores. Quince años de aprendizaje continuo, de descubrimiento de nuevas líneas de investigación, de recuperación de repertorios olvidados, de conocimiento de proyectos pedagógicos ejemplares y de contacto directo con realidades musicales muy diversas, tanto en España como en el ámbito internacional.

A lo largo de este tiempo, *Alzapúa* ha ido construyendo, número a número, un fondo editorial que hoy constituye una referencia para quienes se interesan por la historia, el repertorio, la interpretación, la pedagogía y la organología de los instrumentos de púa y la guitarra. Haber podido contribuir, desde la edición de la revista, a enriquecer y consolidar este corpus de conocimiento ha sido, sin duda, una de las experiencias más gratificantes de mi trayectoria profesional.

Me siento plenamente satisfecho por el camino recorrido, por el nivel alcanzado en la publicación y por la respuesta generosa y constante de los socios de la FEGIP. *Alzapúa* ha sido, para mí, no solo un proyecto editorial, sino también un espacio de encuentro humano, musical y profesional, un lugar de diálogo entre generaciones y una plataforma desde la que dar visibilidad a trabajos que, de otro modo, difícilmente habrían encontrado un cauce de difusión adecuado.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han hecho posible este recorrido: a los autores que han confiado sus trabajos a la revista, a los patrocinadores, a quienes han colaborado en la revisión y edición de los textos, a las asociaciones e instituciones que han apoyado el proyecto, a los lectores y, muy especialmente, a mis compañeros de innumerables y preciosos proyectos: José Manuel Velasco, Luis Carlos Simal, Juan Hermosilla, Rafael Blázquez, Antonio Cerrajería, Marta Escudero, Isabel Abarzuza, Ana Juanals y Carlos Blanco.

Con la misma convicción con la que inicié este camino, estoy seguro de que *Alzapúa* continuará su trayectoria con nuevas energías, nuevos equipos y nuevas miradas, manteniendo el rigor, la seriedad y el compromiso con la comunidad de los instrumentos de púa y la guitarra que siempre han definido su identidad.



XXVI ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA

ENMARCADA EN EL II CONCURSO DE PLECTRO Y MÚSICA DE CÁMARA "LA RASILLA"

LOS CORRALES DE BUELNA, 24 Y 25 DE MAYO DE 2025

El 13 de mayo recibí un correo de mi amigo y compañero de orquesta Dimas Lajusticia con la documentación de la XXVI Asamblea General Ordinaria de la FEGIP, a celebrar en Los Corrales de Buelna los días 24 y 25 del mismo mes. Como él no podía asistir este año, sugirió que acudiese algún otro miembro de la orquesta si podía hacerlo. No me lo pensé dos veces y comencé los trámites para acudir. Para ello tuve la inestimable ayuda del coordinador del evento, Isidro Terán.

Después de un viaje muy agradable, acompañado de mi esposa, Cantabria nos recibió con un tiempo inmejorable. La tarde del viernes 23 era soleada, lo que aprovecharon los lugareños para salir a la calle como los caracoles tras la lluvia. En nuestro paseo por la localidad, nos encontramos grupos de jóvenes estudiantes que preparaban las celebraciones de fin de curso, padres con niños pequeños que salían a la plaza, e incluso, con Antonio Cerrajería y José Gonzalo Panadero, que iban en busca de Diego Martín. Aunque cada uno eligió para alojarse el establecimiento que quiso, nosotros elegimos el primero que recomendaba la organización del evento, la Hospedería Ntra. Sra. de las Caldas, que se encuentra al lado del Santuario del mismo nombre del siglo XVII, aunque sus orígenes podrían remontarse a la época altomedieval. Actualmente, el monasterio está habitado por monjes de la Orden de Santo Domingo. Como las actividades de la Asamblea no empezaban hasta las 11 de la mañana del día

siguiente, tras nuestro paseo y una excelente cena en uno de los restaurantes de Los Corrales, nos retiramos a descansar a nuestro alojamiento.

El día 24 amaneció soleado de nuevo. Poco antes de las 11 ya nos encontramos caras conocidas en la Plaza de la Constitución de Los Corrales, donde está el edificio multiusos La Plaza, lugar en que se celebraba la Asamblea. A las 11 de la mañana se abrió, con algo de retraso, la exposición de instrumentos. Este año más reducida, debido al improvisado cambio de fechas y sede de la Asamblea. A las 12 comenzó la Asamblea, este año con solo doce miembros con derecho a voto.

Comenzó el presidente Diego Martín con el agradecimiento a Isidro Terán por la coordinación de la Asamblea, al Concurso de Plectro La Rasilla, a la Orquesta de Plectro y al Ayuntamiento de Los Corrales de Buelna por su buena disposición. La Asamblea de este año iba a ser en Zaragoza, pero por problemas de organización tuvo que posponerse al año 2026. Puesto en contacto con Isidro Terán se estudió hacerlo coincidir con el Concurso de Instrumentos de Plectro La Rasilla.

Luego, se pasó a los temas del orden de día. Primero los clásicos: aprobación del acta de la reunión anterior e informe de tesorería. Quedan aprobados acta y cuentas de la federación. Se informa de las altas y bajas de asociados: en el momento actual somos 101 socios entre honorarios, individuales y asociaciones.



Después se informó de las ediciones de FEGIP. No voy a detallar aquí las últimas ediciones de la federación ya que está a disposición de los asociados en la web, pero sí me quiero hacer eco de la petición de la presidencia de colaboradores para este menester.

El presidente explicó seguidamente la causa del cambio de sede de la asamblea de forma tan precipitada. Se ha retrasado la asamblea de Zaragoza un año. La organizará Guillermo Gimeno aprovechando el encuentro nacional de la Orquesta Roberto Grandío, cuya fecha ya está fijada, el concierto es el 19 de abril y la asamblea será los días 19 y 20 de abril en Zaragoza. ¿Qué ha causado este retraso? Ya estaba todo preparado, pero la Orquesta Roberto Grandío dio su primer concierto el 22 de marzo en el Auditorio Nacional y para principios de mayo que estaba programada la asamblea, suponía un gran esfuerzo. Por ello, se decidió aplazar el concierto y la asamblea un año. La asamblea tenía que cambiar de lugar y de fecha, se solicitó a Isidro Terán su colaboración y salió todo muy bien.

El año 2026 hay dos asambleas, la ordinaria y la extraordinaria. En ésta se elige la nueva junta directiva en la que José M. Velasco, Luis C. Simal y el presidente Diego Martín no se van a presentar. Es necesario gente con nuevas ideas que tome el relevo, es una sucesión natural.

Se recuerda a los socios que abran periódicamente el correo para que se vaya vaciando la bandeja.

Para confeccionar el boletín de noticias es necesario mandar el cartel y un pequeño texto: orquesta, día y hora, lugar, si es entrada libre o no. Enviarlos con una antelación prudente, ni excesivamente larga ni corta, unas 4-6 semanas antes sería lo adecuado. Es recomendable interactuar con las redes sociales de la federación.

La FEGIP tiene dos páginas web: una dedicada a la revista Alzapúa, enlazada con la página principal FEGIP y a la que se puede acceder libremente y la zona de socios, para la que hace falta clave. Hay un banco de documentos de la federación y partituras para nuestro uso.

Para ayudar a la Federación, en la cartelería se recomienda añadir el logo de ésta. En la página web están los logos, que se pueden descargar.

También se recomienda que los correos que se envían a los responsables de cada orquesta se reenvíen a los componentes de ésta para su conocimiento. Asimismo, responder a los correos que envía la Federación (se contesta en un porcentaje bajísimo).

Se habla después de lo que pueden hacer los socios para implementar la especialidad en los conservatorios. Si en tu comunidad está recogido en la normativa, pero no existe la especialidad de instrumentos de púa, es recomendable ponerse en contacto con la FEGIP. Se pondrán en contacto con los directores y se les explicará en qué consiste la especialidad, material pedagógico, obras de cámara, etc. En caso de no estar contemplada la especialidad en la normativa, no se puede hacer nada hasta que no se modifique el decreto.

Ruegos y preguntas

En primer lugar, Michel Martínez, maestro de Primaria de Educación Musical y director de la OPP Bernardo Martínez nos cuenta su experiencia en el ámbito de la Educación Primaria sustituyendo los instrumentos empleados en la misma (habitualmente flauta) por instrumentos de plectro y guitarras.



Es una excelente forma de dar a conocer estos instrumentos ya desde la edad infantil.

Le sigue una petición, por parte de Isidro Terán: que el Concurso de instrumentos de plectro que se celebra en la localidad de Los Corrales de Buelna desde el pasado año 2024 tuviera carácter nacional. Se le aclara que el carácter de nacional lo tiene que otorgar el ministerio, así como los premios.

Presentación de la revista Alzapúa de 2025

Se invita a los socios a compartir una crónica de un festival o certamen o experiencias vividas relacionadas con nuestra actividad. La revista se hace llegar a todos los socios de la FEGIP, a los conservatorios que tienen la especialidad y a los anunciantes, en formato físico. En formato PDF, a todos los conservatorios de España. Está alojada en la web y, además, resulta curioso ver la evolución de la revista en poco más de un cuarto de siglo, del blanco y negro al color, de temas más centrados en la crónica a los abundantes trabajos de investigación actuales, sin dejar la crónica, por supuesto.

Se da un repaso al índice del número de este año. Algunos artículos son desarrollados por el autor, como el titulado “Procesos de grabación sonora” de Cleofé García, invitando a los músicos a aumentar sus conocimientos en técnicas de grabación.

Antonio Cerrajería amplía el contenido del artículo dedicado a la JOPEC (Joven Orquesta Española de Plectro ConTrastes), escrito por Cristina Navajas. Se trata de un encuentro que reúne a jóvenes intérpretes de plectro y guitarra de toda España con el objetivo de convivir, ensayar y realizar un concierto (fueron dos) dentro del marco del 48º Festival internacional de plectro de La Rioja.

En otro artículo, Rosana Ascacibar e Isidro Terán nos refieren lo vivido en la primera Edición del Concurso de música de cámara para instrumentos de plectro “La Rasilla”, que fue todo un éxito y que se va a repetir esa misma tarde.

Tras la asamblea, disfrutamos de una comida de hermandad en el restaurante Fleming, de la misma localidad situado a orillas del río Besaya.

A las 4 de la tarde daba comienzo el Concurso de Instrumentos de Plectro “La Rasilla” 2025, convocado por el Ayuntamiento de Los Corrales de Buelna a través de la concejalía de Cultura, en colaboración con la Orquesta de Plectro de Los Corrales y apoyado por la FEGIP. El concurso se organiza en dos categorías: jóvenes intérpretes (entre 14 y 19 años) y mayores de 20 años. Tanto solistas como grupos. Aunque la participación no fue muy alta, pudimos darnos cuenta de que hay mucho talento que pronto ocupará un espacio importante en el campo de la música de plectro.

A las 7:30 de la tarde disfrutamos del plato fuerte del día: El quinteto “La Orden de la Terraza”, dirigido por Francisco Sagredo ofreció un magnífico concierto compuesto por obras de autores españoles e iberoamericanos.

Y tras alimentar el espíritu con la buena música, nos juntamos de nuevo a la mesa en el antes mencionado restaurante. Luego cada uno se retiró cuando quiso a descansar.

La mañana del domingo amaneció soleada como el día anterior. A las 10 había programada una visita guiada a museos y Barrio Barroco de los Corrales de Buelna y a las 12 una conferencia titulada “La música de cámara con bandurria” impartida por Diego Martín. El conferenciante resumió en poco

ASAMBLEA 2025 - LOS CORRALES



más de una hora un apartado interesantísimo de la historia de los instrumentos de plectro desde la baja edad media hasta nuestros días. Como en esta asamblea estuvimos muy pocos socios, y el tema me parece muy interesante, en los números 24, 25 y 26 de Alzapúa se publicó en tres capítulos un trabajo de investigación de Diego sobre este particular, acompañado de una extensa bibliografía.

Y con este acto quedaba concluida la Asamblea de 2025, reducida en número de participantes, pero que nos dio la oportunidad de reencontrarnos con viejos amigos y disfrutar de la música en un espacio natural único como es el interior de Cantabria.

Emprendimos el viaje de vuelta contentos de haber disfrutado de estos dos días en Los Corrales y esperando la Asamblea de Zaragoza de 2026, que queda cerca de casa.



Descarga la versión en
portugués

UNA NUEVA NUEVA MÚSICA

En el acto creador el artista va de la intención a la realización pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha por la realización es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, rechazos y decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos en el plano estético. El resultado de su esfuerzo es la diferencia entre la intención y la realización, diferencia de la que el artista no es consciente

(Marcel Duchamp, 1957).

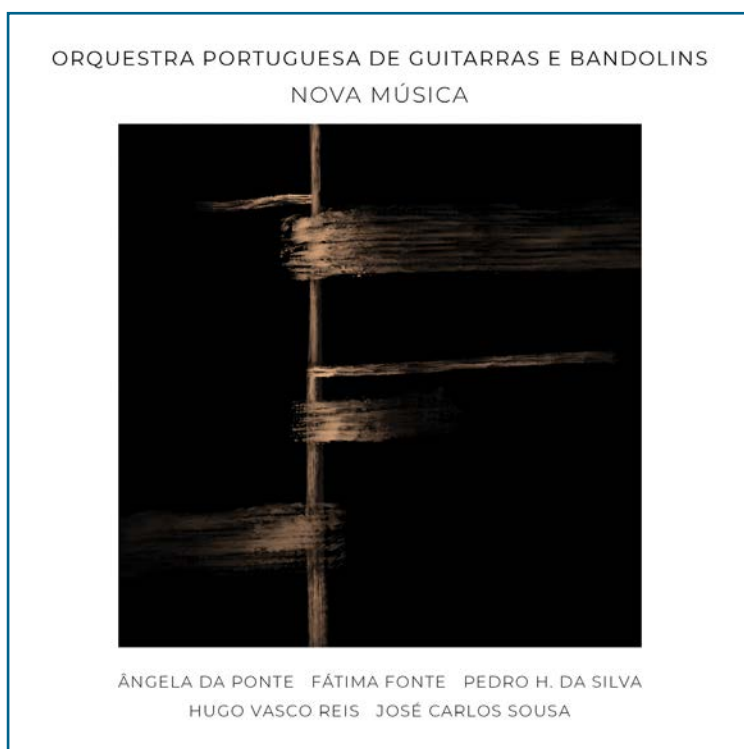
Este artículo circunda, mediante *texturas* punteadas, la antiquísima inserción, inevitable, funesta y paradójica, de lo *nuevo* en lo que ya existe y que expone, en contexto de reflexión, entradas del diccionario que encuentran paralelo en *efímero*; *transitorio*; *pasajero*; *breve*. Estos conceptos cruzan sus presupuestos en la desoladora transición del tiempo - el elemento primordial de la música, de la sociedad, de la interpretación, de la fe y de la propia existencia.

Varios fueron los momentos que moldearon el rumbo de la historia de la música y que se adjetivaron con este término; cabe destacar, a título de ejemplo: el cambio de paradigma en la relación con el ritmo al que el *Ars Nova* dio respuesta y la consiguiente tensión que ejerció en el pensamiento musical; el papel de la Camerata Fiorentina en la senda de la racionalización, el descubrimiento y la ejecución de una nueva música que le confriese una personalidad acorde con su definición en mutación, implantada en la discusión entre una *prima pratica* y una *seconda pratica*; la emergencia

de nuevos términos con la prefijación *neo* que, en muchas ocasiones, buscaron un equilibrio fiel entre el pasado y lo que de nuevo las nuevas técnicas iban haciendo aparecer.

La revisita conceptual es de la Orquesta Portuguesa de Guitarras y Mandolinas, fundada en el año 2007 por el gesto de António de Sousa Vieira (actual concertino y director artístico de todo el proyecto) y Sérgio Dinis, bajo el amparo de la Asociación Cultural de Plectro (2010).

El paso del tiempo ha retribuido a esta orquesta la generosidad que ella misma inculcó en la sociedad artística y mandolinística, manifestada, por un lado, en las calurosas aclamaciones por parte del público y de las entidades formales con las que se relaciona y, por otro, en la recuperación y presentación de repertorio específico para orquesta de plectro, con inversiones en la creación musical junto a los compositores más relevantes del panorama contemporáneo, que han sembrado la nueva música que la Orquesta Portuguesa de Guitarras y Mandolinas hace nacer.



Diseño de portada: Sara Vitória

Cada una de las obras registradas en *Nova Música* tuvo su estreno individualizado en un viaje por los auditorios de Portugal, cumpliendo el circuito para el que fue concebida: del compositor al público, pasando por la conservación para la posteridad.

El primer estreno tuvo lugar en Lamego, en el Teatro Ribeiro Conceição, con la obra *String Theory*, para orquesta de plectro y electrónica, de la compositora Ângela da Ponte, bajo la batuta del maestro Fernando Marinho; a este le siguió *Salema*, de Fátima Fonte, acogida por el Teatro Helena Sá e Costa en la ciudad de Oporto, con la dirección de Hélder Magalhães (maestro titular de la formación desde 2018). Con la orquesta orientada por el mismo maestro se estrenaron las obras *PANGÆA*, de Pedro Henrique da Silva, en el Cineteatro António Lamoso de Santa Maria da Feira, con la presencia del compositor con guitarra portuguesa en el papel de solista, y, en el Cineteatro de Estarreja, procedente de la pluma de José Carlos Sousa, la pieza *Milodnab et Sarratiug*. Previamente, correspondió al maestro Augusto Pacheco estrenar en el Quartel das Artes de Oliveira do Bairro la obra *Fios*, de Hugo Vasco Reis.

El abordaje de la originalidad de las piezas pasó a la segunda etapa de desarrollo, que permitió afrontar un conocimiento profundo y más exhaustivo no solo de la música y de las novedades que esta trajo, sino también de las idiosincrasias que explora y hace surgir una orquesta reclusa para grabar un espécimen discográfico. En consecuencia, los días 12 y 13 de septiembre de 2025, en el auditorio del Conservatorio de Música de Oporto, se realizó la grabación de las cinco nuevas obras añadidas al repertorio original para orquesta de

plectro, firmadas por compositores portugueses, conduciéndolas así al dominio patrimonial, visitable y cristalizado. El álbum *Nova Música* fue dirigido por el maestro Hélder Magalhães, con la producción musical del virtuoso mandolinista y maestro Fernando Bustamante y, además, con la producción técnica de Marco Conceição. La dirección artística estuvo capitaneada por el ineludible António de Sousa Vieira.

Cada pieza musical ofrece, en el ámbito técnico, interpretativo y de grabación, un abanico de desafíos dignos de mención que extienden la creatividad de su composición, por imposición de la necesidad, hacia la novedad en la audacia de poner en práctica: los plectros pasan a ser recursos tan aleatorios como cualquier otro; los dedales de metal encuentran cuerdas en un juego de repetición; la resina de los arcos deja polvo en el mástil de instrumentos que no se definen por ella; las cuerdas viejas adquieren una nueva vida dada por la función; el espacio físico alcanza un papel delineador en la percepción musical; el ruido se proyecta bajo control; las texturas fuerzan a que las técnicas se extiendan mucho más allá de lo convencional - sea lo que sea que por ello se entienda.



SON SIN EGO. ALTER EGO TRÍO

Si bien hace unas décadas hablar de fusión, hibridación de géneros o mezcla de estilos musicales era novedoso, hoy en día es habitual. El mundo actual, característico por la sobreabundancia de información y de vías para transmitirla, ha hecho que la pureza de géneros sea algo singular para una agrupación musical. Tantas influencias a la mano y la rapidez de los medios de divulgación hacen el entorno muy enriquecedor e incluso, tentador.

En este contexto se inserta el trabajo de “Alter Ego”, una formación que asume la posibilidad de enriquecer su legado de raíces cubanas, con diversos géneros y estilos. La originalidad en su caso radica en el cómo y no en el qué, proponiendo arreglos de una atrayente perspectiva. Es por lo tanto el trío, una muestra de un acervo cubano fusionado con elementos del flamenco, el jazz, la música culta y de las raíces africanas propias de la tradición musical cubana.

Otra peculiaridad del grupo es su capacidad para llevar a la música de concierto, géneros de la música popular cubana. Estos, se ven transformados con pinceladas de la concepción

formal, armónica y melódica de la música académica. Proponen entonces, un repertorio que invita al baile y a la escucha inteligente, difícil de ignorar. Con este trasfondo, nace “Son sin ego”, la quinta muestra discográfica del trío “Alter Ego”.

Cubanos de nacimiento y españoles de adopción, Diego Santiago, Miguel Véliz y Maryla Díaz presentan este álbum de once temas, que desvelan claramente su sello. Un disco compuesto en su mayoría por versiones donde se casan lirismo, virtuosismo, riqueza armónica y rítmica, fusión genérica, musicalidad y creatividad. Piezas como “Un día de noviembre”, “Picotazos” y “Muñecos”, se renuevan con patrones rítmicos, armonías y recursos de lo popular. “Amaneceres”, “Ilusiones perdidas” y “Para soñar contigo” abundan en sensibilidad y musicalidad, representando el lado más intimista del trío. Mientras “Capullito de Alelí”, “Guajira en miniatura”, “Danzón pa mis viejos”, “Potaje con boniato” y “Canto al abuelo”, simbolizan la faceta más innovadora de Alter Ego.

“Danzón pa mis viejos”, de la autoría de Miguel Véliz, es una composición que expone el más tradicional estilo del danzón cubano en su



comienzo, para trocarse en un delicioso son en su parte final. Asimismo, “Potaje con boniato” - también de Miguel Véliz -, incorpora toda la riqueza rítmica del son cubano, a través de abundantes pasajes polifónicos en estilo de montuno, de difícil interpretación y marcada riqueza armónico - melódica.

Resulta admirable la capacidad del trío para ofrecer versiones atractivas, pese a lo interpretado de sus originales. Es el caso de “Un día de noviembre”, una obra muy conocida del repertorio guitarrístico que se embellece aún más, a través de melodías superpuestas, imitaciones, rearmonizaciones y una nueva vestidura rítmica a modo de bossa nova, para su parte B en tono mayor. La añadidura de una introducción poética y hermosa que vuelve en forma de Coda, imprime unidad formal al arreglo.

El marcado estilo refinado de la contradanza y la danza del XIX cubano, encuentra en Alter Ego un fiel representante. Así es que toda la emotividad, la belleza melódica del estilo de composición de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes y su eminente cubanía, se escuchan claramente en los arreglos de “Ilusiones perdidas”, “Picotazos” y “Muñecos”. Sin embargo, no pierden la oportunidad de hacer un pequeño guiño al tango, aunque por unos dos compases en “Picotazos”.

“Canto al abuelo” es otro tema que desvela muy bien las intenciones del grupo. Compuesta originalmente como una guajira - género de la música tradicional cubana -, la versión expone una

primera parte en el más genuino estilo del llamado género de ida y vuelta. Esta condición de “ida y vuelta” intuyo que sugirió de manera natural la idea de llevar la pieza en su segunda parte hacia la bulería, expuesta en un virtuoso solo de guitarra.

Es por tanto “Son sin Ego” un fonograma ambivalente, presto para la escucha y el baile, testigo de lo culto y lo popular, exponente de lo tradicional y lo innovador. Un fonograma que se inserta en el panorama discográfico español de música de concierto, con una personalidad innegable. Proponiendo una visión diferente del uso de los instrumentos de púa y “refrescando” piezas antológicas del repertorio guitarrístico, con acentuado gusto estético y saber hacer.



JORDI SANZ DE NOU. VOL. 1 BOLEROS.

2026

El bolero habita una frontera: el confín ilusorio que separa lo culto de lo popular. Una linde que no obedece a razones musicales, sino de legitimación, contexto y prestigio, delineada definitivamente en el tránsito del Barroco tardío al Romanticismo, justo en el momento en el que el bolero cristalizaba como género casi con ánimo de desdibujarla.

Ciertamente, y a pesar de la progresiva institucionalización del canon y la interesada asociación de la música culta con la academia y la burguesía, a lo largo del siglo XIX seguían surgiendo músicas que buscaban la porosidad de las zonas de tangencia entre los dos ámbitos recién escindidos y pasaban de los bailes públicos a los escenarios teatrales, de la calle a la corte y los salones aristocráticos, de la oralidad a la partitura... Y viceversa. El bolero es uno de esos géneros mestizos, urbanos, que con el tiempo y el transcurrir de las modas perdió su vigencia en el ámbito culto y se resguardó en el popular donde ha llegado hasta nosotros en forma de folklore tradicional.

Jordi Sanz, brillante instrumentista de mandolina, bandurria y laúd, se desenvuelve como pez en el agua en este territorio de frontera. Su monumental trilogía de recuperación y puesta al día del legado musical de Félix de Santos —*Obras de concierto* (2021), *Romántico* (2022) y *Fantasías* (2025)— da buena cuenta de la amplitud de su mirada y el calado de su ambición. Y su participación en innumerables formaciones folclóricas, desde el Grup de Balls Populars les Folies de Carcaixent a la banda de acompañamiento del cantaor Pep Gimeno *Botifarra*, pasando por el fascinante, fugaz y añorado ejercicio de pop-folk llevado a cabo por Els Jovens, le otorga unas inapelables credenciales en el negociado de lo popular.

Con tales antecedentes, no nos resulta extraño que Sanz sitúe este primer ensayo monográfico, dedicado a los boleros valencianos de tradición oral, en ese territorio limítrofe entre los dos mundos, lejos de restricciones artificiosas y de códigos expresivos restringidos, abandonado a la creatividad abierta y sometido únicamente a los dictámenes del talento y la inspiración. Y lo

hace arropado por una estimulante nómina de colaboradores entre los que destacan voces del carisma de Carles Dénia —autor también de los arreglos—, Rafael Arnal o Judit Nedderman, las flautas de Andrés Belmonte, las percusiones de Eva Catalá, la guitarra de Miohara Ahicart, el violín de Jordi Pastor y las intervenciones puntuales de instrumentistas tan reputados como Tóbal Rentero, Vicent Carrasco o Artur Puchalt.

Sanz y Dénia parecen plantear su asalto al universo estético del bolero valenciano con algunas premisas en mente. La primera, esquivar la potencial monotonía que podría imponer un patrón rítmico tan marcado; lo consiguen desplazando los acentos —con un resultado sencillamente espléndido en un estándar tan manoseado como el «Bolero creuat»— o interviniendo sobre un tempo que puede acelerarse buscando la raíz de seguidilla —«Bolero García»— o ralentizarse hasta lograr una tensión expresiva insólita —en otro clásico mil veces revisitado como el «Bolero de l'Alcúdia». La segunda premisa, es el papel protagonista, pero no invasivo, de la púa, soberbiamente

representada en este disco por el laúd —y en menor medida, la bandurria— que adquiere una función cantante poco habitual en estas lides y que luce de igual manera en la exuberancia orquestal —dialogando con flauta y violín— que en los momentos de recogimiento solista, con mención especial al «Bolero de Guadassuar» y al «Bolero de Paterna». Y la tercera, una actitud respetuosa pero decididamente libérrima a la hora de intervenir sobre el repertorio que no solo experimenta las citadas injerencias rítmicas, sino que es sometido a todo tipo de juegos creativos: variaciones armónicas, añadido de nuevos textos —sobre poemas de Susanna Lliberós o Miquel Bauçà, por ejemplo—, orquestaciones coloristas, etc. El resultado es un verdadero festín musical que convencerá por igual a los amantes del repertorio tradicional —aquí lo encontrarán vestido con ropajes de lujo— y a los melómanos más exigentes que busquen en la música placer intelectual y estético. Un híbrido atrevido, necesariamente fronterizo y, por momentos, deslumbrante.



Paco Castillo
CONSTRUCTOR DE GUITARRAS
SPAIN



www.guitarraspacocastillo.com

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



FOLKSONGS

Pablo Rioja Ramos y Mari Carmen Simón nos presentan en este disco una selección de danzas que comparten en su idiosincrasia un baile de lenguajes, ritmos y fórmulas compositivas que transitan entre los límites del mundo clásico de tradición europea y popular al mismo tiempo. Enfocando un poco más desde esta mirada, la elección de autores comparte el mismo ADN: aunque de entrada todos son “académicos”, son también grandes precursores y referentes de la música tradicional de sus distintos lugares y universos culturales. Por eso, este disco es un viaje maravilloso por las danzas populares escritas desde los más exquisitos intelectos musicales de diferentes partes del mundo.

Como declaración de intenciones, el disco comienza con la energía de aquel porteño que reveló al mundo la pasión de su nuevo tango soñado y que hizo tambalear la tradición del popular baile argentino. La *Historia del Tango* contada por Astor Piazzolla y desde la sutil y cuidadísima articulación que nos brinda la mandolina de Mari Carmen Simón y la guitarra de Pablo Rioja, nos

adentra inevitablemente en la necesidad de seguir descubriendo más aventuras sonoras. Las *Seis Danzas Folklóricas Rumanas* de Béla Bartók se escuchan más naturales que nunca desde el timbre cristalino -de púa y uña- que nos propone el dúo. Hipnotizados por las modalidades y melodías del primitivismo «bartokiano», llegamos a los ritmos de George Gershwin con sus *Tres Preludios* que introducen en la atmósfera sonora del álbum el lenguaje del jazz, del blues y del ragtime. Desde luego, todo un reto técnico para el intrépido dúo Simón-Rioja que a esta altura de grabación no deja lugar a las dudas: su mandolina y su guitarra son capaces de asumir cualquier «nacionalidad sonora» sin importar su pasaporte ibero.

Sin embargo, y ya que lo menciono, hay que volver a casa, porque la inercia de la escucha nos estaba creando la necesidad de escuchar una interpretación de las manos de Mari Carmen y Pablo de las *Siete Canciones Populares Españolas de Manuel* de Falla. Aquí me quiero detener, precisamente, en la interpretación del dúo ya



que, son muchas las exégesis de las canciones del maestro gaditano, no obstante, el dúo Simón-Rioja nos regala una de las versiones con más elegancia -esa elegancia que identifica el nacionalismo musical de Falla frente a otros de su generación-, delicadeza y conocimiento estilístico. A título personal, me quedo con la *Canción*, quizás nunca había escuchado tan clara, tan necesaria y con tanta dirección y fuerza esa vuelta a la reexposición. Verdaderamente inspiradora. La vuelta a casa acaba también en lo conceptual con una pieza -original para la formación- compuesta por uno de los músicos, intérpretes y figura fundamental para los instrumentos de plectro -y la música en general- de nuestro país como es Pedro Chamorro. La música del maestro Chamorro nos muestra quizás el esplendor de posibilidades sonoras que nos ofrecen ambos instrumentos como solo un auténtico conocedor de los mismos podría desplegar.

En definitiva, un disco muy cuidado, grabado de forma exquisita como implica siempre el sello discográfico de Javier Salvador y una historia de la música clásico-folklórica que merece la pena escuchar y transitar.

FOLKSONGS
MARI CARMEN SIMÓN · MANDOLIN PABLO RIOJA · GUITAR

Astor Piazzolla (1921-1992)	Manuel de Falla (1876-1946)
Historia del Tango:	Suite Popular Española:
01 I. Bordel 1900 · 04:09	13 I. Paño Moruno · 02:29
02 II. Cafe 1930 · 07:40	14 II. Nana · 02:33
03 III. Nightclub 1960 · 06:03	15 III. Canción · 01:34
04 IV. Concert d'aujourd'hui · 03:10	16 IV. Polo · 01:31
	17 V. Asturiana · 02:40
Béla Bartók (1881-1945)	18 VI. Jota · 03:35
Seis Danzas Folclóricas Rumanas:	
05 I. Joc cu bata · 01:17	Pedro Chamorro (1961)
06 II. Brăul · 00:30	Por el Sur:
07 III. Topogó · 01:17	19 I. Farra · 02:43
08 IV. Buciumeana · 01:31	20 II. Canto del Herrero · 03:36
09 V. Polka romaneasca	21 III. Nana · 02:16
VI. Aprozó / Maruntel · 01:31	22 IV. Duende · 03:11
George Gershwin (1898-1937)	Total time 59:55
Tres Preludios:	
10 I. Allegro ben ritmato e deciso · 01:40	
11 II. Andante con moto e poco rubato · 03:34	
12 III. Allegro ben ritmato e deciso · 01:25	

Recorded at: Iglesia de Santa Marina de Alameda del Valle · Madrid (Spain)
11-13th June 2025. Producer and engineer: Javier Salvador / Booklet: ES | EN
Published by: JSM Records, © & 2025 by JSM Records / D.L. CS 796-2025
www.jsmrecords.com / www.mariacarmensimon.com



PEDRO CHAMORRO: "SOLEÁ PA LA CARI"

INTÉRPRETE: PEDRO CHAMORRO

INSTRUMENTOS: BANDURRIA, BANDURRIA TENOR
(LAÚD ESPAÑOL) Y MANDOLINA

GRABADO EN ESTUDIO "ACROAMA" DE MADRID EN
SEPTIEMBRE Y OCTUBRE DE 2025.

La trayectoria profesional del maestro Pedro Chamorro, así como su amplia discografía, es sobradamente conocida por los lectores habituales de la revista *Alzapúa*. Sus grabaciones son muchas y diversas: desde discos junto a distintas orquestas y formaciones de cámara —entre ellos aquel que incluye la *Sonata para Bandurria* compuesta para él por el maestro Leo Brouwer— hasta los dos álbumes íntegramente interpretados con bandurria a solo, además de sus numerosas colaboraciones con Carlos Cano, el Nuevo Mester de Juglaría y Eliseo Parra, entre otros artistas.

Este nuevo disco toma su título de una de las piezas que lo integran, "**Soleá pa la Cari**", compuesta para Caridad Simón, su compañera en la música y en la vida. A ella dedica el maestro este trabajo a modo de tributo y homenaje. Caridad, gran concertista y querida profesora para muchos de nosotros, ha sido siempre su apoyo incondicional. No se puede entender a Pedro sin Caridad ni a Caridad sin Pedro, y creo que este CD refleja el

profundo afecto que se tienen. Buena muestra de ello es también la *Fantasia n.º 2*, otra obra dedicada a ella, en la que se plasma musicalmente esa relación tan especial que los une.

La presentación oficial tuvo lugar el pasado día 7 de febrero de 2026, en el marco de las "XV Jornadas de Plectro y Guitarra" de Segovia, organizadas por la Orquesta de Plectro y Guitarra "*Cuerda para rato*".

Una de las novedades más destacadas de este CD es que, por primera vez, Pedro Chamorro graba un trabajo a solo utilizando tres instrumentos de púa distintos: la bandurria, la bandurria tenor o laúd español y la mandolina.

Otro aspecto de gran relevancia es que todas las piezas incluidas son composiciones propias. Algunas fueron escritas en los años 90 con el propósito de ampliar el repertorio original de los instrumentos de púa en los estudios superiores, mientras que otras pertenecen a etapas creativas más recientes.



Tal y como el propio autor explica, su escritura sigue un estilo programático, orientado a describir personas, momentos o lugares concretos. Conviene destacar también que, a pesar de la evidente complejidad técnica y el virtuosismo que requieren, las obras están compuestas de manera idiomática, es decir, potenciando las características sonoras y las posibilidades técnicas naturales de cada uno de los instrumentos utilizados.

En las obras grabadas con bandurria, que ha sido siempre su instrumento predilecto, el maestro despliega un amplio abanico de recursos virtuosísticos. En las *Fantasías n.º 1, n.º 3, n.º 7 y n.º 8* hace uso de los trémolos en varias cuerdas, la tranquila y doble tranquila, deslices, armónicos artificiales, efectos percusivos y un sinfín de diferentes articulaciones de púa, consiguiendo elevar al instrumento a su máximo exponente y, a su vez, logrando interpretarlas con un sonido nítido y de una gran expresividad musical.

En las otras cuatro *Fantasías* que interpreta con la bandurria tenor también explora todas sus posibilidades sonoras consiguiendo sacar el máximo partido de este instrumento, que nos brinda otros matices y posibilidades técnicas. La *Fantasia n.º 2* es la primera que dedicó a Caridad Simón y es una obra descriptiva, al igual que la *Fantasia n.º 4*, en la que imagina un personaje que entra en una cueva situada en el pueblo de su madre, Villarejo de Medina, viviendo una experiencia terrorífica. En la *Fantasia n.º 6 "Soleá pa la Cari"* se deja llevar por la vena flamenca, siempre presente en su interior, en una primera experiencia que continúa explorando

en la *Fantasia n.º 5 "Por Taranta y Taranto"*, obra con la que comienza el disco. Aunque esta es una obra original para mandolina napolitana, aquí la interpreta con la bandurria tenor haciendo brillar al instrumento utilizando infinidad de recursos tímbricos y técnicos.

El disco concluye con dos obras para mandolina: Fiesta Rota "En el COVID" y Fury. Esta última, escrita en 2011 y también dedicada a Caridad Simón, fue compuesta por encargo para el *1er Concurso Internacional de Mandolina Sola de Luxemburgo* para ser interpretada como obra obligada en la fase final de dicho concurso. En ambas piezas el autor recurre a pasajes atonales, disonancias y diversos recursos propios del lenguaje contemporáneo, sin renunciar nunca a elementos característicos de la música española —especialmente los de naturaleza rítmica— que Pedro Chamorro integra de forma magistral. La interpretación de estas obras alcanza un equilibrio impecable entre virtuosismo técnico y expresividad musical.

Este proyecto, por su calidad interpretativa, su sensibilidad y su enfoque tan personal, se alza como una aportación de gran relevancia en el panorama musical. Es un disco que invita a volver a él una y otra vez, revelando nuevos matices en cada escucha y convirtiéndose en un IMPRESCINDIBLE para intérpretes, estudiantes y amantes de los instrumentos de púa.



LAURA VEGA: ESCULTURAS DEL ALMA UNA POÉTICA PROGRAMÁTICA PARA ORQUESTA DE PLECTRO

REPERTORIO JOSÉ FERNÁNDEZ ROJAS 2025
MUNDOPECTRO 2026 (MPO20070)

La incorporación de *Esculturas del alma* al catálogo de MundoPlectro supone un hito cualitativo en la consolidación de un repertorio contemporáneo de calidad para orquesta de plectro. La obra está compuesta en 2025 por Laura Vega¹ (Gran Canaria, 1978) por encargo de la Asociación ConTrastes-Rioja en el marco del proyecto de creación del Repertorio José Fernández Rojas. Además, se integra en una línea editorial que, desde sus primeras referencias, ha combinado recuperación patrimonial, didáctica especializada y el afán por dotar al ámbito del plectro de partituras originales firmadas por compositores con proyección y lenguaje propio.

El proyecto Repertorio José Fernández Rojas se plantea como un concepto que no trata únicamente de ampliar catálogo, sino de generar corpus. En este sentido, la elección de Laura Vega resulta estratégica. Con más de ochenta obras

¹ Sitio web de Laura Vega, con biografía y variedad de enlaces multimedia con muestras de sus obras <https://www.lauravegacompositora.com/>

en su haber, una sólida producción orquestal –que incluye conciertos para piano, guitarra, timble o percusión– y diversos reconocimientos institucionales (nominaciones y grabaciones monográficas en sellos como NEOS e IBS Classical), la compositora aporta al medio del plectro una voz consolidada en el ámbito sinfónico. Frente a las diversas propuestas estilísticas de la colección impulsada por ConTrastes –desde el neofolclorismo hasta los lenguajes más actuales– la partitura de Vega destaca por su densidad conceptual y por una escritura que asume plenamente la contemporaneidad idiomática, sin concesiones simplificadoras.

GÉNESIS Y ESTRUCTURA PROGRAMÁTICA

Esculturas del alma nace de la serie escultórica *Cajas* de Félix Reyes, artista grancanario afincado en La Rioja. Las ocho esculturas –*La ventana*, *La ofensa*, *La beca*, *Soledad impuesta*, *Soledad deseada*, *Declaración de amor*, *El entierro* y *El final del*



reaparecen transformados. El discurso global, de aproximadamente diez minutos, se articula mediante contrastes de densidad, textura y registro, generando una expresividad interna coherente.

PLANTILLA E IDIOMATISMO

La plantilla instrumental incluye bandurrias primeras, segundas y tenores, guitarras, guitarras bajo y un percusionista que asume triángulo, plato suspendido, cinco *temple blocks*, *shekere*, tambor grave y dos campanas tubulares afinadas en Re y Si. Esta dotación favorece la tridimensionalidad tímbrica y Vega la explora con precisión.

Destaca el lenguaje claramente tonal, pero presentado con armonías enriquecidas. Ofrece, a través de una textura polifónica densa –*divisi* en todos los instrumentos, desde las bandurrias a los bajos–, patrones que varían, según la necesidad expresiva, entre la homofonía y la superposición polirrítmica, desempeñando la percusión un papel estructural.

Desde el punto de vista idiomático, la escritura evidencia interés por el conocimiento del medio instrumental: distribución equilibrada de trémolos, aprovechamiento de registros extremos y atención al equilibrio dinámico en masas densas. No se percibe traslación directa de procedimientos sinfónicos, sino adaptación específica al comportamiento acústico del conjunto de plectro. Este ha sido reforzado en el proceso de montaje de la obra, previamente al estreno, donde la compositora ha demostrado profesionalidad y adaptabilidad a un medio en el cual esta obra supone su primera incursión. La versión publicada, con la supervisión directa de la autora, contiene todas las mejoras que este proceso de revisión e interpretación ha permitido implementar.

A nivel interpretativo, la obra exige conjuntos con dominio técnico y capacidad expresiva, lo que la sitúa en un nivel avanzado dentro del repertorio disponible, pero no imposible para niveles medios, como ha demostrado la autora al frente de la Orquesta de Pulso y Púa del Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria.

ESTRENO

La obra fue estrenada el 23 de noviembre de 2025 en el Museo Würth La Rioja por la Orquesta de Plectro La Orden de la Terraza³, bajo la dirección de Carlos Blanco Ruiz, con presencia de la compositora y del escultor. El contexto museístico reforzó la dimensión interdisciplinar del proyecto: escultura y música compartiendo espacio expositivo y conceptual.

El registro audiovisual del estreno –disponible en YouTube⁴– permite constatar la eficacia de la escritura en términos de equilibrio tímbrico y

camino– condensan relatos personales del autor². Vega adopta este material narrativo como punto de partida para una construcción musical en ocho secciones, concebidas como espacios autónomos, pero conectados por procedimientos de recurrencia motívica y afinidades armónicas.

No se trata de música descriptiva en sentido pictórico ni siquiera musical. La compositora evita la ilustración literal y opta por la evocación. Desde el punto de vista formal, la obra combina segmentación y continuidad orgánica. Cada sección, unida sin solución de continuidad a las demás, funciona como “caja sonora”: un ámbito de resonancia con identidad propia. Las transiciones no son abruptas, sino que se construyen a partir de células rítmicas o perfiles interválicos que

² Página del sitio web de Félix Reyes con detalles narrativos de su obra *Cajas* <https://www.reyes-esculturas.com/obra/cajas-2020/>

³ Sitio web de la orquesta de plectro La Orden de la Terraza <https://www.laordendelateraza.com>

⁴ Vídeo del estreno en <https://youtu.be/U8dQmmmSN9U>



proyección sonora. La dirección musical se encargó, bajo las sugerencias de la compositora que estuvo presente en los últimos ensayos previos al estreno, de subrayar con claridad los contrastes seccionales y la progresión dinámica, mientras que la orquesta demostró su solvencia técnica y expresiva.

INSERCIÓN EN EL CORPUS DE LAURA VEGA

En el catálogo de Laura Vega, *Esculturas del alma* se sitúa en continuidad con su interés por el simbolismo y las meta-referencias musicales y extramusicales. Obras como *Galdosiana* o *Imágenes de una isla* exploran identidad y memoria desde la orquesta sinfónica; aquí, esa misma preocupación se adapta al medio del plectro. De la misma manera, ciertas citas musicales contenidas en la partitura le sirven para entroncar su personalidad sonora con el bagaje musical adquirido. El lenguaje armónico habitual de la compositora canaria –cromatismo controlado, tensiones modulantes, acordes de densidad expandida– se mantiene, pero ajustado a la especificidad tímbrica del conjunto de plectro.

La relevancia de esta aportación radica también en su dimensión simbólica: una compositora de trayectoria sinfónica consolidada escribe para orquesta de plectro sin reducir la exigencia estética. Ello contribuye a la normalización de nuestros instrumentos de plectro y guitarra como espacio legítimo de creación contemporánea.

SIGNIFICACIÓN PARA EL REPERTORIO

Para el ámbito federativo vinculado a la FEGIP, la obra constituye un modelo de encargo institucional

eficaz: colaboración entre asociación cultural, intérpretes, compositora y artista plástico, con resultado artístico sólido y proyección pública.

En resumen, *Esculturas del alma* no es únicamente una nueva referencia editorial. Es una partitura que amplía el horizonte estético de la orquesta de plectro, articula un diálogo interdisciplinar coherente y consolida la línea de encargos contemporáneos del Repertorio José Fernández Rojas, reforzando el papel de MundoPlectro como agente activo en la generación de repertorio original. Su incorporación al catálogo de esta editorial especializada confirma que el plectro puede asumir, con plena legitimidad, los desafíos formales y expresivos de la creación actual.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

PATRICIA CALCERRADA CANO

Profesora Superior de Instrumentos de Púa
Profesora de Instrumentos de Púa en el
CPM Eliseo Pinedo de Logroño (La Rioja)

ROSANA ASCACÍBAR ALFARO

Profesora Superior de Instrumentos de Púa
Profesora de Instrumentos de Púa en el
CPM de Sabinánigo (Huesca)



DE VIAJE POR ESPAÑA

12 PIEZAS DIDÁCTICAS ORIGINALES PARA DOS
MANDOLINAS, DE CARLOS BLANCO RUIZ.

REVISIÓN, DIGITACIÓN Y GRABACIÓN:

PATRICIA CALCERRADA CANO

ROSANA ASCACÍBAR ALFARO

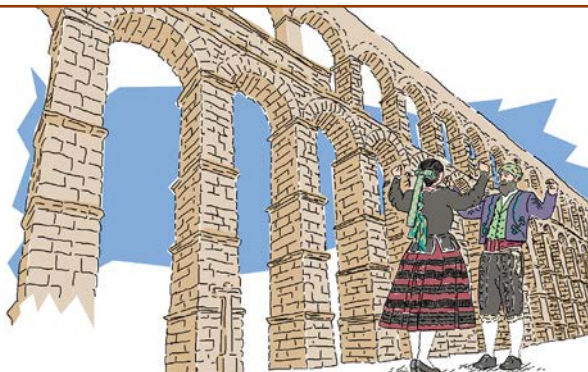
EDICIONES MUNDOPECTRO.COM

Como profesoras de instrumentos de púa y como colaboradoras en este proyecto, podemos afirmar que *De viaje por España* es mucho más que una simple sucesión de piezas “de aire tradicional”. Se trata de una colección de doce obras con un marcado carácter didáctico, musical, social y patrimonial. Son piezas concebidas para ser tocadas en dúo por alumnado de cursos iniciales e intermedios de mandolina y han sido creadas desde la asimilación estilística y el respeto a los rasgos esenciales de los distintos géneros de nuestro país. El trabajo de Carlos Blanco Ruiz no solo recupera, sino que reinterpreta y proyecta ese legado de nuestro folclore hacia el futuro para las nuevas generaciones.

Su visión pedagógica como profesor de guitarra y su cercanía a los instrumentos de púa le hace conocedor de las peculiaridades del instrumento, por lo que, en este sentido, se aprecia una adaptación muy cuidada del nivel de dificultad.

Algunos giros, saltos o complejidades han sido simplificados de manera consciente, no como una pérdida de contenido, sino como una decisión acertada en favor de la tocabilidad, la comprensión y el disfrute musical. Este equilibrio entre exigencia y accesibilidad permite que el alumnado pueda centrarse en aspectos esenciales como el fraseo, el ritmo o el carácter, sin que la dificultad técnica suponga un obstáculo.

Las piezas no son arreglos ni adaptaciones, sino melodías originales que nacen del estudio de ritmos, danzas y estilos del folclore español. En ellas se reconocen con claridad los elementos esenciales de cada género: el pulso, el carácter, los giros melódicos y la variedad de lenguajes presentes a lo largo del recorrido. Desde nuestro punto de vista, el itinerario musical propuesto por el autor resulta especialmente atractivo para trabajar en el aula de instrumentos de púa. En este viaje vamos desde la solemnidad rítmica de



1 Entradilla
(Segovia)

En recuerdo de
José Manuel Herrero Michel

Carlos Blanco Ruiz

Mandolina 1

Mandolina 2

♩ = 132

apagado (m.l.)

mp

f

ff

mf

mp

© 2026 by MundaPectra.com MP020069 ISMN: 979-0-9018986-7-7 7



4 Seguidilla manchega
(Albacete)

Carlos Blanco Ruiz

Mandolina 1

Mandolina 2

♩ = 96

f

f

mf

mp

14

© 2026 by MundaPectra.com MP020069 ISMN: 979-0-9018986-7-7

la *Entradilla* al carácter festivo de la *Jota riojana*, pasando por la viveza de la *Muñeira*, la expresividad modal del *Martinete* o el lirismo recogido de *Arrorró*; cada una de las piezas plantea un universo sonoro muy diferente. Toda esta diversidad permite trabajar con el alumnado cuestiones de lenguaje musical como los compases de amalgama (5/8 en el *Zortziko*), las fórmulas rítmicas compuestas (8/8 en la *Entradilla*), las estructuras con estribillo y estrofa (*Corri-corri*) o los contrastes dinámicos en los *Verdiales*. Y del instrumento como los cambios de posición, diferentes articulaciones de púa, *los ligados de mano izquierda*, el uso de armónicos o efectos como el apagado o *mute*.

La concepción de la obra para dos mandolinas añade, además, una dimensión especialmente valiosa desde el punto de vista educativo ya sea entre alumnado o en formato docente-estudiante. Este planteamiento convierte la obra en una herramienta eficaz, no solo para el aprendizaje individual, sino también para una práctica compartida que consideramos esencial en la formación musical. En algunas piezas el diálogo entre los dos instrumentos está planteado de forma equitativa: no hay una voz meramente acompañante, sino un verdadero intercambio camerístico que fomenta la escucha activa y la responsabilidad compartida. En otras, la voz inferior presenta un marcado carácter rítmico convirtiéndose en un apoyo fundamental que facilita la estabilidad del conjunto, mientras que la voz superior desarrolla el discurso melódico.

La posibilidad de acceder a grabaciones en audio y vídeo supone, además, un recurso didáctico añadido de gran utilidad porque facilita la comprensión estilística, apoya el trabajo autónomo y ofrece un modelo interpretativo de referencia, sin restar espacio a la creatividad del alumnado.

Desde nuestra experiencia como intérpretes y profesoras de instrumentos de púa, y tras haber tenido la oportunidad de trabajar estas piezas en colaboración con el propio autor, al cual agradecemos que haya contado con nosotras para llevar a cabo este bonito proyecto, consideramos que esta colección supone una aportación valiosa al repertorio didáctico. Su calidad musical, unida a su claridad pedagógica y a la coherencia de su planteamiento, la convierten en un recurso especialmente recomendable dentro del ámbito del conservatorio.

Por todo ello, nos parece importante no solo reconocer el valor de esta obra, sino también animar a su uso y difusión. Iniciativas como ésta contribuyen de manera significativa a ampliar y fortalecer el repertorio vinculado a nuestro patrimonio, ofreciendo al alumnado materiales que conectan con su contexto cultural y enriquecen su formación. Confiamos en que *De viaje por España* encuentre su lugar en las aulas y en los atriles, y que, a través de su interpretación, siga dando vida a una tradición que merece ser conocida, cuidada y compartida.



“MANDOLINENKURS 1” DE MICHAEL REICHENBACH

UN MÉTODO DIVERTIDO Y EFECTIVO PARA EMPEZAR
A TOCAR LA MANDOLINA

TÍTULO COMPLETO: MANDOLINENKURS 1 /
ERSTES SPIEL AUF DER MANDOLINE /
FÜR ANFÄNGER AB 8 JAHREN /
LEERE SAITEN, WECHSELSCHLAG, EINFACHSTE AKKORDE
ISBN: 9783818755362
EDITORIAL: EPUBLI
[HTTPS://WWW.EPUBLI.COM/SHOP/](https://www.epubli.com/shop/)
MANDOLINENKURS-1-9783818755362

Este libro de cincuenta y seis páginas, en formato A4 y tapa blanda, es una auténtica joya para quienes desean iniciarse en la mandolina de una forma amena, musical y motivadora. Se trata de la versión impresa y revisada de un curso en línea gratuito que Michael Reichenbach desarrolló inicialmente en su sitio web www.mandoweb.de

El método no solo conserva lo mejor del material original, sino que lo amplía con revisiones pedagógicas, piezas adicionales y ejercicios nuevos que no están disponibles en la versión web, lo que refuerza su valor como recurso didáctico completo.

Michael Reichenbach, asiduo colaborador de *Alzapúa*, es un apasionado de los instrumentos de cuerda pulsada desde su infancia. Guitarrista, mandolinista, profesor, director de orquesta y compositor, ha formado parte de orquestas de plectro y ha interpretado partes de mandolina en óperas y conciertos sinfónicos. Su intensa dedicación a la mandolina se refleja en varias de sus páginas web —www.mandoline.info, www.gezupftes.de y www.mandoweb.de— donde recopila una enorme cantidad de información histórica, técnica y pedagógica, además de partituras, métodos y recursos. Destaca también

1.2 Wir spielen auf den Saiten

Nachdem die Bewegung aus dem Handgelenk ohne Instrument geübt wurde, spielen wir die ersten Töne. Zunächst spielen wir ohne zu greifen, das nennt man "leere Saiten".

Wir beginnen auf der D-Saite den Rhythmus Sax - o - phon (kurz kurz lang) mit Abschlag - Aufschlag - Abschlag - Ausholen (ohne die Saiten zu treffen).

Die Figur beginnt immer mit Abschlag. Das Plektrum ist etwas geneigt, die Bewegung ist leicht schräg in Richtung Schallloch. Jeder Abschlag wird an die nächste Saite herangeführt - das Anlegen. Achte auf einen guten, kräftigen Klang.

Immer große Bewegungen machen, der Anschlag erfolgt mit Schwung, nicht zaghaft.

Der Aufschlag trifft normalerweise nur eine Saite, die untere Saite des Paares.

Beim Ausholen wird das Plektrum an der Saite vorbei geführt.

Spieler diesen Rhythmus auf G-, D- und A-Saite

Die kurzen Noten heißen Achtelnoten, die langen Noten sind die Viertelnoten.

Rechts seht ihr die vier Saiten der Mandoline: G - D - A - E



Im Onlinekurs gibt es vier Videos - eines für jede Saite - mit dem ihr diese Übung spielen könnt. Mit der Begleitstimme zusammen klingt das schon ganz toll!

Übt die Anschlagübungen zuerst auf G-, D- und A-Saite!

Die Zeichen für Abschlag und Aufschlag:



Anschlagübung G-Saite



Playliste mit weiteren Videos



5

Kapitel 1

1.10 Aufgabe - Laut und Leise

Sobald du etwas Sicherheit beim Anschlag bekommen hast, kannst du beginnen, die Lautstärke zu verändern. Spiele sehr laut (*f* - forte), spiele mittel laut (*mf* - mezzo-forte), spiele leise (*p* - piano)

1.11 Aufgabe - Frage und Antwort

Zwei Spieler (oder der Lehrer und der Schüler) können Vorspielen und Nachspielen

Frage und Antwort sind jeweils eine Gruppe von 2 Wörtern / 4 Wörtern / einem Wort. Auch hier kann die Lautstärke variiert werden.

1.12 Die Spieluhr

Nun spielen wir unser erstes Duo - Die Spieluhr. Die Schülerstimme verwendet unsere Rhythmuswörter, jeder Rhythmus wird 4 oder 8 mal gespielt. Dazu spielt der Lehrer eine kleine Melodie. Das Stück beginnt leise, wird dann lauter und bewegter und am Ende wird es wieder leiser und ruhiger.

Die Schülerstimme ist hier zum ersten Mal in Noten aufgeschrieben. In den Noten habe ich das Zeichen für den "Faulenzeig" verwendet - ein Schrägstrich mit zwei Punkten, das bedeutet "spiele dasselbe wie im Takt vorher"

Auf der folgenden Seite sind dann die Noten für Lehrer und Schüler zusammen. Die obere Notenzeile enthält die Melodie für den Lehrer, die untere Notenzeile die Schülerstimme.



Kapitel 1

10

la sobresaliente labor divulgativa y educativa de su canal de YouTube, *MandoIsland* (<https://www.youtube.com/@MandoIsland>).

Mandolinenkurs 1 destila toda esa pasión en un enfoque pedagógico inclusivo, progresivo y profundamente motivador. El propio subtítulo del libro resume con precisión su contenido: se centra en los elementos esenciales para principiantes —cuerdas al aire, técnica básica de púa (alzapúa), acordes sencillos— y está dirigido explícitamente a niños a partir de ocho años, aunque resulta igualmente eficaz para adultos que desean iniciarse en la mandolina sin frustraciones.

El método construye una base sólida sin abrumar al alumno: técnica elemental de púa, nombres de las cuerdas, digitación de notas, postura cómoda de la mano izquierda, acordes fáciles, lectura básica y, desde fases muy tempranas, el juego en conjunto. Todo se introduce de manera natural y musical.

Uno de los aspectos más destacables —y probablemente el que hace único a este curso— es su planteamiento lúdico y participativo. La música es divertida y agradecida: combina piezas conocidas con composiciones originales del propio Michael, cuidadosamente pensadas para que suenen bien desde las primeras lecciones. Muchos ejercicios pueden tocarse sin necesidad de leer partituras, lo que elimina barreras iniciales y mantiene alta la motivación.

Las ilustraciones son claras, prácticas y muy eficaces: fotografías del diapasón de la mandolina

con indicaciones precisas de la colocación de los dedos para cada nota. Este enfoque visual facilita enormemente el aprendizaje, especialmente en el caso de niños. A ello se suma otro gran acierto pedagógico: los códigos QR integrados en varias piezas, que enlazan directamente a vídeos de YouTube donde el propio autor demuestra la ejecución correcta, el tempo y el carácter musical. Estos vídeos funcionan como un refuerzo ideal, permitiendo que el alumno practique en casa, imite al profesor y no se sienta aislado en su estudio.

Además, muchas piezas incluyen sugerencias de pistas de acompañamiento (*backing tracks*) o la posibilidad de tocar junto a los propios vídeos, transformando la práctica individual en una especie de "concierto virtual". Resulta especialmente motivador comprobar cómo un alumno principiante puede participar casi de inmediato junto al profesor, compañeros o vídeos, aportando su parte —melodía o acordes— dentro de un conjunto real o simulado.

Precisamente esta es una de las ideas centrales del método: la introducción de acordes desde el principio. En lugar de retrasar durante meses la posibilidad de acompañar o tocar con otros, el curso combina desde las primeras lecciones el rasgueo de cuerdas al aire con acordes muy simples. De este modo, en una clase grupal, unos alumnos pueden tocar la melodía mientras otros proporcionan la armonía básica, fomentando el trabajo en equipo, la escucha activa y la sensación de logro colectivo desde las primeras sesiones.

MANDOLINENKURS 1. REICHENBACH

Otro elemento especialmente ingenioso es el uso de palabras rítmicas como apoyo para la interiorización de las células rítmicas. En lugar de los habituales nombres de animales presentes en muchos métodos infantiles, Michael emplea nombres de instrumentos musicales en alemán (“*Querflöte*”, “*Mandoline*”, “*Laute*” y “*Gong*”), creando asociaciones divertidas y muy eficaces en ese idioma. Estas palabras funcionan como una herramienta mnemotécnica lúdica que convierte el aprendizaje del ritmo en un juego natural y placentero. Para profesores que trabajen en aulas de habla hispana, puede ser recomendable adaptar estas palabras al español o sustituirlas por otras equivalentes.

El libro puede utilizarse en clases colectivas y en las clases individuales de forma autónoma o como complemento a métodos más tradicionales, aportando ese componente armónico temprano que enriquece notablemente la experiencia musical. El origen del curso refuerza aún más su valor: nació como un recurso gratuito en www.mandoweb.de, estructurado

en quince capítulos progresivos con vídeos integrados. La versión impresa revisa y amplía ese material, añadiendo más piezas, ejercicios adicionales y un formato físico que muchos docentes y alumnos siguen prefiriendo para el atril.

En definitiva, *Mandolinenkurs 1* no es un método rígido ni académico, sino una invitación alegre y accesible a descubrir la mandolina. Su enfoque lúdico, los gráficos claros del diapasón, los códigos QR a YouTube, la música atractiva y la posibilidad de tocar en conjunto desde etapas muy tempranas convierten el aprendizaje en una experiencia adictiva y eficaz. Ideal para niños a partir de ocho años y también para adultos que buscan un inicio musical sin frustraciones.

¡Gracias, Michael, por compartir tu pasión de una forma tan generosa y cercana!



GUITARRAS JOSÉ ANTONIO LAGUNAR LUTHIER

SOMONTÍN, 28- 28033 MADRID

676 19 12 99

JALAGUNAR@GMAIL.COM

WWW.LAGUNARGUITARRAS.COM

@JOSEANTONIOLAGUNARCANOVAS

JOSEANTONIO.LAGUNARCANOVAS





MATERIAL FLAMENCO DIDÁCTICO

WWW.MATERIALFLAMENCODIDACTICO.COM
UNA EXPERIENCIA DOCENTE APLICADA
A LA ENSEÑANZA DEL FLAMENCO

Material Flamenco Didáctico es un proyecto educativo, nacido de la práctica docente y de la experiencia profesional, en el ámbito del flamenco. Su objetivo es ofrecer recursos claros, rigurosos y accesibles para la enseñanza del flamenco en distintos niveles educativos. La plataforma reúne fichas didácticas, materiales gráficos, vídeos, ejercicios técnicos, análisis musicales, bibliografía especializada, entre otros, organizados para su aplicación en Educación Infantil, Primaria, Secundaria y Enseñanzas Elementales, Profesionales y Superiores de Conservatorios. El proyecto se apoya, tanto en una base teórica contrastada, como en un amplio trabajo de campo, desarrollado junto a profesionales de gran prestigio profesional. En 2025 fue reconocido con el Primer Premio de la XI Edición de los Premios “Flamenco en el Aula”, otorgado por la Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional de Andalucía.

GÉNESIS DEL PROYECTO

El origen de Material Flamenco Didáctico está directamente vinculado a la práctica docente. En el trabajo diario en el aula aparecen con frecuencia dificultades recurrentes: alumnado que no termina de entender el compás, que memoriza sin comprender o que no logra relacionar lo que escucha con lo que interpreta. Con el tiempo se comprueba que muchas de estas dificultades no se deben a la complejidad del flamenco, sino a la falta de materiales que ordenen y expliquen los contenidos de forma progresiva y comprensible.

A partir de esta realidad comencé a elaborar fichas, esquemas, gráficos y ejercicios pensados para resolver problemas concretos de clase. En un primer momento se trataba de recursos sencillos, creados para un grupo determinado, pero poco a poco fueron creciendo y tomando forma. Con el tiempo, estos materiales dejaron de ser un apoyo puntual para convertirse en un conjunto amplio y organizado, accesible a través de una plataforma digital y pensado para que lo utilicen otros docentes.

MATERIAL FLAMENCO DIDÁCTICO



EJEMPLO DIDÁCTICO: LA PETENERA

Uno de los ejemplos que mejor refleja el enfoque del proyecto, es la ficha dedicada a la petenera. En el aula, este estilo suele generar dudas cuando el alumnado intenta “cerrar” el compás y la música no termina de encajar. La experiencia demuestra que la dificultad no reside tanto en el compás como en el fraseo.

La petenera es un caso singular dentro del flamenco. Aunque se articula en ciclos de doce tiempos, para completar el cierre armónico es necesario recorrer dos ciclos completos, algo que no ocurre en otros estilos como la soleá, las alegrías o la bulería. Explicado desde el fraseo y desde una concepción pragmática, este aspecto resulta mucho más comprensible para el alumnado.

La partitura que acompaña la ficha permite observar cómo la armonía necesita completar ese recorrido doble para encontrar su resolución natural. A partir de este núcleo se desarrollan otros materiales: ejercicios técnicos para afianzar la pulsación, propuestas de acompañamiento, análisis armónico y una introducción a los modos aplicados al flamenco. De este modo, una sola ficha se convierte en punto de partida para trabajar contenidos rítmicos, armónicos y formales de manera integrada.

MATERIAL Y RECURSOS DIDÁCTICOS

La plataforma se estructura en bloques claramente definidos —análisis, videos didácticos, recursos educativos, métodos, bibliografía, discografía y materiales organizados por etapas educativas— con el objetivo de facilitar su uso en contextos muy diversos. El planteamiento no busca acumular

EL FRASEO DE LA PETENERA

✓ Como se ve en la partitura, podemos comprobar que para cerrar el compás con su armonía necesitamos dos compases de doce tiempos. En palos como la soleá, las alegrías o las bulerías, el cierre armónico se resuelve siempre dentro de un único compás de doce tiempos. Sin embargo, la petenera es la excepción: su fraseo exige dos ciclos completos de doce tiempos para completar y cerrar la armonía.

contenidos, sino ofrecer herramientas útiles y fácilmente aplicables en el aula.

Los recursos gráficos desempeñan un papel fundamental: líneas del tiempo de la guitarra flamenca, esquemas estructurales, mapas conceptuales y gráficos del compás. Todo ello permite visualizar información compleja de forma inmediata. En muchos casos, estos materiales se convierten en el punto de partida de la explicación y ayudan a ordenar conceptos que, de otro modo, resultan difíciles de asimilar.

El apartado dedicado a métodos de guitarra flamenca reúne referencias fundamentales de la pedagogía del instrumento, ofreciendo una visión histórica y técnica especialmente útil en las enseñanzas de los conservatorios, donde se imparte la especialidad de flamenco. La bibliografía recomendada recoge obras de referencia sobre historia, cante, baile y guitarra flamenca, utilizadas como base formativa y de consulta.

VIDEOS DIDÁCTICOS



EL DÍA DEL FLAMENCO
CONTADO PARA NIÑOS



¡¡QUE SÓLO ESTAMOS EN 1º DE BÁSICAS!!
LOS COMPASES DEL
FLAMENCO CONTADO
PARA NIÑOS



LA ARMONÍA EN EL
FLAMENCO
CONTADO PARA
NIÑOS



CAMPANILLEROS PARA
NIÑAS Y NIÑOS



ROSALÍA - CHORD TUTORIAL -
"JURO QUE"



LA RULETA FLAMENCA



QUIÉN QUIERE SER
FLAMENCO



DESCUBRIENDO EL
FLAMENCO CON MI
ABUELO



© 2024 Alfredo Mesa Martínez | Todos los derechos reservados | All rights reserved

IMPACTO EDUCATIVO

El impacto educativo de Material Flamenco Didáctico se ha consolidado de forma progresiva. Actualmente es utilizado por profesorado de colegios, institutos, conservatorios y universidades, tanto dentro como fuera de España. Su estructura clara y su lenguaje accesible han facilitado la incorporación del flamenco al aula, incluso en contextos donde el profesorado no cuenta con una formación específica previa.

Los vídeos didácticos, especialmente pensados para Educación Infantil y Primaria, han demostrado ser una herramienta eficaz para trabajar conceptos básicos como el compás, las palmas, los instrumentos o el reconocimiento de estilos. En niveles superiores, las fichas de análisis, los ejercicios técnicos y los materiales teóricos permiten profundizar en los contenidos curriculares y favorecen un aprendizaje más autónomo.

El reconocimiento obtenido con el Primer Premio de la XI Edición de "Flamenco en el Aula", ha reforzado la consideración del proyecto como un recurso fiable y contrastado dentro del ámbito educativo.

METODOLOGÍA APLICADA

La metodología que se desarrolla en Material Flamenco Didáctico no surge de una planificación teórica previa, sino del trabajo continuado en el aula y de la experiencia acumulada a lo largo de los años como intérprete y docente. Muchas de las decisiones metodológicas parten de observar, qué funciona y qué no funciona, cuando se intenta explicar el flamenco al alumnado con formaciones, edades y expectativas muy distintas.

La escucha ocupa siempre un lugar central. Antes de analizar, el alumnado escucha y se sitúa musicalmente. No se trata solo de oír música, sino de familiarizarse con el carácter del palo flamenco, con su compás y con su forma armónica. A partir de esta primera aproximación, los conceptos comienzan a tener sentido.

El trabajo del compás se aborda desde la experiencia directa utilizando el cuerpo, las palmas y el instrumento como herramientas principales. El fraseo se aprende tocando, acompañando y repitiendo situaciones musicales reales. En este proceso, las dudas y los posibles errores del alumnado forman parte del aprendizaje y permite

ajustar la percepción del pulso y de los acentos, aspectos fundamentales en el lenguaje flamenco.

El análisis es obligatorio para ordenar y comprender lo que ya se ha practicado musicalmente. Los contenidos teóricos no se presentan de manera aislada, sino vinculados a ejemplos concretos: una falseta, un cierre, una letra o una estructura determinada. De este modo, conceptos como compás, cadencia o modo se entienden como herramientas útiles al servicio de la interpretación.

Los materiales gráficos y audiovisuales funcionan como apoyo a este proceso. Fichas, esquemas y vídeos ayudan a fijar ideas y a organizar la información, tanto en clase como en el trabajo personal del alumnado, facilitando un estudio más consciente y autónomo.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y BIBLIOGRÁFICA

Material Flamenco Didáctico se sustenta en una doble base complementaria: la reflexión teórica sobre el flamenco y un amplio trabajo de campo desarrollado a lo largo de una trayectoria profesional dedicada a la guitarra flamenca. El proyecto no nace exclusivamente del ámbito académico, sino de la experiencia directa de más de treinta años en contextos reales de interpretación y enseñanza, donde adquirí un conocimiento profundo de los códigos y del lenguaje interno del flamenco.

Este trabajo de campo lo he construido fundamentalmente a través del acompañamiento al baile y al cante. La colaboración con artistas como Merche Esmeralda, Rocío Molina, Javier Latorre, Ana Calí, entre otros, y Olga Pericet, Premio Nacional de Danza, con quien he trabajado durante varios años en distintos espectáculos, ha sido fundamental en este proceso formativo. Esta experiencia escénica prolongada constituye la base sobre la que se asientan los contenidos del proyecto.

Junto a esta dimensión práctica, el proyecto se apoya en una bibliografía especializada que ha acompañado tanto la formación personal como el desarrollo de los materiales. Estas aportaciones han servido para contrastar, ordenar y contextualizar los contenidos desde un enfoque riguroso y coherente.

CONCLUSIONES

Material Flamenco Didáctico es el resultado de muchos años de experiencia profesional en grandes escenarios, como teatros nacionales e internacionales, festivales de prestigio como la Bienal de Sevilla, Festival de Jerez, Suma de Madrid, Festival flamenco de Alburquerque, Festival flamenco de New York y un largo etcétera, además de tablaos, han sido parte importante de reflexiones

que he llevado al aula. El proyecto se apoya en todo lo anterior y, además, en mi estudio personal como: investigaciones, análisis, observaciones y dedicación al estudio de la experiencia de artistas de épocas anteriores y artistas contemporáneos, que han hecho que mi formación sea bastante exhaustiva, aunque en el flamenco, nunca se acaba de aprender.

Esa experiencia acumulada es la que da sentido y peso a la página web. Los materiales no surgen de una elaboración teórica aislada, sino de situaciones musicales reales, vividas y contrastadas, que posteriormente se han ordenado y adaptado al ámbito educativo. Este proceso garantiza que los contenidos sean útiles, comprensibles y respetuosos con la lógica propia del flamenco.

Material Flamenco Didáctico se consolida así como una herramienta pedagógica basada en la experiencia, en la práctica continuada y en el conocimiento transmitido de forma directa, contribuyendo a la aportación de un material flamenco para la educación que, hasta el momento, no había o había muy poco. Con esta página tanto el docente como el alumno, pueden disponer de recursos que le faciliten la labor de entender el arte flamenco.

REFERENCIAS

Gamboa, J. M. (2005). Una historia del flamenco. Barcelona: Espasa Calpe.

Navarro García, J. L. (2008). Historia del baile flamenco. Sevilla: Signatura Ediciones.

Núñez, F. (2004). Comprender el flamenco. Madrid: RGB Arte Visual.

Suzuki, S. (2004). Educados con amor: El método clásico de la educación del talento. Miami, FL: Summy-Birchard Inc.

Torres, N. (2005). Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás. Córdoba: Almuzara.



MIEDO ESCÉNICO EN ESTUDIANTES DE ENSEÑANZAS ELEMENTALES Y PROFESIONALES DE MÚSICA DE INSTRUMENTOS DE PÚA

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas hemos sido testigos de cambios significativos en nuestra sociedad, también en lo que respecta al ámbito de la educación. En un mundo cada vez más competitivo y exigente, los estudiantes se enfrentan a una creciente presión para sobresalir en todos los aspectos de sus vidas, lo que ha llevado a una proliferación de tareas escolares y actividades extracurriculares.

En este contexto de constante actividad, los estudios en el Conservatorio de Música representan un desafío. Si bien la educación musical ofrece un espacio para cultivar el talento artístico y despertar la pasión por la música, también puede añadir una capa adicional de demanda y responsabilidad a las ya ocupadas agendas de los estudiantes. Asimismo, la presión derivada de las audiciones públicas genera niveles significativos de estrés y ansiedad, manifestándose frecuentemente en forma de miedo escénico.

Los músicos suelen referirse a él como cualquier estado emocional que pueda interferir no solo en el momento de la interpretación, sino también en la preparación previa a la misma (Kaleńska-Rodzaj, 2018). Esta dificultad generalizada entre los intérpretes puede afectar al rendimiento académico, disminuir la

calidad interpretativa, generar angustia psicológica y reducir la confianza, impactando así en la calidad de vida de los estudiantes (McPherson, 2022).

Como profesor de Instrumentos de Púa, he identificado la importancia de trabajar el miedo escénico en el alumnado, tema que desarrollé en mi Trabajo de Fin de Máster (TFM) titulado *Miedo escénico en estudiantes de Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música de Instrumentos de Púa*. En él se plantea un plan de intervención con el objetivo de enseñarles a reconocer emociones relacionadas con la interpretación y a desarrollar herramientas que les permitan regular los efectos negativos de estos estados emocionales. Para ello, se ha tomado la musicoterapia como pilar fundamental y eje vertebrador, constituyendo una herramienta prometedora para abordar el miedo escénico y sus consecuencias.

A partir de este enfoque, en este artículo haré un recorrido por mi TFM, ofreciendo unas pinceladas sobre las dimensiones del miedo escénico, sus causas y desencadenantes, así como posibles estrategias de afrontamiento. Además, se ofrece una visión general de la propuesta de intervención, basada en los resultados de un cuestionario aplicado a estudiantes de Instrumentos de Púa en Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música.

JUSTIFICACIÓN

Resulta paradójico que una de las profesiones más creativas y gratificantes, se vea obstaculizada por el miedo escénico. En lugar de ser una oportunidad para celebrar y disfrutar del progreso y aprendizaje, cada audición o concierto puede convertirse en una experiencia desagradable, cargada de tensión y malestar emocional.

Alrededor del 20% de los estudiantes que comienzan su formación en un Conservatorio de Música terminan abandonando debido al miedo escénico. Y, por este mismo motivo, entre los estudiantes que continúan, se estima que entre el 40% y el 60% experimenta un deterioro en su ejecución musical (Dalia, 2004). A pesar de ello, este fenómeno sigue siendo un terreno poco explorado dentro de la psicopatología. Y aunque es indudable que existen numerosas referencias para abordar este problema en músicos profesionales o en estudiantes de Enseñanzas Superiores, son menos las investigaciones centradas en niveles formativos inferiores.

Es complejo identificar una causa única o una solución específica, ya que el miedo escénico puede originarse a partir de una combinación heterogénea de factores que afectan de manera singular a cada músico. No obstante, la musicoterapia puede constituir una herramienta eficaz para ayudar a los estudiantes de Instrumentos de Púa a desarrollar habilidades de afrontamiento adecuadas para gestionar el miedo escénico.

Por ello, es necesario facilitar la implementación de estas intervenciones en los centros educativos y considerarlas parte intrínseca de la educación integral del alumnado, especialmente en un contexto en el que la enseñanza tradicional en los conservatorios se centra, sobre todo, en el desarrollo de habilidades técnicas e instrumentales. El autoconocimiento, las habilidades sociales y el desarrollo emocional continúan siendo áreas a menudo descuidadas, incluso en la propia formación del profesorado.

MIEDO ESCÉNICO

La interpretación musical se relaciona tanto con emociones positivas como negativas, sin embargo, en este artículo nos centraremos en aquellos casos en los que estos aspectos negativos afectan tanto a la interpretación como al bienestar personal, fenómeno conocido como miedo escénico.

Los síntomas más comunes se presentan en tres niveles: fisiológico, cognitivo y conductual. A nivel fisiológico, pueden experimentarse síntomas como presión o dolor en el pecho, sensación de falta de aire, aumento del ritmo cardíaco, palpitaciones, temblores en manos o piernas, sudoración excesiva en las manos, sequedad bucal, tensión muscular y rigidez. A nivel cognitivo, se manifiesta con pensamientos negativos como el temor al fracaso.

En cuanto a la respuesta conductual, es común que las personas que experimentan miedo tiendan a querer evitar la situación estresante y busquen alejarse de ella (Agulló & Rives, 2018).

Para avanzar en el análisis, resulta necesario tener en cuenta los distintos factores que pueden intervenir en la aparición y mantenimiento de esta problemática:

Factores psicológicos

Las cogniciones negativas abarcan tanto pensamientos autocríticos como preocupaciones por la valoración externa. Los estudiantes pueden anticipar posibles errores o imaginar juicios negativos del público. Por ello, resulta esencial distinguir si el temor proviene principalmente de la crítica externa o del propio autojuicio (Patston, 2014).

Factores sociales y culturales

Estas influencias desempeñan un papel importantísimo. La presión por alcanzar la perfección, las expectativas del entorno y el grado de apoyo recibido de familia, amistades y compañeros influyen directamente en su confianza y autoestima. A ello se suma que recuerdos pasados de situaciones embarazosas o críticas pueden exagerarse, reforzando la sensación de amenaza y aumentando la vulnerabilidad al miedo escénico (Dalia, 2004).

MUSICOTERAPIA, FUNDAMENTO Y PRINCIPIOS

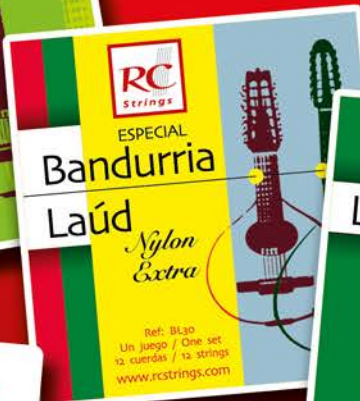
La musicoterapia toma la música como herramienta de intervención, utilizando la improvisación, la recreación, la composición o la escucha de la música como métodos principales (Bruscia, 2007). Puede aplicarse en distintos contextos, como el hospitalario, el social y el educativo y en el ámbito clínico se utiliza para reducir el estrés, tratar fobias, aliviar ciertos dolores o favorecer el desarrollo personal. De este modo, los alumnos que intentan superar el miedo escénico son un claro ejemplo de personas que pueden beneficiarse de este tipo de intervención (Mora & Pérez, 2017).

A pesar de que la musicoterapia no se ha utilizado con frecuencia para tratar específicamente el asunto que nos ocupa, numerosos estudios han demostrado su eficacia para reducir el estrés, la ansiedad o aumentar la autoestima. Por lo tanto, no sería imprudente afirmar que también podría resultar beneficiosa para paliar los principales síntomas del miedo escénico. A continuación, se presentan algunos de los principales enfoques de tratamiento desarrollados hasta ahora y que pueden resultar especialmente útiles en este contexto (Osborne & Kirsner, 2022), además de algunas propuestas musicoterapéuticas que podrían aplicarse a este grupo de estudiantes.



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



Preparación mental mediante visualización antes de una audición musical

Terapia cognitiva

Se centra en identificar y modificar los pensamientos negativos que generan ansiedad o malestar emocional. Su objetivo es reemplazar ideas distorsionadas por pensamientos más adaptativos, favoreciendo patrones de pensamiento más saludables y constructivos (Baker & Wigram, 2005).

En el contexto musical, esta terapia se aplica utilizando la música como medio para proyectar y procesar emociones, ofreciendo un entorno seguro para la autoexpresión. Los alumnos pueden reflexionar sobre experiencias pasadas, presentes y futuras a través de la interpretación, desarrollando mayor conciencia emocional y confianza.

Terapia conductual

Busca modificar los comportamientos problemáticos asociados a la ansiedad. En este enfoque, el miedo se entiende como un conjunto de estímulos, respuestas y significados aprendidos, cuya alteración puede dificultar el control de la adrenalina y afectar al rendimiento musical.

Las estrategias musicoterapéuticas incluyen el entrenamiento en técnicas de relajación y la exposición gradual a situaciones temidas, aplicando la desensibilización sistemática desarrollada por Wolpe en 1958. Al aprender a relajarse mientras imaginan progresivamente escenarios estresantes, los alumnos pueden reducir su ansiedad y enfrentarse con mayor control a situaciones reales (Vallejo-Slocker & Vallejo, 2016).

Terapia cognitivo-conductual

Los pensamientos negativos y los patrones de conducta desadaptativos pueden generar estrés y afectar al rendimiento musical. Los programas de intervención buscan abordar de manera integrada los niveles fisiológico, cognitivo y conductual, ofreciendo estrategias que ayuden a los alumnos a regular sus emociones y comportamientos.

En este contexto, los enfoques musicoterapéuticos como el Modelo GIM (Guided Imagery and Music) o la técnica EISS (Estimulación de Imágenes y Sensaciones a través del Sonido) permiten al alumnado explorar imágenes, sensaciones y emociones evocadas por la música, favoreciendo la regulación emocional y el desarrollo de confianza en sus habilidades interpretativas (Canós-Giménez, 2021).

Terapia basada en la atención plena y la aceptación

Esta terapia promueve estar presentes en el momento musical y afrontar la angustia sin intentar controlar los pensamientos o sentimientos no deseados. Esto permite a los alumnos aumentar su flexibilidad psicológica y abrirse plenamente a la experiencia musical, aceptando sus sensaciones durante la interpretación.

En el contexto de la formación musical, la práctica de mindfulness puede favorecer la concentración en las sensaciones físicas y emocionales del momento, ayudando a los estudiantes a aceptar sus interpretaciones tal como son, sin temor al juicio (Wigram, 2007).

Terapia de coaching

Es fundamental trabajar con el alumno en establecer metas específicas, realistas y alcanzables relacionadas con su rendimiento musical, evaluando sus fortalezas, identificando áreas de mejora y reconociendo cada logro alcanzado.

Asimismo, el feedback constructivo durante las prácticas musicales permite al alumno identificar áreas a mejorar y asumir los errores como parte natural del proceso de aprendizaje. Esta estrategia favorece una actitud positiva frente a la interpretación, refuerza la concentración y guía el enfoque hacia objetivos musicales claros (Colwell & Webster, 2011).

Terapia psicodinámica

El miedo puede entenderse como una respuesta defensiva que bloquea emociones más profundas para evitar que se hagan conscientes. Este enfoque promueve la exploración de aspectos de la subjetividad del alumno que no siempre son evidentes, guiándolo en la verbalización y comprensión de sus emociones.

En el contexto musical, la improvisación se utiliza como herramienta para explorar y expresar temores



Calentamiento específico de la mano izquierda como parte de la preparación escénica.

y emociones relacionadas con la interpretación. Sobre esta base, se proponen diferentes técnicas de improvisación adaptadas específicamente para ayudar a los alumnos a superar el miedo escénico (Bruscia, 1999):

Improvisación libre (Modelo Alvin)

El enfoque Alvin de improvisación es completamente libre, aunque sigue un cierto orden. Vale cualquier forma de hacer música, desde sonidos vocales, hasta tocar temas musicales o crear nuevas formas. La música será la única forma de comunicación. Aquello que resulte de la improvisación se interpreta como autoproyecciones, libre de juicios, pretendiendo crear una relación de igualdad con el terapeuta.

Improvisación analítica (Modelo Priestley)

El discurso verbal parte del procedimiento, además del musical, donde musicoterapia y alumno improvisan juntos. Las ideas del alumno vienen originadas por sentimientos, imágenes, recuerdos, situaciones, etc. A partir de ahí, el terapeuta hila la terapia necesitada, por lo que las improvisaciones son guiadas.

Improvisación experimental (Modelo Riordon-Bruscia)

Se trata de experimentos de improvisación en los que algunas variables se mantienen constantes mientras que otras se modifican en pro de los objetivos. Aunque puede realizarse con una sola



Ejercicio de relajación corporal como recurso de regulación emocional.

disciplina, esta engloba tres: danza, música y discusión verbal. Se trata de implicar al grupo en la resolución de dicotomías propuestas referentes a la creatividad, libertad interpersonal y a la responsabilidad.

Improvisación metafórica (modelo Shelley Katsh y Carol Merle-Fishman)

Combina musicoterapia y psicoterapia alternando la improvisación y la discusión verbal. El alumno improvisa solo o con el terapeuta, dependiendo de los objetivos del aquí y ahora del alumno. Las improvisaciones se consideran metáforas de la vida social y emocional

BENEFICIARIOS

Los beneficiarios de la propuesta de intervención incluyen a todos los alumnos de Instrumentos de Púa del Conservatorio Profesional de Música Alcázar de San Juan – Campo de Criptana. Para ello se ha constatado que todos se encuentran en plenas facultades físicas y mentales, lo que garantiza la validez y efectividad del proyecto.

Este grupo de estudiantes suele experimentar, en mayor o menor medida, miedo escénico ante las actuaciones en público, originado por la preocupación de ser juzgados de manera negativa durante sus interpretaciones. Otro factor a considerar es la idiosincrasia del propio instrumento. Los Instrumentos de Púa, requieren una técnica precisa y depurada, y cualquier error es fácilmente perceptible. Esta necesidad de perfección



Visionado de un simulacro de audición como herramienta de autoevaluación y mejora interpretativa.

técnica incrementa la presión, por lo que es esencial fomentar el autoconocimiento corporal y una adecuada preparación física y mental.

Perspectivas de los estudiantes de Instrumentos de Púa

En este apartado se presentan los resultados obtenidos a partir de un cuestionario con el objetivo de recopilar información relevante para la elaboración de la intervención musicoterapéutica. El cuestionario tipo Likert fue respondido por trece alumnos, quienes contaron con total libertad para expresar sus opiniones según sus experiencias.

El análisis de los resultados revela patrones claros y diferencias entre los distintos niveles de enseñanza. Los alumnos de Enseñanzas Elementales tienden a percibir que poseen más herramientas para afrontar la ansiedad escénica, confiando especialmente en el apoyo familiar para reducir su malestar. Por su parte, los alumnos de nivel Profesional identifican factores que intensifican su miedo, como la exigencia de su instrumento y la valoración de los demás, mostrando mayor sensibilidad a la opinión externa y al impacto de su desempeño en su futuro artístico. Además, los estudiantes más avanzados muestran mayor conciencia de sus propias emociones y de cómo el entorno, como la opinión del público o la presión de la interpretación, influye en su miedo escénico. En cambio, los alumnos más jóvenes dependen en mayor medida del apoyo externo, como el de sus familiares, profesores o compañeros, para manejar estas situaciones

METODOLOGÍA

Las sesiones de musicoterapia han sido diseñadas específicamente para abordar el miedo escénico en los alumnos de Instrumentos de Púa del Conservatorio Profesional de Música Alcázar de San Juan – Campo de Criptana. Por motivos de extensión y para no duplicar el contenido de mi TFM, en este artículo se presenta únicamente la estructura general y la idea global del desarrollo de las sesiones, sin detallar objetivos específicos, actividades paso a paso, tiempo estimado o indicadores de evaluación.

El programa consta de ocho sesiones de 45 minutos cada una, estructuradas en dos fases preparatorias y cinco fases de actividades. Esta secuencia sigue criterios metodológicos esenciales: alternancia entre momentos de exteriorización e interiorización, progresión desde la conciencia de uno mismo hacia la conciencia del otro, mantenimiento de la atención y motivación del alumnado, y coherencia entre las actividades para favorecer la unidad y fluidez del programa (Hernández, 2004).

Las sesiones se inician con actividades destinadas a generar un ambiente seguro y de confianza y continúan con ejercicios de exploración musical y sensorial que promueven la conexión emocional, la creatividad y la empatía. Posteriormente, se incorporan prácticas de activación corporal y conciencia consciente para gestionar la ansiedad y favorecer la conexión mente-cuerpo. Las fases de relación con los demás refuerzan la confianza y la colaboración, mientras que las actividades de representación y simbolización facilitan la autoexpresión y la creatividad grupal. Cada sesión concluye con un momento de reflexión y planificación, donde los alumnos comparten sus experiencias y expectativas.

RECURSOS

Recursos humanos

Se requiere un equipo de recursos humanos capacitados y especializados en el área. Es indispensable contar con un musicoterapeuta experto en Instrumentos de Púa o viceversa, quien dirigirá las actividades adaptándolas a las necesidades individuales de los participantes que tocan dichos instrumentos. Además, se recomienda un musicoterapeuta de apoyo, cuya función es garantizar el buen funcionamiento del grupo, mantener el flujo adecuado de las actividades y para facilitar la recogida de datos de cara a su posterior evaluación.

Además del equipo de musicoterapeutas, sería muy beneficioso contar con un equipo multidisciplinar para enriquecer el programa. Por ejemplo, la presencia de un profesor de yoga durante ciertas actividades de relajación o la participación de un psicólogo para facilitar la reflexión y el procesamiento emocional de los alumnos.

Recursos materiales

Los recursos materiales incluyen instrumentos personales, reproductor de video y música, espacio amplio y libre, esterillas de yoga, material de escritura, proyector con acceso a internet y pizarra con material de dibujo.

Además, se recomienda contar con un suelo de madera para una mayor comodidad durante las actividades que implican movimiento. Asimismo, una grabadora de vídeo es útil para registrar y analizar el progreso de los participantes.

EVALUACIÓN

En esta intervención, la evaluación tiene como objetivo proporcionar información valiosa y fomentar la reflexión sobre los resultados obtenidos. Por consiguiente, la evaluación se realizará mediante la recolección de datos cualitativos y cuantitativos mediante diferentes métodos de evaluación.

Cualitativa

La evaluación cualitativa se centra en recoger aspectos subjetivos y emocionales de los alumnos mediante hojas de observación y diarios de reflexión. Las hojas registran indicadores de las actividades, reacciones emocionales o cambios de conducta mientras que los diarios permiten a los estudiantes expresar sus sentimientos, desafíos y logros.

Cuantitativa

La evaluación cuantitativa del proyecto se realizará mediante el cuestionario validado Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAI-A), completado por los alumnos antes de iniciar las sesiones y al finalizar el programa. El MPAI-A analiza componentes somáticos, cognitivos y conductuales de la ansiedad por el rendimiento musical mediante quince ítems tipo Likert de siete puntos, y su fiabilidad está respaldada por un coeficiente alfa de Cronbach de 0,91.

CONCLUSIONES

El estudio ha demostrado que el miedo escénico puede afectar a músicos de todas las edades y niveles técnicos, siendo su aparición el resultado de factores intrínsecos (psicológicos) y extrínsecos (culturales y sociales). Esta constatación evidencia que ningún estudiante está completamente libre de experimentar ansiedad escénica, aunque su intensidad y manifestación varíen. A pesar de la creciente preocupación social por la salud mental, los recursos institucionales para abordar el bienestar emocional en el ámbito educativo musical siguen siendo insuficientes.

La musicoterapia se presenta como una estrategia eficaz para el tratamiento del miedo escénico, al ofrecer un espacio seguro y creativo donde los alumnos pueden desarrollar habilidades de



Interpretación ante un grupo reducido como entrenamiento progresivo del miedo escénico.

afrontamiento, mejorar la confianza y potenciar su bienestar emocional. Asimismo, este trabajo destaca la necesidad de que la musicoterapia sea reconocida oficialmente e integrada formalmente en los planes de estudio de los conservatorios, actualmente limitada a actividades extracurriculares. La evidencia recopilada respalda su eficacia en el tratamiento del miedo escénico y refuerza la importancia de su inclusión en la educación musical como herramienta pedagógica y terapéutica.

De manera prospectiva, se identifican varias líneas de desarrollo:

Profundizar en la investigación sobre la efectividad de la musicoterapia en distintos grupos de edad y niveles musicales.

Diseñar e implementar programas educativos que integren la musicoterapia de forma sistemática, orientados tanto al bienestar emocional como a la mejora del rendimiento musical.

Promover la colaboración interdisciplinaria entre musicoterapeutas, psicólogos y otros profesionales de la salud, con el fin de desarrollar intervenciones más completas y efectivas.

Fomentar prácticas basadas en evidencia que garanticen la eficacia de las intervenciones y aseguren resultados positivos.

La integración de este tipo de intervenciones puede mejorar significativamente el bienestar emocional

y el rendimiento de los estudiantes, así como abrir nuevas perspectivas para la investigación y el desarrollo de programas educativos más adaptados a las necesidades actuales de los alumnos de música.

Espero que este artículo haya resultado interesante y que haya logrado transmitir la esencia de mi TFM. Quisiera animar a los profesores de todas las especialidades a prestar atención a la salud mental de sus alumnos, a formarse para poder implementar medidas como las aquí presentadas o derivadas, o simplemente a reconocer cuándo es necesario remitir a los estudiantes a la disciplina profesional adecuada. La conciencia, la preparación y la colaboración en este ámbito pueden marcar una diferencia significativa en el desarrollo personal y artístico de cada alumno.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló, C. C., & Rives, A. M. (2018). *Curso de prevención y gestión de la ansiedad escénica en músicos. Una experiencia de intervención*. Ediciones Universidad San Jorge.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6530510>
- Baker, F., & Wigram, T. (2005). *Songwriting: Methods, techniques and clinical applications for music therapy clinicians, educators and students*. Jessica Kingsley Publishers.
<https://doi.org/10.1093/mtp/25.1.66>
- Bruscia, K. E. (1999). *Modelos de improvisación en musicoterapia*. AgrupArte.
- Bruscia, K. E. (2007). *Musicoterapia: Métodos y prácticas*. Pax México.
- Canós-Giménez, G. (2021). Comparación entre la musicoterapia y la terapia cognitivo-conductual frente a la ansiedad escénica en estudiantes de conservatorio: Una propuesta de intervención. *Misostenido*, 1, 1–28.
<https://orcid.org/0000-0003-1795-7960>
- Colwell, R., & Webster, P. R. (2011). *MENC handbook of research on music learning: Vol. 1. Strategies*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780195386677.001.0001>
- Dalia, G. (2004). *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos*. Mundimúsica Ediciones.
- Hernández, L. A. (2004). *Actividades musicales para atender a la diversidad*. ICCE.
- Kaleńska-Rodzaj, J. (2018). Waiting for the concert: Pre-performance emotions and the performance success of teenage music school students. *Polish Psychological Bulletin*, 49(3), 322–331.
<https://doi.org/10.24425/119499>
- Lohfeld, L., & Brazil, K. (2002). Revisiting the quantitative–qualitative debate: Implications for mixed-methods research. *Quality & Quantity*, 36(1), 43–53.
<https://doi.org/10.1023/A:1014301607592>
- McPherson, G. E. (2022). *The Oxford handbook of music performance* (Vol. 2). Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190058869.001.0001>
- Mora, R., & Pérez, M. (2017). La musicoterapia como agente reductor del estrés y la ansiedad en adolescentes: Desarrollo de un proceso musicoterapéutico dentro del centro educativo. *Artseduca*, 18, 212–233.
<http://hdl.handle.net/10234/182695>
- Muñoz, E. Á., & Mas, A. C. (2014). El desarrollo de las competencias emocionales en la educación musical. En *I Congreso Nacional de Conservatorios Superiores de España* (pp. 44–61).
- Osborne, M. S., & Kirsner, J. (2022). In G. E. McPherson (Ed.), *The Oxford handbook of music performance* (Vols. 204–2031). Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190058869.013.11>
- Patston, T. (2014). Teaching stage fright? Implications for music educators. *British Journal of Music Education*, 31(1), 85–98.
<https://doi.org/10.1017/S0265051713000144>
- Ruiz, I. L. (2021). Musicoterapia y ansiedad escénica en estudiantes de piano: Propuesta de intervención. *Misostenido: Revista de Musicoterapia de UNIR*, 2, 38–39.
<https://www.revistamisostenido.com/archivorevista/misostenido2?pgid=ktpwmebc-4996ac0f-8072-48d1-be80-5a5be90e6c34>
- Sierra, V. A., & Cruz, X. D. (2020). *Afrontamiento del estrés académico en estudiantes* [Tesis doctoral, Universidad de Monterrey].
- Vallejo-Slocker, L., & Vallejo, M. A. (2016). Sobre la desensibilización sistemática: ¿Una técnica superada o renombrada? *Acción Psicológica*, 13(2), 157–168.
<https://doi.org/10.5944/ap.13.2.16539>
- Wigram, T. (2007). *Improvisation: Methods and techniques for music therapy clinicians, educators, and students*. Jessica Kingsley Publishers.
<https://doi.org/10.1177/135945750702100107>



ORQUESTA DE PULSO Y PÚA DEL CONSERVATORIO 'ÁNGEL BARRIOS' DE GRANADA

Con este artículo queremos contar la experiencia que, hace tres años, surge en el C.P.M. “Ángel Barrios” de Granada para reivindicar la implantación de los Instrumentos de Púa en los conservatorios andaluces, y como consecuencia, nace un proyecto que ya lleva tres cursos funcionando: la Orquesta de Pulso y Púa del Conservatorio Ángel Barrios, siendo así el primer conservatorio que, sin tener la especialidad de un instrumento concreto, tiene una formación estable de ese instrumento.

HISTORIA DEL PROYECTO

La Orquesta de Pulso y Púa del Conservatorio “Ángel Barrios” nace durante el curso escolar 2023/24, a través del desarrollo de un Proyecto de Innovación Educativa que propone y presenta la profesora M^a Ángeles Gámez Jiménez, trabajando en equipo con los profesores Pilar Alonso Gallardo, Jaime Cañas Roldán y Jesús Jiménez Pons, profesores de Guitarra Clásica.

Este proyecto lleva por título Taller de Pulso y Púa “Ángel Barrios”, y su objetivo principal es formar una orquesta, en la que pueda participar toda la comunidad educativa. El alumnado de las especialidades de Guitarra Clásica y Guitarra Flamenca no dispone de una gran agrupación en la que poder integrarse musicalmente, a diferencia del resto de las especialidades instrumentales que cuentan con las asignaturas de Banda y Orquesta, por lo que se convierte en una necesidad para alcanzar los diferentes objetivos que se nos presentan en el currículo. Integrarse en un gran grupo en el que se relacionen estudiantes de

diferentes edades, género, necesidades educativas y músico/as externos al centro experimentados en el pulso y púa hace que se sociabilice mejor, se cree un ambiente más relajado y se consiga mayor motivación.

La idea principal es poder elevar la literatura de plectro a través de diferentes actuaciones, con el objetivo de fomentar la deseada inclusión de la especialidad de Instrumentos de Púa en la oferta de instrumentos a estudiar, tal y como aparece en el *Real Decreto 1577/2006 de 22 de diciembre* por el que se regulan las enseñanzas profesionales de Música. Nuestro centro, que lleva el nombre de Ángel Barrios, gran intérprete de guitarra y compositor de estos instrumentos, sigue sin poder ofertar la especialidad de Instrumentos de Púa al igual que todos los Conservatorios de Andalucía. Desde 2016, se viene pidiendo esta especialidad con iniciativas como “Un pulso a la Púa”¹ contando con la colaboración de las agrupaciones musicales de plectro de Granada capital y provincia sin éxito ante la Administración.

1 Revista *Alzapúa* n.º 28 - 2022 Pg. 12-13.



Orquesta de Pulso y Púa del Conservatorio Ángel Barrios de Granada

La presentación de esta orquesta se realizó en el IV Festival de Plectro “Ciudad de Granada” y se hizo posible gracias a la participación de: alumnos/as y profesores/as del C.P.M. Ángel Barrios, músicos/as de plectro de Granada y músico/as de algunas de las orquestas en activo de Granada como son: La Orquesta de Laúdes Españoles “Velasco Villegas” de Baza y la Orquesta de Plectro “Torre del Alfiler” de Vegas del Genil que, además, son los organizadores del Festival. Ha participado en el proyecto “Sinfonendo” en el Centro de Mayores Fray Leopoldo de Granada y en la programación de “Primavera sonora” del Centro de Documentación Musical de Andalucía y el concierto final de curso 2024/2025 en el C.P.M. Ángel Barrios. Y contamos con nuestra última participación en la clausura del Congreso Internacional Calesa Digital, congreso para la creación de un marco jurídico digital para el progreso digital en Filipinas, que busca fortalecer la cooperación jurídica entre los dos países. Filipinas, país de gran tradición en la bandurria española. Se llevó a cabo en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada.

ELENCO DE ALUMN@S, PROFESORES Y MÚSIC@S EXTERNOS AL CENTRO

Bandurrias Primeras

Fernando Esteban de la Rosa
Rafael Jiménez Tapia^{***}
Elisabeth Ruiz Narváez^{***}
Jose Luis Hernández Fernández^{***}
Diego Alonso Gallardo^{**}
Oscar Musso Buendía^{*}
Carlos Fernández Nogueras^{***}

Bandurrias Segundas

Manolo Hernández Cruz^{***}
Ana Belén López Pérez
Enrique Zambrano Arroyal^{**}
Mónica Pérez Jiménez^{**}
Mateo Rodríguez Márquez^{***}
José Martínez González^{**}



Laudín

Consuelo Herrera Moya^{**}

Laúdes

Miguel Cañas Roldán^{***/**}
Wifredo Polaino Romero^{*}
Isabel Cabrera Saucó^{*}
Jesús Rivera Romero^{*}

Guitarras

Jaime Cañas Roldán^{*}
Raquel Gómez Calvo^{*}
Clara Onieva Gálvez^{*}
Alba Fernández Rebollo^{*}
Manuel Carmona Navarro
Germán Lorite Vega^{*}
Juan Fabián García González^{*}
Mario Alonso Herrera^{**}

Bajo Laúd

Antonio Martínez Peñalver^{**}

Contrabajo

Martín Soria Bullejos^{*}

Percusión

Diego Alonso Herrera^{**}

Voz

Nieves Molina Pérez^{*}

Piano

Rodrigo Esmeralda Osuna^{*}

Dirección

Pilar Alonso Gallardo^{*}

* Alumnos/as y Profesores/as del C.P.M. Ángel Barrios

** Componente de la Orquesta de Laúdes Españoles “Velasco Villegas” de Baza

***Componente de la Orquesta de Plectro “Torre del Alfiler” de Vegas del Genil



Cartel del concierto de presentación



Cartel del Concierto Fin de Curso 2024/2025



Cartel de la conferencia sobre la Escuela Granadina de Pulso y Púa



Cartel del Encuentro de Plectro y conferencia



Ciclo Primavera Sonora en el Centro de Documentación Musical de Andalucía

RELACIÓN DE EVENTOS DEL PROYECTO

CONCIERTOS, CONFERENCIAS Y ENTREVISTAS

- 25-04-2024:** Concierto de presentación dentro del IV Festival de Plectro Ciudad de Granada en el Salón de Actos del C.P.M. Ángel Barrios de Granada.
- 10-06-2024:** Concierto para el proyecto de música solidaria Sinfonendo en el centro de Mayores Fray Leopoldo de Granada.
- 03-06-2024:** Conferencia de la Escuela de Pulso y Púa granadina a cargo de Miguel Cañas Roldán.
- 24-11-2024:** Invitación para realizar la conferencia introductoria del encuentro de plectro de Granada de la Orquesta de plectro Torre del Alfiler, de Vegas del Genil, con la Orquesta de cuerda española Benhadux Bayyana. Realizado en el Salón de Actos "Paraninfo" de los servicios centrales de la Universidad de Granada, en el Parque Tecnológico y Sanitario (PTS), y llevada a cabo por Pilar Alonso Gallardo² y María Isabel Cabrera Saúco³.
- 24-05-2025:** Ciclo Primavera Sonora, concierto en el patio del Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- 17-06-2025:** Concierto por el final de curso en el C.P.M. Ángel Barrios en el salón de actos del conservatorio.
- 17-10-2025:** Concierto en el Paraninfo de la Universidad de Derecho de Granada en la clausura del Congreso Internacional Calesa Digital.
- Ciclo de entrevistas a músicos de plectro granadinos. Enlaces a pie de página.
 - PRESENTACIÓN DEL CICLO DE ENTREVISTAS⁴
 - ENTREVISTA A MIGUEL CAÑAS ROLDÁN⁵
 - ENTREVISTA A FERNANDO ESTEBAN DE LA ROSA⁶

2 Profesora de Guitarra Flamenca, tocaora y directora de Orquesta de Laúdes Españoles "Velasco Villegas" de Baza.
3 Profesora de Historia de la Música. Amante de la cultura,

el arte y los procesos creativos.

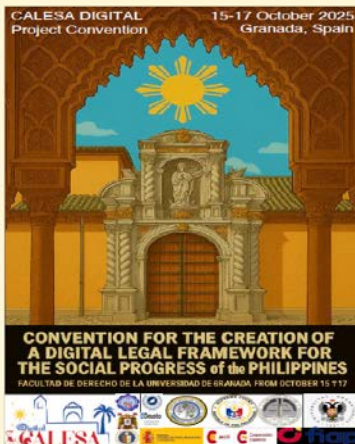
4 <https://www.youtube.com/watch?v=IQ4q12b-Xi8>.

5 [youtube.com/watch?v=sgdEjCYfRo&source_ve_path=MTc4NDI0](https://www.youtube.com/watch?v=sgdEjCYfRo&source_ve_path=MTc4NDI0).

6 [youtube.com/watch?v=IQnvMXebIQY&source_ve_path=MTc4NDI0](https://www.youtube.com/watch?v=IQnvMXebIQY&source_ve_path=MTc4NDI0).

String Recital

“ORQUESTA DE PULSO Y PÚA DEL C.P.M. ÁNGEL BARRIOS”



PARANINFO OF THE FACULTY OF LAW

Cartel del Concierto en el Paraninfo de la Universidad de Derecho

REIVINDICACIÓN POR LOS INSTRUMENTOS DE PLECTRO EN LOS CONSERVATORIOS DE ANDALUCÍA

Seguimos reivindicando la inclusión de los instrumentos de púa en los conservatorios andaluces y para ello hemos elaborado este escrito, facsímil de la carta –en la página siguiente– para las autoridades competentes en el asunto:

CONCLUSIÓN

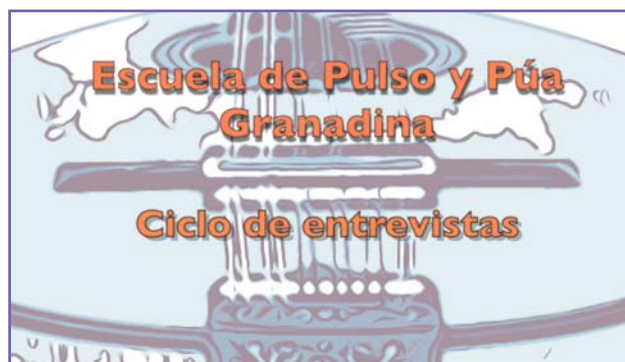
Esperemos que el trabajo realizado con este proyecto tenga su efecto y se modifique la redacción y ejecución de las leyes para que estos instrumentos entren en el currículo de las especialidades a estudiar en Andalucía. No queremos que se repita la historia del Conservatorio de Algeciras⁷, que estuvo muchos años sin la especialidad de guitarra flamenca llevando el nombre del guitarrista flamenco más importante de nuestro tiempo, Paco de Lucía.

El Conservatorio Profesional de Música de Granada, que lleva el nombre de Ángel Barrios, uno de los compositores más importantes para instrumentos de púa y que fue director del Conservatorio de Granada desde 1928 hasta 1939, todavía no alberga la posibilidad estudiar estos instrumentos de forma reglada, situación inconcebible a día de hoy. Ya en el año 1928, en el Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada, contaba su claustro con tres

⁷ El Conservatorio de Algeciras lleva el nombre de Paco de Lucía desde su inauguración en 1998 siendo el curso 2024/2025 el primer año que se imparte la guitarra flamenca como especialidad.



Foto de OPPAB para Proyecto Sinfonendo



Ciclo de entrevistas a Músicos de Plectro de la Escuela Granadina

profesores de instrumentos de púa. Ellos fueron:

- De Bandurria: Sra. D^a María Moreno Corral y D. José Recuerda.
- De Laúd: Sra. D^a María Moreno Corral y D. José Molina.
- De Guitarra: D^a María Moreno Corral y D. Manuel Jofré.

No dejemos de recordar la historia académica de nuestros centros y pongamos en el lugar que se merece, y que tuvo siempre en Granada, a la especialidad de Instrumentos de Púa. Nuestra sociedad tiene en la música un valor fundamental para su desarrollo, y más aquellas músicas que forman parte, indudablemente, de las tradiciones y costumbres de la ciudadanía que nos precede. Que no dejen morir en Andalucía algo tan nuestro que necesita de su estudio y difusión en los espacios académicos.

BIBLIOGRAFÍA

CÁMARA MARTÍNEZ, Rafael: *El real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada: Organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2011. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/19067>.

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael: *Ángel Barrios: El Compositor en su Época*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2016 ISBN: 978849125194. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/40612>.



SRA. CONSEJERA DE EDUCACIÓN
CONSEJERÍA DE DESARROLLO EDUCATIVO
Y FORMACIÓN PROFESIONAL

Estimada Consejera:

A propósito de la demanda que hacemos desde la Orquesta de Pulso y Púa del C.P.M. Ángel Barrios, director, profesores y el apoyo de otras asociaciones andaluzas le comentamos brevemente:

Importancia Histórica de la Música de los instrumentos de púa

Los grupos de música conocidos popularmente como "rondallas o tunas", son un conjunto de instrumentos de cuerda que se tocan generalmente con plectro cuyo instrumento principal el "la bandurria". Tiene su origen en la España medieval en Aragón, Murcia y Valencia, extendiéndose por Andalucía y resto de España para pasar a la América española y a otros lugares como Filipinas, incluso hoy existe en determinadas localidades de Estados Unidos.

Desde el S. XVII hasta el S. XX la música que disfrutaban los habitantes de los pueblos de Andalucía se sustentaba en agrupaciones de Guitarra, Laúd, Bandurria y Violín, transmitiendo no solo la música sino la historia, la cultura y las costumbres. Durante los últimos cuatro siglos, los instrumentos mas populares para amenizar fiestas, bodas, bautizos y todo tipo de eventos, en las ciudades, pueblos, cortijos o romerías fueron las agrupaciones de instrumentos de púa. Agrupaciones que se han mantenido vivas a lo largo de la historia hasta el siglo pasado, aunque los últimos años están desapareciendo vertiginosamente.

La realidad de las agrupaciones vivas a día de hoy:

Como muestra en nuestras capitales, el plectro ha quedado relegado a los grupos de Folklore, a las escasas tunas que aún perviven, y a las pocas agrupaciones de plectro que residualmente quedan y que dependen de los Centros de Mayores de la Junta de Andalucía o de los Centros Cívicos Municipales estando en manos de personas mayores de 75 años sin relevo generacional, abocadas a desaparecer en cinco o seis años.

Como ejemplo, tan solo en la Provincia de Granada, en el siglo pasado, en casi los 169 municipios, han existido agrupaciones de cuerda y en algunos de ellos más de una.

En las últimas décadas y hasta hoy las administraciones han permanecido insensibles y ajenas a estas agrupaciones de plectro abandonándolas a su suerte por lo que la mayoría han desaparecido fagocitadas por los nuevos tiempos.

una plataforma donde poder mantener viva la práctica de estos instrumentos en un entorno académico donde tanto los estudiantes, profesor@s y músic@s de la calle pueden compartir.

En casi todas las comunidades Autónomas de España se imparte la especialidad de "Instrumentos de Púa" en sus conservatorios, siendo paradójico y vergonzoso que los estudiantes andaluces de esta disciplina tengan que acudir a Murcia, Alicante, La Mancha o Extremadura, por citar las comunidades más cercanas para cursar estos estudios.

La bandurria es tan andaluza como la guitarra y el flamenco que van estrechamente unidos al folclore en todas sus manifestaciones. Artistas como Carlos Cano la han utilizado en casi todas sus composiciones así como Enrique y Estrella Morente, El Lebrijano, Marina Heredia o las orquestas arábigo andaluzas.

Director y Profesores del C.P.M. Ángel Barrios de Granada
Granada Noviembre de 2025

Pérdida de un rico patrimonio Cultural y popular

No sabemos si siempre ha ocurrido así que unas generaciones entierran parte de la cultura y patrimonio de generaciones anteriores, o si es un fenómeno debido a la invasión de la música foránea. O si es todo ello, que generación tras generación piensa que lo anterior es caduco y causa desprestigio el llevar a gala cosas del pasado, aun siendo tan cercano.

Sea como fuere, la realidad es la progresiva desaparición del mapa regional de las agrupaciones de púa; de los sonidos y obras de estos instrumentos que tanto acompañaban fiestas y bailes. Hasta no hace tanto, había una cultura popular basada en la cercanía de las personas, en la interactividad, pero actualmente, la tradición se va perdiendo. El individualismo atroz que la tecnología nos causa lleva a las nuevas generaciones a aislarse, a un completo desconocimiento de este patrimonio y, lo que es peor, a un completo desinterés.

Hay una gran preocupación por esta situación de olvido y desaparición progresiva de los grupos de Plectro, y con esta LISTA DE FIRMAS queremos colaborar con el fin de salvar este patrimonio invirtiendo el rumbo de extinción de los últimos años.

Objetivo

El Objetivo prioritario es la recuperación de este patrimonio cultural con genuina identidad andaluza, nuestra historia musical transmitiéndolo a las nuevas generaciones para que perdure en el tiempo y nos transforme socialmente.

Consideraciones

A día de hoy, la labor por mantener y dignificar el plectro en Andalucía, en general, la vienen realizando las últimas agrupaciones existentes. Como ya se ha dicho, uno de los elementos clave para preservarlas pasa por que la ADMINISTRACIÓN asuma su importancia en nuestra sociedad como patrimonio centenario y de identidad. La única forma de salvarlo pasa por generar una renovación en forma de jóvenes instrumentistas y de partituras expresamente dedicadas a este tipo de instrumentos.

Solicitud

Siendo Andalucía y en particular Granada la cuna de Ángel Barrios, reconocido compositor de música de Plectro, y una ciudad identificada con esta música y estos instrumentos,

Solicitamos a la Delegación de la Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional de la Junta de Andalucía:

La creación de PLAZAS DE INSTRUMENTOS DE PÚA para el nuevo curso 2026/27 en el Conservatorio Profesional de Música "Ángel Barrios" de Granada o cualquier otro conservatorio de la comunidad andaluza.

Reivindicación

Para apoyar esta reivindicación dignificando el plectro, hemos constituido la "Orquesta de Pulso y Púa del Conservatorio Ángel Barrios" con el fin de ofrecer

FIRMAS QUE APOYAN LA PETICIÓN DE LA IMPLANTACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE PÚA EN LOS CONSERVATORIOS ANDALUCES

PROCEDENCIA	NOMBRE Y APELLIDOS	DNI - FIRMA



Descarga las partituras

CIFRAS SELECTAS DE MANUEL ALBARES

UN CUADERNO CON MÚSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVII EN EL
ARCHIVO HISTÓRICO ARQUIDIOCESANO DE GUATEMALA (AHAG):
ESTUDIO, TRANSCRIPCIÓN Y PROPUESTA INTERPRETATIVA PARA
BANDURRIA Y BANDURRIA CONTRALTO

Este artículo aborda el estudio de un cuaderno manuscrito conservado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG), que contiene música escrita en tablatura italiana para un instrumento de cuerda pulsada no especificado. El análisis del sistema notacional permite identificar, ya desde una primera aproximación, una escritura concebida para un instrumento de cuatro cuerdas afinadas por cuartas. Un examen detallado de la tesitura, las digitaciones implícitas y las indicaciones tonales revela, además, una coincidencia significativa entre la afinación sugerida por la tablatura y la afinación de la bandurria denominada gongorina.

A partir de este estudio, el trabajo ofrece un análisis del contenido musical del cuaderno, acompañado de la transcripción íntegra de las obras a notación moderna. Como culminación del proceso, se presenta una propuesta interpretativa destinada a instrumentos actuales —bandurria y bandurria contralto— con el objetivo de facilitar la incorporación de este repertorio histórico al ámbito profesional y a los programas de estudio de los conservatorios de música, contribuyendo así a la ampliación y enriquecimiento del repertorio bandurristico.

PALABRAS CLAVE

Tablatura italiana; bandurria; bandurria contralto, bandurria gongorina; música colonial guatemalteca; fuentes manuscritas; instrumentos de plectro; interpretación histórica.

AGRADECIMIENTOS

El presente estudio ha sido posible gracias a la generosa cesión de materiales por parte del profesor Juan Pablo Pira, quien facilitó al autor el acceso a las fotografías del cuaderno manuscrito. Desde el primer contacto establecido en 2011, esta colaboración motivó el compromiso de llevar a término un estudio orientado a la difusión de este repertorio en el ámbito de la bandurria, en continuidad con el trabajo pionero de Pira.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de las fuentes musicales manuscritas conservadas en archivos americanos continúa revelando aspectos fundamentales sobre la circulación, adaptación y práctica de repertorios instrumentales de origen europeo durante la época del virreinato. En este contexto, el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala “Francisco de Paula García Peláez” (en adelante AHAG) custodia un cuaderno manuscrito del siglo XVII que constituye un testimonio excepcional para el conocimiento de la práctica instrumental de cuerda pulsada en el ámbito centroamericano.

El cuaderno, actualmente en proceso de reorganización archivística y aún sin signatura definitiva, consta de once hojas manuscritas que recogen once piezas escritas en tablatura italiana para un instrumento de cuatro cuerdas no especificado. En el recto del folio 1, y en tinta negra, aparece la inscripción “C. Selectas”, que por su contenido se estima que alude a “Cifras Selectas”. En el reverso del mismo folio se conserva otra inscripción, en este caso de carácter posesivo: “Soy de Manuel Albares”, cuya identidad exacta permanece por ahora desconocida, aunque presumiblemente correspondería al propietario, copista, compositor o intérprete del manuscrito. A partir de estas inscripciones, en adelante el cuaderno será referido como *Cifras Selectas de Manuel Albares*.

La fuente se conserva en buen estado general, si bien la última de sus hojas —la que contiene parte de las *Gallardas* y música notada adicional— presenta importantes deterioros que afectan parcialmente a la legibilidad del texto musical.

El repertorio incluido abarca un conjunto variado de formas instrumentales características de la tradición ibérica y europea de los siglos XVII y XVIII, tales como fantasmas, canarios, marionas, gallardas y otras piezas de carácter danzable o libre. Algunos de los títulos y procedimientos compositivos presentan claras afinidades con repertorios conocidos para guitarra de la época, lo que sugiere un trasvase estilístico y técnico entre distintos instrumentos de cuerda pulsada, así como una posible adaptación local de modelos ampliamente difundidos en el mundo hispánico.

Uno de los aspectos más relevantes del cuaderno es el uso de la tablatura italiana aplicada a un instrumento de cuatro cuerdas. El análisis del sistema notacional, junto con el estudio de la tesitura, las digitaciones implícitas y las tonalidades indicadas en las piezas (por ejemplo, “*por la A*” o “*por la C*”), permite plantear la hipótesis de que el repertorio podría haber sido concebido para la bandurria. Esta hipótesis resulta especialmente sugestiva si se considera la adecuación de la música a la afinación y posibilidades técnicas de dicho instrumento, así como la presencia documentada

de la bandurria en la catedral de Santiago de Guatemala durante los siglos XVII y XVIII (Singer, 2013, pág. 20).

El presente artículo tiene como objetivo principal ofrecer un estudio integral de este cuaderno manuscrito del AHAG, abordando tanto el análisis de su contenido musical como la transcripción completa de las obras a notación moderna. Asimismo, se propone una doble edición práctica: por un lado, una transcripción fiel de la tablatura original y, por otro, la elaboración de partituras adaptadas para su interpretación en la bandurria actual.

De este modo, el estudio no solo pretende contribuir al conocimiento de las fuentes instrumentales coloniales conservadas en Guatemala, sino también ofrecer materiales útiles para intérpretes actuales de instrumentos de plectro, favoreciendo la recuperación y difusión de un repertorio prácticamente desconocido. En consonancia con la vocación de la revista *Alzapúa*, este trabajo busca tender puentes entre la investigación musicológica y la práctica interpretativa, demostrando cómo el análisis histórico y la experimentación musical pueden enriquecerse mutuamente.

1.1. Justificación del estudio

A pesar de que el uso de la bandurria se encuentra documentado desde ca. 1265, en la *General Estoria* de Alfonso X, y se prolonga de manera ininterrumpida hasta la actualidad, son muy escasos los testimonios musicales conservados en forma de partituras o tablaturas destinados a este instrumento. Del mismo modo, la bibliografía especializada dedicada a su estudio resulta limitada, lo que acentúa la necesidad de investigaciones que contribuyan a la recuperación, contextualización y difusión del patrimonio bandurrístico. En este sentido, cualquier estudio que aporte nuevas fuentes o perspectivas sobre la bandurria adquiere un notable interés y un indudable valor musicológico.

1.2. Objetivos del artículo

- Estudiar el contenido musical del cuaderno de Manuel Albares.
- Transcribir las obras a notación moderna.
- Evaluar la idoneidad de la bandurria como instrumento histórico compatible.
- Realizar una propuesta interpretativa para instrumentos actuales —bandurria y bandurria contralto—.

1.3. Estado de la cuestión

La investigación sobre la bandurria como instrumento histórico y sobre su repertorio antiguo ha sido tradicionalmente escasa, especialmente en lo relativo a la conservación y el estudio de

fuentes musicales. A pesar de la continuidad histórica del instrumento desde la Edad Media, el número de manuscritos musicales conservados es muy limitado, lo que ha contribuido a su escasa presencia en la historiografía musicológica.

En lo que respecta al estudio de las *Cifras Selectas de Manuel Albares*, destaca por su profundidad y carácter pionero el artículo del profesor Pira (2002), en el que se da a conocer un manuscrito hasta entonces inédito, compuesto por tablaturas italianas para un instrumento de cuatro cuerdas no especificado. Este estudio aborda la fuente desde una perspectiva descriptiva, atendiendo a sus características materiales, notacionales y musicales, y subraya las dificultades de identificación organológica inherentes a este tipo de repertorios.

El estudio realizado por el profesor Pira constituye, sin duda, un referente fundamental para el conocimiento del cuaderno y de su contexto musical, y su interpretación de las tablaturas como repertorio vinculado a la guitarra renacentista se apoya en criterios sólidamente asentados en la historiografía y en el análisis de la notación empleada. No obstante, sin cuestionar la validez de dicha propuesta, el presente trabajo plantea la conveniencia de explorar de manera complementaria la posible idoneidad de la bandurria como instrumento históricamente compatible con el repertorio del manuscrito guatemalteco. Esta aproximación no pretende sustituir la lectura realizada por Juan Pablo Pira, sino ampliar el marco de interpretación organológica e interpretativa de la fuente, atendiendo a la diversidad y permeabilidad de las prácticas instrumentales en el ámbito hispanoamericano.

2. LA FUENTE MANUSCRITA

2.1. Descripción del cuaderno

El manuscrito se conserva en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG) y se encuentra actualmente en proceso de asignación de signatura. El cuaderno está compuesto por once folios escritos por ambas caras, cosidos en formato sencillo, con un tamaño aproximado de 21 × 15,5 cm. El papel se encuentra en buen estado de conservación, salvo el último folio, que presenta un desgarro.

La tinta principal, de color marrón, se complementa con anotaciones y añadidos posteriores en tinta negra, algunos de difícil lectura, que reflejan la intervención sucesiva de distintos escribientes o usuarios del cuaderno. Es posible que la numeración de los folios se haya añadido con posterioridad por personal bibliotecario, utilizando lápiz y bolígrafo. En el recto del folio 1 destaca la inscripción “MANUEL ALVAREZ”.

2.2. Inscripciones y atribución

El profesor Pira, en el trabajo ya citado, realiza un estudio cuidadoso sobre la autoría del manuscrito. Según su criterio experto, el cuaderno habría pertenecido al presbítero Manuel Silvestre Álvarez de la Fuente, quien vivió en la ciudad de Santiago (Antigua Guatemala) a principios del siglo XVIII. Esta atribución se sustenta en la comparación con otros documentos escritos por él, cuya caligrafía presenta notables semejanzas con la del cuaderno, lo que refuerza la hipótesis de su propiedad o implicación directa en la transcripción de las piezas.

2.3. Datación

Si se acepta la hipótesis de que el cuaderno fue concebido para bandurria, las fuentes bandurristas del siglo XVIII —como la de Minguet e Yrol (Reglas y advertencias generales..., 1754) — muestran que la bandurria contaba ya entonces con cinco órdenes y que su afinación, aunque basada igualmente en intervalos de cuarta, había evolucionado, situando la primera cuerda en la. En consecuencia, la datación del cuaderno habría de ser anterior, cuando menos, al tratado de Minguet.

En este sentido, Pira, basándose en una serie de indicios concordantes —entre ellos, el tipo de tablatura empleada, el repertorio incluido, la grafía musical, los géneros representados y el uso de acordes de alfabeto—, sostiene que las piezas del cuaderno difícilmente pueden ser posteriores a la época de Santiago de Murcia, quien trabajó en México en 1732, ni a la última publicación europea de repertorio en alfabeto de Milloni y Monti, fechada en 1737 (Pira, 2002, p. 81).

Asimismo, en comunicaciones personales con el profesor Pira, este afinó aún más la propuesta de datación a partir del análisis del género de los fantasmas del sueño. Dicho término aparece documentado ya en la ópera española *La púrpura de la Rosa* de Juan Hidalgo (1660), lo que permite situar la circulación de este tipo de piezas en un marco cronológico claramente anterior al siglo XVIII.

Otro indicio que apunta hacia una datación en el siglo XVII es el relacionado con la afinación del instrumento. Desde una perspectiva organológica, la afinación reflejada en la tablatura coincide con la propia de la bandurria del siglo XVII y se corresponde estrechamente con la descrita en el manuscrito MS 4118 de la Biblioteca Nacional de España (Martín Sánchez, 2025).

En conjunto, los indicios analizados permiten situar la elaboración del cuaderno, con un razonable grado de probabilidad, en la segunda mitad del siglo XVII.

3. EL SISTEMA DE TABLATURA

3.1. Tablatura italiana: características generales

Salvo el verso del último folio escrito en notación musical –ilegible por su deterioro–, el manuscrito se transcribe en tablatura italiana, sistema de notación predominante entre los siglos XVII y XVIII para la música destinada a instrumentos de cuerda pulsada, y también frecuente en las pocas fuentes conservadas para bandurria.

El sistema se estructura sobre cuatro líneas horizontales que representan los cuatro órdenes del instrumento, disponiendo la línea inferior como la correspondiente a la primera cuerda (la más aguda). Sobre dichas líneas se inscriben cifras arábigas comprendidas entre 0 y 5, donde el 0 denota la cuerda al aire y los números sucesivos indican los trastes respectivos. Por encima del sistema de líneas se sitúa la notación rítmica, expresada mediante figuras convencionales; las barras verticales delimitan los compases, los asteriscos señalan repeticiones y la letra «t» indica un ornamento que se ha transcrito como trino. No se registran signos específicos para la articulación de la púa ni para la digitación de la mano derecha.

A diferencia de la notación en pentagrama, la tablatura prioriza la representación directa de la digitación sobre la abstracción del resultado sonoro. De su examen se deduce que la escritura refleja una digitación sistemáticamente cromática.

El cuaderno exhibe, en conjunto, una notable coherencia interna en el empleo del sistema, lo que permite inferir un conocimiento profundo y seguro del mismo por parte del autor o copista.

3.2. Afinación implícita

Gracias a los títulos de las obras que mencionan la tonalidad en la que están escritos: Fantasmas de la G (Fa Mayor), Marizápalos de la D (La menor), Canarios Por la A (Sol Mayor), Marionas sobre [sic] la A (Sol Mayor), Canarios de la C, se puede deducir la afinación del instrumento para el que está escrito el cuaderno. Para que se cumplan estas tonalidades enunciadas, es necesario que el instrumento afine por cuartas de la siguiente manera:

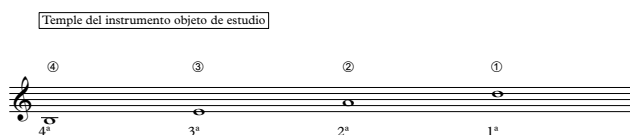


Fig. 1 Fuente: elaboración propia

De tratarse de una bandurria, el instrumento tendría órdenes y la afinación correspondiente sería:



Fig. 2 Fuente: elaboración propia

Por la lectura de la tablatura se puede saber que la digitación utilizada es cromática (un dedo para cada traste). Y la tesitura del instrumento requerido en el cuaderno debe ser, como mínimo, de una treceava debiendo coincidir con las siguientes notas:



Fig. 3 Fuente: elaboración propia

La afinación requerida en el manuscrito coincide exactamente con la empleada en las tablaturas gongorinas para bandurria contenidas en el manuscrito 4118 de la Biblioteca Nacional de España, tal como ha sido establecida por Martín Sánchez (2025). Esta afinación coincide, asimismo, con la de las cuatro primeras cuerdas de la bandurria contralto actual; por ello, la interpretación de las obras del cuaderno resulta especialmente natural en este instrumento. En consecuencia, las transcripciones realizadas en el presente trabajo están concebidas específicamente para la bandurria contralto.

Dado que la bandurria contralto es un instrumento transpositor, se propone realizar la transcripción en dos versiones complementarias:

- Una versión a sonido real (que refleja la altura sonora producida por el instrumento).
- Otra versión transpuesta para su ejecución directa en bandurria contralto, de modo que el ejecutante lea la partitura como si se tratase de una bandurria soprano. Con la interpretación en la bandurria contralto de esta versión transportada se obtendría un resultado sonoro respetuoso con las tonalidades indicadas en el cuaderno. De esta forma se facilita la interpretación práctica sin alterar la fidelidad al contenido original del manuscrito. Esta misma partitura con transposición hecha para contralto funciona perfectamente en la bandurria soprano; pero, habría de tenerse en cuenta que el resultado sonoro seguiría siendo respetuoso con la digitación y la relación interválica entre los distintos órdenes; pero transportado a una quinta superior.

4. CONTENIDO DEL CUADERNO

Folio	Página	Contenido
1r	1	<i>Fantasma de la G</i>
1	2	Inscripción “Soy de Manuel Albares”; dos pentagramas con claves de sol y de do en tercera, y dos tetragramas en blanco
2r	3	<i>Siguen los fantasmas</i> , “Glosándolos” (continuación de la música del folio 1r)
2v	4	<i>Siguen los fantasmas</i> , “Glosándolos” (continuación)
3r	5	<i>Fantasma</i> ; observación: Repetir desde el →
3v	6	<i>Fantasma</i> (continuación; llave dibujada y semicorcheas añadidas en tinta negra)
4r	7	<i>Fantasma</i> (continuación)
4v	8	<i>Marizápalos de la D</i>
5r	9	<i>Marizápalos de la D</i> (continuación)
5v	10	<i>Canarios por la A</i> ; texto ilegible
6r	11	<i>Canarios por la A</i> (continuación)
6v	12	<i>Glosas 2^{as} en Fantasma del sueño</i> ; *
7r	13	<i>Glosas 2^{as} en Fantasma del sueño</i> ; *; última <i>glosa</i> y otra
7v	14	<i>Glosas 2^{as} en Fantasma del sueño</i> (final)
8r	15	<i>Marionas sobre (sic) la A</i>
8v	16	<i>Marionas sobre (sic) la A</i> (continuación)
9r	17	<i>Canarios de la C</i>
9v	18	<i>Canarios de la C</i> (continuación); gaitas
10r	19	<i>Canarios de la C</i> (continuación)
10v	20	<i>Panamâ y Susto</i>
11r	21	<i>Gallardas de la E</i> (hoja deteriorada)
11v	–	Música notada: cuatro pentagramas sin clave en notación musical

Tabla 1 fuente: elaboración propia

El cuaderno *Cifras Selectas de Manuel Albares* reúne un total de once piezas, cuyo contenido se detalla a continuación:

1. *Fantasma de la C* (Re mayor)
2. *Siguen los fantasmas*
3. *Fantasma*
4. *Marizápalos de la D* (La menor)
5. *Canarios por la A* (Sol mayor)
6. *Glosas 2^{as} en Fantasma del sueño*
7. *Marionas sobre [sic] la A* (Sol mayor)
8. *Canarios de la C* (Re mayor)
9. *Panamâ*
10. *Susto*
11. *Gallardas de la E*

5. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

5.1. Criterios editoriales

En la presente edición se ha procurado mantener el máximo grado de fidelidad posible al manuscrito. No obstante, en numerosas ocasiones la información proporcionada por la tablatura resulta ambigua o contradictoria, presentando, por ejemplo, compases con un número excesivo de figuras, pasajes sin indicación rítmica o ausencia de barras de compás.

En estos casos, se ha intentado interpretar la intención musical del autor, llegando a la conclusión de que determinadas informaciones fueron omitidas deliberadamente por el copista,

probablemente por tratarse de repeticiones de ritmos, fórmulas, frases o ideas musicales que resultaban evidentes en su contexto original, aunque no lo sean para el lector actual.

Todas las decisiones editoriales adoptadas se han señalado explícitamente en color rojo, con el fin de que el lector pueda identificar con claridad los pasajes en los que se ha intervenido sobre la fuente y conocer el alcance de dichas modificaciones.

Asimismo, aquellos sonidos que, a causa de borrones o tachaduras, no pueden leerse con claridad —incluso tras el examen detallado de la reproducción digital— se han indicado en color morado, a fin de advertir sobre su carácter incierto.

5.2. Problemas encontrados

En el manuscrito se observan con relativa frecuencia diversas omisiones de carácter notacional, tales como la ausencia de figuras rítmicas, la omisión de barras de compás, silencios no indicados, ligaduras de duración incompletas y, de manera particular, una falta de precisión en las duraciones de las notas tenidas propias de la escritura polifónica.

A estas dificultades se suman problemas de legibilidad derivados del estado material del documento, entre los que se cuentan manchas de tinta, tachaduras, el desvanecimiento progresivo de la tinta debido al paso del tiempo y, especialmente, el traspaso de tinta entre recto y verso, que afecta a la lectura de la música en el reverso de los folios. Si bien estos deterioros no comprometen la integridad global del manuscrito, sí exigen un examen detenido de la reproducción digital para poder descifrar con mayor precisión los pasajes problemáticos.

5.3. Transcripciones

Fantasmas de la C (Re Mayor)

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Acomodar la música al compás de 4/4.
- Modificación del ritmo de los compases 6 y 8.
- Añadir: trino en el compás 8, una nota en el compás 9 y completar el acorde final para dar mayor sonoridad.

Fantasmas de la C
Transcripción

Cifras selectas de Manuel Albares
folio 1 recto
página 1

The image shows a musical score for guitar. It consists of two staves: a guitar chord diagram staff at the top and a standard musical staff below. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measure numbers 4, 7, and 9 indicated on the left. Red markings on the guitar staff indicate editorial changes to the fingering. A 'tr' marking above a note in measure 8 indicates a trill. The score ends with a double bar line and a final chord.

Siguen los fantasmas (glosándolos)

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Acomodar la música al compás de 4/4 y 9/8 a partir del compás 27.
- Añadidos: una nota en los compases 12 y 14.
Trino en el compás 16.

Siguen los fantasmas (Glosándolos)

Transcripción

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 2, recto
página 3

4 2-4 2-4 | 0-4 2-4 2-4 | 0-4 2-4 2-4 | 0-2 0-2 0-2 | 4-0 2-4 0-2 | 4-2 0-4 2-4

7 4-2 4-0 2-4 | 0-2 0-4 0-4 | 2-4 2-0 2-0 | 4-0 2-4 0-2 4-2 0-4 0-2

11 0-2 3-0 2-4 | 0-2 4-2 0-2 | 5-4 0-2 4-2 0-4 | 0-2 0-2 4-0 | 0-2 3-0 3-2 | 0-2 3-0 3-0

14 2-4 0-2 4-2 0-4 | 0-2 0-2 4-0 | 3/2 3/2 | 3/2 3/2

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 2, verso
página 4

17 4-5 2-4 0-2 | 2-4 2-4 0-2 | 4-0 2-0 4-2 | 1-2 4-2 0-4 | 2-4 0-2 4-0 | 0-2 0-4 2-4

23 0-0 2-0 3-2 | 3-0 2-0 4-2 | 0-2 0-3 2-0 | 3-0 2-0 4-2 | 0-4 5-2 4-4 2-4 2-0

28 4-2 2-0 4-0 4-2 | 1-1 2-4 0-4 2-1 4-2 | 2-4 4-4 2-4 2-0 4-2 | 2-2 2-2 0-2 0-4 2-2

32 0-0 0-0 3-2 3-0 2-0 | 3/2 3/2 | 3/2 3/2

38

4 0 2 4 2 0 4 2 | 0 2 4 0 2 4 2 0 3 2 3 0 2 | 3 0 2 4 0 2 4 0 || 3/2 0 0

tr tr

42

2 0 3 2 3 0 2 | 3 0 2 4 0 2 4 0 || 3 3 3 5 2 4 | 2 3 2 0

tr tr tr

46

2 2 2 | 2 4 2 0 | 4 0 3 0 0 | 2 0 2 0 | 3 3 2 3 2 0

tr tr

51

3 3 3 3 | 3 2 0 3 | 3 0 0 0

tr

Marizápalos de la D (La menor)

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Adecuación de la música al compás de 3/4.
- Modificación del ritmo en el compás 16 y a partir del compás 25, que empiezan a omitirse
- Añadir las barras de compás en los compases 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42 y 43.

las indicaciones rítmicas, adecuación de la música al ritmo propuesto a criterio del transcriptor.

Marizápalos de la D

Transcripción

Cifras Selectas de Manuel Albares"
folio 4, verso
página 8

9

15

19

Cifras Selectas de Manuel Albares"
folio 5, recto
página 9

23

29

35

41

Canarios Por la A (Sol Mayor)

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Aunque en la tablatura figura la indicación “3”, la pieza se ha transcrito en compás de 6/8, al considerarse que dicha cifra hace referencia a la subdivisión ternaria y no a un compás simple.
- Dada la claridad y el grado de detalle de la notación original, no ha sido necesario realizar adaptaciones ni añadidos editoriales.

Canarios por la A

Transcripción

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 5, verso
página 10

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 6, recto
página 11

Glosas 2^{as} en fantasmas del sueño

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Dado que en el recto de la página 2 ya se presentan las primeras glosas de Fantasmas, la referencia a la palabra “Glosas” debió de resultar evidente para el copista, quien la omitió y tituló la pieza como 2^{as} en Fantasmas del sueño. Desde el punto de vista editorial, se ha optado por incorporar explícitamente la

palabra “Glosas” al título para mayor claridad.

- Transcripción de la pieza en compás de C , conforme a los criterios métricos adoptados en el conjunto de la edición.
- No se han realizado modificaciones rítmicas ni añadidos editoriales, aunque sí se ha decidido escribir la repetición del tema para no tener que realizar salto en la lectura.

Glosas

2.as en fantasmas del sueño

Transcripción

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 6, verso
página 12

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 7, recto
página 13

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 7, verso
página 14

Marionas sobre la A (Sol Mayor)

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Acomodar la música al compás de 3/4.
- Modificación del ritmo de los compases 7, 10, 11 y 34.
- Se ha añadido una barra de compás en los compases 5, 15 y 32.

Marionas sobre la A

Transcripción

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 8 recto
página 15

10

16

22

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 8 verso
página 16

27

33

Canarios de la C

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Transcribir la música en el compás de 6/8.

- Modificación del ritmo de los compases 42, 43 y 44.
- Añadir las siguientes barras de compás: 40, 42, 47, 48 y 52.

Canarios de la C

Transcripción

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 9 recto
página 17

8

12

19

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 9 verso
página 18

25

30

36

43

46

2 2 2 0 0 0 2 2 2 3 3 3 | 0 4 0 2 4 0 4 4 4 5 5 5 4 4 4 0 0 2 4 0 2 4 0

49

4 4 4 2 2 2 4 4 4 0 2 4 5 4 2 4 0 4 4 4 2 2 2 4 4 4 0 | 0 2 0 3 2 3 3 2 3 0

53

3 2 3 5 2 4 5 5 3 2 3 2 2 3 5 5 4 2 || 0

56

Panamâ y Susto

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Acomodar ambas piezas al compás de 3/4.

- Sin modificaciones rítmicas salvo el silencio del compás 4 en “Susto”.
- Se ha añadido la barra del tercer compás también en “Susto”.

Panamâ

Transcripción

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 10 verso
página 20

3 2 3 0 | 3 1 4 0 1 3 | 2 3 2 3 0 | 3 4 1 0 1 3 || 2 0 0

Susto

Transcripción

6

0 0 0 3 2 | 3 3 3 2 0 | 3 0 0 0 3 2 | 3 3 3 2 3 || 3 0 0

Gallardas de la E

Decisiones tomadas en la transcripción:

- Transcribir la música en compás de 3/4.
- Añadir la barra del compás 5.

Gallarda de la E Transcripción

Cifras Selectas de Manuel Albares
folio 11 recto
página 21

The image shows a musical score for a guitar piece. It includes a guitar tablature and a standard musical staff. The tablature shows fret numbers (0-5) and techniques like triplets (3) and trills (tr). The musical staff shows the melody in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 9, and 17 indicated. A red vertical line is present in the musical staff at measure 5, corresponding to the added bar mentioned in the text.

6. PROPUESTA INTERPRETATIVA PARA BANDURRIA Y BANDURRIA CONTRALTO

Esta propuesta, atendiendo a una afinación de altura fija, está concebida principalmente para bandurria contralto, un instrumento de púa de carácter melódico; por ello, no se ha buscado mantener bajos prolongados ni hacer sonar notas más allá de lo indicado en la fuente o de lo que resulta natural para este instrumento.

Aunque la mayoría de los acordes se articulan sobre cuerdas correlativas, lo que permite su ejecución mediante un solo golpe de púa, el estudio y la práctica de las transcripciones aconsejan, en estos pasajes, el uso de la técnica de tranquilla (plectro combinado con el dedo medio y/o anular, según las exigencias musicales o el criterio del intérprete).

Asimismo, en aquellos casos en los que aparecen dos o tres sonidos simultáneos separados por cuerdas intermedias vacías, la ejecución mediante la técnica de tranquilla resulta imprescindible.

Estas transcripciones que se presentan a continuación pueden ser interpretadas igualmente en la bandurria soprano. En este caso, la lectura se realiza manteniendo la relación interválica entre los distintos órdenes del instrumento, lo que da como resultado una versión trasladada a otra tonalidad, concretamente una quinta por encima de la original.

Las modificaciones realizadas por sonoridad y/o criterios musicales se han señalado en color rojo y pueden ser contrastados con la transcripción correspondiente.

Fantasmas de la C (Re Mayor)

Fantasmas de la C Transcripción con trasposición



Siguen los fantasmas (Glosándolos)

Transcripción con transposición

11 *tr*

14 1.

16 2.

21 *tr* *tr* *tr*

26 12/8 *tr*

32 *tr* *tr*

Fantasmas Transcripción con transposición

8

13

18

23

28

33

38

43

48

Marizápalos de la D

Transcripción con trasposición



Canarios Por la A (Sol Mayor)

Canarios por la A

Transcripción con trasposición



Glosas

2.as en fantasmas del sueño

Transcripción con transposición

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It consists of nine staves of music. The first staff is labeled 'Tema' in red and includes a purple note on the second measure and a trill (tr) on the fifth measure. The second staff is marked with an asterisk (*) and labeled 'Glosa 1'. The third staff begins at measure 12. The fourth staff begins at measure 16. The fifth staff is labeled 'Tema' in red and includes a purple note on the second measure and a trill (tr) on the fifth measure. The sixth staff is marked with an asterisk (*). The seventh staff is labeled 'Glosa 2'. The eighth staff begins at measure 33. The ninth staff begins at measure 36 and includes a trill (tr) on the fifth measure. The score concludes with a final chord on the ninth staff.

Marionas sobre la A (Sol Mayor)

Marionas sobre la A

Transcripción con transposición



Canarios de la C

Transcripción con Transposición

The image displays a musical score for the piece 'Canarios de la C'. The score is written in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The music is organized into nine staves, each beginning with a measure number: 1, 8, 15, 22, 28, 34, 41, 46, and 53. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Trills are indicated by the 'tr' symbol above specific notes. The score concludes with a double bar line and a final chord in the 53rd measure.

Panamá y Susto

Panamá

Transcripción con transposición



Susto

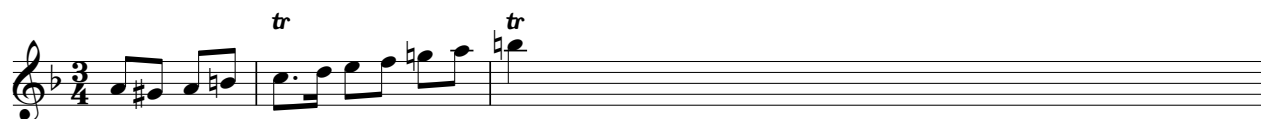
Transcripción con transposición



Gallardas de la E

Gallarda de la E

Transcripción con Transposición



7. CONCLUSIONES

El análisis del cuaderno y la transcripción de su repertorio han puesto de manifiesto que la escritura de las tablaturas se adapta de manera especialmente natural al instrumento propuesto, sin que haya sido necesario introducir modificaciones destinadas a facilitar su ejecución en la bandurria contralto. La única intervención realizada ha consistido en una transposición que permite abordar la lectura de la partitura como si se tratara de un instrumento soprano; no obstante, al recurrirse a una escordatura, la sonoridad resultante se mantiene fiel a la concebida originalmente.

A la luz de los resultados obtenidos, la hipótesis planteada en el apartado 2.3, según la cual el repertorio del cuaderno podría haber sido concebido para la bandurria, se ve reforzada tras el proceso de estudio, transcripción y propuesta interpretativa tanto para bandurria como para bandurria contralto. Esta hipótesis adquiere un mayor grado de verosimilitud al ponerse en relación con la documentada presencia de la bandurria en la catedral de Santiago de Guatemala durante los siglos XVII y XVIII (Singer, 2013, p. 20).

Por todo ello, la bandurria puede considerarse un instrumento históricamente plausible para la interpretación de este repertorio, y la música contenida en el cuaderno puede ser entendida, con un grado razonable de fundamento, como escrita para dicho instrumento o, al menos, compatible con su práctica histórica.

En consecuencia, el cuaderno adquiere un notable valor como fuente histórica de repertorio bandurrístico, susceptible no solo de estudio musicológico, sino también de ser incorporado a la práctica interpretativa actual. Su programación en conciertos de bandurria, así como su inclusión en el ámbito docente de los conservatorios que cuentan con la especialidad de Instrumentos de Púa, contribuiría de manera significativa a la recuperación y difusión de este patrimonio musical.

El presente estudio abre una línea de investigación futura sobre la circulación y el uso de la bandurria en el ámbito catedralicio y urbano de Guatemala durante los siglos XVII y XVIII. Ésta podría aportar nuevos datos documentales que refuercen o maten la hipótesis planteada. En este sentido, el examen de inventarios, libros, pagos a músicos o tratados musicales conservados en archivos eclesiásticos y civiles se presenta como una vía especialmente prometedora.

REFERENCIAS

- Arrivillaga-Cortés, A. (2025). De la vihuela a las guitarrillas: historia de los cordófonos punteados en la diversidad cultural de Guatemala. *Opus (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música)*, 1-22. doi:DOI 10.20504/opus2025.31.28
- Martín Sánchez, D. (2025). Tablaturas del manuscrito 4118 de la BNE ¿Música de Luis de Góngora? ¿Música para bandurria? *Alzapúa n.º 31*, 68-82.
- Minguet e Yrol, P. (1754). *Reglas y advertencias generales...* Madrid.
- Pira, J. (septiembre - diciembre de 2002). El Cuaderno de Manuel Álvarez: una fuente de música para guitarra de la época colonial en Guatemala. *Anuario Musical*, III, 67-95.
- Singer, D. (2013). POLÍTICAS DE INCLUSIÓN/ PRÁCTICAS DE SUBALTERNIZACIÓN: LA. *Revista de Historia*, 1-23. Obtenido de <https://repositorio.una.ac.cr/server/api/core/bitstreams/ce0c895f-8a1c-4e73-9e52-fdc46ff878ac/content>

MARCOS MARÍN FERNÁNDEZ

Profesor de guitarra

Doctorando en Historia y Ciencias de la
Música por la Universidad Pública de
Navarra (UPNA)

www.marcosmarinfernandez.com



DEL FLAMENCO AL ACADEMICISMO: LA SINGULARIDAD GUITARRÍSTICA DE ÁNGEL BARRIOS (1882-1964)

Este artículo, centrado en el compositor Ángel Barrios Fernández, nace de la investigación realizada como Trabajo de Fin de Máster en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde se analiza la figura del compositor en el particular panorama guitarrístico y musical del siglo XX.

En muchas de sus obras para guitarra se pueden encontrar alusiones directas a distintos palos flamencos ¿Concuerdan estas composiciones con el panorama guitarrístico de su momento? ¿Es «música flamenca» en el sentido estricto de la expresión? El análisis, la reflexión crítica sobre el contexto artístico, musical y guitarrístico resulta clave para obtener las respuestas.

Para los lectores habituales de la revista Alzapúa no resultará desconocida la figura del músico granadino Ángel Barrios Fernández (1882-1964). Sus contribuciones al repertorio para guitarra y para instrumentos de púa es más que notable, e incluso se le han dedicado diferentes artículos e investigaciones.

No obstante, la mayoría de estos estudios han estado centrados en esclarecer y relatar los principales acontecimientos y logros de toda una vida dedicada a la música. Se han dejado de lado algunas cuestiones más complejas como, por ejemplo: un análisis de su figura en el contexto estético y estilístico musical español y guitarrístico del siglo XX, el encaje de su obra dentro del canon o un estudio de los elementos flamencos que caracterizan a varias de sus obras. Ni mucho menos se pretende hacer una crítica contra esas investigaciones de carácter más positivista, puesto

que algunas de ellas han servido como punto de partida para esta investigación, como la tesis doctoral de Ismael Ramos (2015), *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios* (Ramos, 2005), o el libro *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo* (Orozco, 2000) —aunque tenga un carácter más divulgativo—.

La investigación realizada y las siguientes líneas pretenden servir como una nueva aproximación al compositor y su música para guitarra de una manera más amplia y profunda, estableciendo relaciones como, por ejemplo: el compositor y el entorno, la obra y el canon musical o la guitarra académica y la flamenca. Para comprender el encaje de la obra para guitarra de Ángel Barrios en el repertorio del instrumento es necesario entender primero cuál es el contexto histórico-musical y guitarrístico en el siglo XX¹.

¹ Por cuestiones de extensión y ámbito de la investigación, el contexto queda limitado a España.

LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO PROTAGONISTA

En los primeros compases del siglo XX, la guitarra adquiere un papel verdaderamente activo en la música académica: se libera del cliché de las composiciones hechas por y para guitarristas, comienza su inclusión en los conservatorios y consolida su posición como instrumento de concierto en las grandes salas nacionales e internacionales (Suárez-Pajares, 1997, págs. 35-58). Incluso, algunos músicos de la época ya eran conscientes del momento histórico que vivía la guitarra. El compositor valenciano Eduardo López-Chávarri Marco (2008, págs. 141-142), por ejemplo, se pronunció al respecto:

También se observa un renacimiento importante en el instrumento español por excelencia, la guitarra, que ha vuelto a tener una nueva emancipación que data de fines del siglo XIX [...] La guitarra crea, por lo tanto, un nuevo sector musical; viene a ser ciertamente el antiguo «luth» renacentista, pero adaptado por completo a nuestros tiempos, siendo por su parte, también, un instrumento completo, y lo que es mejor, sin perder nada de su carácter hispano.

Este cambio tuvo su origen en una nueva generación de intérpretes encabezados por Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza, entre otros; y compositores como Manuel de Falla, Federico M. Torroba y la denominada «Generación del 27» o «Generación de la República»². Como dice Suárez-Pajares (1997, pág. 49), «en los años siguientes, con anterioridad a la Guerra Civil, raro es el compositor español que no contribuyera —con al menos una obra— al incremento del repertorio de la guitarra». Además, la guitarra experimentó en el plano estético un cambio de imagen al convertirse en símbolo y objeto de la modernidad musical española³. En definitiva, las nuevas corrientes artísticas de los «-ismos»⁴ a comienzos de siglo y la búsqueda de una identidad sonora nacional, hicieron de esta época muy prolífica en términos artísticos.

Conforme avanza el siglo, en torno a los años 30, ese sonido reconocible como «lo español» estuvo en duda al oponerse dos estéticas contrarias, que son el «andalucismo» y el «castellanismo». Desde finales del siglo XIX el concepto europeo de «lo español» residía en la idea de un «andalucismo e *impresionismo folclorizante*» (Alonso, 1998). Los compositores que escribieron para guitarra, de un modo u otro, escogieron una estética según sus ideales y la guitarra participó en ambos bandos. A decir verdad, el sonido reconocible como «lo

2 Véanse, por ejemplo: F. Remacha, R. García Ascot, S. Bacarisse, G. Pittaluga, etc.

3 Véanse, por ejemplo, las pinturas de P. Picasso o la literatura de F. García Lorca, donde la guitarra adquiere un protagonismo importante.

4 Corrientes del impresionismo, expresionismo, modernismo, neoclasicismo, etc.

español», no es sino la suma de un conjunto de regionalismos y localismos (Queipo, 2005).

Los dos grandes guitarristas citados anteriormente —Segovia y Sainz de la Maza— jugaron un papel decisivo en la creación de literatura para el instrumento al convencer a los compositores más influyentes del panorama musical español de ello⁵. Gracias a la correspondencia conservada, sabemos que ambos guitarristas solicitaron al compositor granadino la creación de obras para guitarra en un tiempo anterior a la Guerra Civil. Dicho así entonces, cabría pensar que Ángel Barrios tuvo la oportunidad de formar parte del conjunto de compositores que contribuyeron al regeneracionismo de la guitarra. Sin embargo, como explicaremos a continuación, los gustos estéticos y estilísticos de estos dos intérpretes pudieron provocar finalmente la ausencia de Barrios en la primera línea de este proceso.

LA PRESENCIA-AUSENCIA DE ÁNGEL BARRIOS EN EL REGENERACIONISMO DE LA GUITARRA

Cuando hablamos de Ángel Barrios y la guitarra, habitualmente lo situamos en dos espacios cronológicos muy concretos. O bien en la «Edad de Plata»⁶ improvisando a la guitarra música flamenca, o bien en sus últimos años de vida (1958-1964) cuando compuso la mayor parte de su obra para guitarra. Suárez-Pajares (1996, págs. 3-7) señala que Barrios, a pesar de tocar la guitarra desde muy temprana edad, parece que desligó la actividad interpretativa de la compositiva, dejando esta última para el piano y la zarzuela.

Para hacernos una idea a grandes rasgos del ambiente en el que vivió Ángel Barrios y cómo era «su guitarra» en la Edad de Plata, basta con recordar el episodio descrito por J. Trend (1921, págs. 240-241), donde Barrios acompañaba con la guitarra «con acordes simples, [...] tratando la canción como un recitativo y punteando acordes en plaqué» mientras su padre entonaba melodías de canciones flamencas.

Coincidiendo precisamente con esa época, Segovia solicitó a Barrios la creación de una nueva pieza. A pesar de satisfacer Barrios la petición de Segovia, el resultado no fue fructífero. La carta (Segovia, s.f.) pudo producirse entre 1910 y 1920, y dice así:

Querido Barrios: te supongo trabajando en la reducción de algo tuyo para mi guitarra. La transcripción de lo que me dejaste no presenta buen aspecto. Sin embargo, no falta la esperanza de que, como hemos de vivir muy cerca de ahí, nos pondremos de acuerdo para resolver dificultades.

5 Aquí por ejemplo, se puede hablar de *7 piezas para guitarra* de E. López-Chavarrí, *Sonata para guitarra* de A. José Martínez, o de las obras de F. M. Torroba.

6 Es decir, durante la composición del *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla y el Concurso del Cante Jondo de 1922.

Parece que las dificultades no se resolvieron y no hay constancia de un nuevo acercamiento entre ambos. Realmente, resulta imposible que Andrés Segovia hubiera aceptado una obra de Ángel Barrios por la estética y el estilo de su música, relacionados directamente con el flamenco. Como expuso Segovia en más de una ocasión, todo lo relacionado con el flamenco le causaba un enorme rechazo (Rioja, 2002, págs. 47-49). Incluso, en una entrevista (Bobri, 1977, págs. 6-9), el guitarrista de Linares comenta lo siguiente sobre el florecimiento que experimentaba la guitarra flamenca de concierto en el siglo XX:

El guitarrista flamenco de hoy ya no presta atención a los ideales de ayer, cuando se valoraba este arte noble por la profundidad de la emoción que producía con recursos de cierta simplicidad. [...] Lo que hacen [los guitarristas flamencos actuales] no tiene absolutamente nada, nada que ver con el Flamenco.

Rioja (2002, págs. 47-49) señala que la guitarra flamenca a la que se refiere Segovia en sus escritos y entrevistas es una guitarra que acompaña al cante, nunca solista, siempre anónima y técnicamente sencilla. Si relacionamos estas cuestiones con una composición original de Barrios para guitarra, las características no son compatibles. Obtenemos como resultado una música de autor, técnicamente más compleja, sin acompañamiento al cante y solista. Esta percepción pudo ser la causa por la que Segovia no terminaría aceptando a Ángel Barrios como un compositor de pleno derecho para la creación de nuevas obras en un entorno académico, a pesar de sus conocimientos y destrezas en esta materia.

En lo que respecta a Regino Sainz de la Maza, el éxito fue parcialmente mayor. El guitarrista burgalés interpretó en diferentes conciertos la pieza *Gujira*, que forma parte de *Cantos de mi tierra*. Incluso llegó a realizar la grabación de la pieza en 1958 (Sainz de la Maza, 1958). Más allá de esto, el burgalés no interpretó más obras suyas ni pidió nuevas composiciones.

Si analizamos una vez más la estética y el estilo del repertorio interpretado por Sainz de la Maza, concluimos que el guitarrista prefirió todas aquellas obras de los compositores de la «Generación de la República» o aquellas que se decantaban por la corriente del «castellanismo». Véanse algunas de las obras que están dedicadas a él o que habitualmente interpretaba, por ejemplo: *Sonata para guitarra* de Antonio José Martínez Palacios, *Española* de Rosa García Ascot, o *Giga Op. 3* de Rodolfo Halffter, entre muchas otras. Por lo tanto, Barrios no encajaba en el perfil que demandaba el guitarrista burgalés.

Al margen de las relaciones con estos intérpretes y las posteriores consecuencias artísticas, habrá quien diga que Ángel Barrios tampoco buscó de forma

activa estar en la primera línea de la composición para guitarra. Lo cual, hasta cierto punto, podría ser verdad. No obstante, está claro que no fue un compositor validado por estas autoridades guitarrísticas. Aun con todo, música y política van de la mano. La llegada de la Guerra Civil Española (1936-1939) produjo exilio, censura y una marcada línea de expresión artística y compositiva. A pesar de las grandes pérdidas que trajo consigo la guerra, Ángel Barrios siguió sin ser una figura validada en el discurso guitarrístico de la posguerra⁷ puesto que, a pesar de no haber sufrido el exilio, tampoco le pidieron encargos para guitarra y siguió sin pasar a un primer plano.

Todo ello demuestra que la ausencia de Ángel Barrios en el regeneracionismo guitarrístico del siglo XX, no se debe a una falta de calidad artística en sí por parte del autor, sino a otras razones que se tornaron fundamentales en su visibilidad y presencia, como pudieron ser la estética y el estilo musical de los principales promotores artísticos, los intérpretes.

LA OBRA PARA GUITARRA DE ÁNGEL BARRIOS

Hemos mencionado anteriormente que Barrios compuso su obra para guitarra entre 1958 y 1964, aunque algunas de las primeras composiciones las podamos encontrar a partir de 1952. La tesis de Ramos (2015, pág. 398) permite conocer además de todo el marco biográfico, que la intención de Ángel Barrios era «disponer de un corpus que aunara la música flamenca y la progresividad didáctica del instrumento». Esto es sabido gracias a la entrevista que Ramos realizó a la hija del compositor-guitarrista. En la actualidad, la obra para guitarra de Ángel Barrios no ha sido editada acorde a esa finalidad didáctica o pedagógica. No obstante, es cierto que durante el siglo XX existieron diferentes proyectos bibliotecarios con intenciones más o menos similares, siendo los casos más conocidos *Guitarren-Archiv* de Andrés Segovia, y las publicaciones de Regino Sainz de la Maza en U.M.E. (Neri, 2005, pág. 372).

Dejando a un lado temas más históricos, es momento de entrar en otro campo ¿Cómo es la obra para guitarra de Ángel Barrios? ¿Es música flamenca o académica? En la investigación realizada se analizaron formalmente las obras *Zacatín*, *Flor Granadina* y *De Cádiz a La Habana*. Además, se hizo también una valoración estética y estilística de cada obra, así como un análisis de diferentes elementos técnicos y musicales en relación con la música flamenca. Fue de gran ayuda durante la investigación el libro *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*, de Lola Fernández (2024). Gracias a su contenido se pudo establecer una relación clara y directa entre las características

⁷ No debe olvidarse que Ángel Barrios fue durante la posguerra un compositor reconocido e incluso premiado con el Premio Nacional de Música en 1957.

musicales de los cantes y los palos flamencos con las de esta selección de obras de Ángel Barrios. Por la extensión de la investigación, el análisis no se pudo llevar a toda su obra para guitarra, pero los resultados obtenidos permitieron extraer unas conclusiones que pueden extenderse a otras obras suyas de carácter similar.

En lo que respecta al uso de la armonía, la elección del compás, el uso de determinadas células rítmicas (como puede ser el patrón de rasgueo propio de las farrucas) y el respeto por los acentos rítmicos, pudimos concluir que Ángel Barrios era perfectamente conocedor de las características de estos cantes y palos flamencos. Por otro lado, también se constató el empleo de técnicas propias de la guitarra flamenca como el picado para las escalas o el toque de pulgar en la interpretación de sus obras. No obstante, ¿es suficiente que una obra cumpla con unas características formales o técnicas para considerarla música flamenca plenamente?

Para poder despejar esta duda se recurrió a la guía y orientación de dos maestros de la guitarra flamenca: Juan Manuel Cañizares y Oscar Herrero. Se les realizó una entrevista sobre diferentes temáticas relacionadas con la música flamenca y la guitarra y sus testimonios fueron decisivos. El maestro Juan Manuel Cañizares (entrevista, 2024) comenta lo siguiente sobre la

composición del flamenco:

Para componer música flamenca es fundamental tener un conocimiento profundo del género, que vaya más allá de las nociones intelectuales. [...] Por ejemplo, piensa si podrías acompañar a una bailaora o a un cantaor en una amplia variedad de palos flamencos como alegrías, seguiriyas, bulerías, soleá, tangos, tientos, entre otros, todo sin haber ensayado previamente. [...] Si puedes manejar estas situaciones de manera intuitiva y sin necesidad de reflexión previa, entonces estás en el camino de componer auténtica música flamenca. El flamenco tiene una profundidad abismal, y son tus experiencias y vivencias directas con él las que determinarán si puedes componer música flamenca genuina.

La cita del maestro Cañizares hace pensar no tanto en una cuestión de conocimiento musical, sino en una cuestión de personalidad y de vivencias artísticas. Dicho así, desde luego que Ángel Barrios era un guitarrista flamenca. Sin embargo, si atendemos a las palabras del maestro Herrero (entrevista, 2024), se encuentra otra cuestión diferente:

Para mí, Ángel Barrios [...] hace una aproximación a la música flamenca, un encuentro entre estilos. Pero no es flamenco, ya no por técnica, o por sonido, o "flamencura"... sino porque sus toques flamencos no tienen la



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

VICENTE CARRILLO (Constructor de Guitarras de Artesanía)

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

Telef. 967 487045 luthier@vicentecarrillo.com

www.vicentecarrillo.com

estructura del flamenco, la forma de construirlo. No tienen, como tal, falsetas que luego se suceden de un remate, para luego concluir con una llamada, y luego se hace compás, y luego se hacen secuencias típicas... Sí que incorpora compás, en el sentido de que toca pasajes de ritmo, por ejemplo, por bulerías, marca acordes en 6/8, con la tónica y la dominante, pero eso no es tocar compás por bulerías. Hace algunos guiños, tiene elementos como rasgueos, toque de pulgar, cadencia andaluza... Pero no son construcciones flamencas, propiamente dichas.

Las palabras del maestro Herrero concuerdan con los datos obtenidos del análisis, al no haber encontrado la construcción típica del flamenco en las obras analizadas.

Teniendo en cuenta el testimonio de ambos maestros, podría parecer que ambos son contradictorios o no aplicables a Ángel Barrios, pero nada más lejos de la verdad. Es necesario diferenciar la obra artística del artista. Por tanto, gracias a ambos maestros podemos decir que Ángel Barrios fue un guitarrista flamenco por sus conocimientos y vivencias, cuya obra para guitarra es académica y representa una aproximación a la música flamenca.

De esta manera, tras haber tenido en cuenta el contexto histórico, musical y el análisis formal y estilístico, queda despejada una de las preguntas principales planteadas en la investigación.

ÁNGEL BARRIOS EN EL CANON GUITARRÍSTICO

Habiendo llegado a la conclusión de que las composiciones para guitarra de Ángel Barrios no son música flamenca propiamente dicha, sino una aproximación, queda responder a cómo encaja su obra en el canon guitarrístico.

La guitarra académica y la guitarra flamenca no siempre han estado tan separadas la una de la otra como pueda parecer. De hecho, en el siglo XIX fueron los guitarristas académicos⁸ los primeros en intentar escribir en notación mensurada lo que tocaban los guitarristas flamencos, quienes no escribían su música. Estos guitarristas académicos fueron los que se encuentran entre la generación de D. Aguado-F. Sor y la de F. Tárrega: A. Cano, J. Ferrer, J. Parga, T. Damas, J. Bosch y, sobre todo, J. Arcas.

Estos guitarristas configuraban principalmente sus repertorios de concierto con dos tipos de obras. Por un lado, transcripciones, arreglos, fantasías y variaciones sobre motivos operísticos famosos o conocidos por el público; y, por otro, el repertorio «a lo flamenco» o «clásico-romántico popularizado», términos acuñados por N. Torres

⁸ Aunque en esta época la guitarra no formaba parte de las instituciones de enseñanza todavía, utilizamos el término «académicos» como sustituto de «clásicos».

(2004, pág. 273). También hay quien define este tipo de repertorio como «semiflamenco» o de «aires andaluces» (Monge, 2021) both the performer and the «author» of aires populares (popular airs). Estos guitarristas-compositores decimonónicos no plasmaban en sus obras las características propias de los cantes y los palos flamencos, ni siquiera escribían a veces con plena exactitud los ritmos. Pero, se aproximaban al incluir rasgos en las obras que parecían ser flamencos. En cualquier caso, en la segunda mitad del siglo XIX existía un ambiente de sinergias entre guitarristas flamencos y académicos. Este ambiente fue roto y ensombrecido por guitarristas como Andrés Segovia o Emilio Pujol en el siglo XX, quienes nombraron a toda esta generación de guitarristas como la «Edad Oscura» de la guitarra (Hernández, 2019, págs. 87-88).

La obra para guitarra de Ángel Barrios recoge el testigo de lo comenzado por estos guitarristas académicos del XIX, aunque con ciertas diferencias. En primer lugar, la generación de guitarristas decimonónicos eran guitarristas académicos que se intentaban aproximar al flamenco, un género nuevo para ellos. En el caso de Ángel Barrios, él ya era un guitarrista flamenco que aproxima el género al soporte académico por excelencia, la partitura. En segundo lugar, los decimonónicos no escribían correctamente los ritmos, las digitaciones, los rasgueos, las estructuras, el modo flamenco, etc. En cambio, en la música de Ángel Barrios apreciamos una mayor precisión en la escritura musical y un mayor conocimiento de las características de los cantes y los palos flamencos.

Es decir, podemos hablar de un conjunto de guitarristas a caballo entre lo académico y el flamenco, en cuyas composiciones hacen una simbiosis de ambas guitarras y géneros musicales, siendo la obra de Ángel Barrios más avanzada y exacta en lo que a escritura se refiere. Si tendemos, además, un puente hacia el pasado al unir a Ángel Barrios con los guitarristas del siglo XIX, ¿podemos tender un puente hacia la actualidad? El maestro Oscar Herrero (2024) nos comenta lo siguiente:

Barrios es ese tipo de guitarrista híbrido [...] y musicalmente muy interesante. Y Ángel Barrios sentó un gran precedente. [...] Luego hay otros guitarristas que sí que hacen música normalmente académica y deciden hacer algunas composiciones híbridas, incluir algún elemento... pero ellos mismos no se definen como flamencos como tal, ni pretenden componer obras flamencas. Esos serían músicos más cercanos al perfil que me dices. Se me ocurre José María Gallardo del Rey, por ejemplo, que incorpora elementos, estéticas... y conoce bien el lenguaje, pero no compone palos, como tal.

CONCLUSIÓN

Ángel Barrios ocupa un lugar singular en la historia de la guitarra en el siglo XX. Fue un compositor-guitarrista que mantuvo contacto con la primera línea del panorama guitarrístico de su tiempo. No obstante, fueron las ideas, las preferencias de estéticas y de estilos compositivos de los intérpretes los que produjeron una presencia más vaga del compositor granadino en el regeneracionismo de la guitarra.

El compositor-guitarrista granadino presenta una personalidad musical doble. Por un lado, está su faceta como compositor, que es totalmente académica. Por otro lado, su faceta como guitarrista, que es flamenca. En la unión de ambas facetas musicales se encuentra su repertorio para guitarra, constatado en la investigación como un repertorio académico impregnado de características musicales propias del flamenco.

Durante el siglo pasado, algunos guitarristas académicos trataron de romper las sinergias entre guitarristas académicos y flamencos, impidiendo la continuidad de determinados repertorios. Por ello, el repertorio y la figura de Ángel Barrios se encuentran en un lugar singular dentro del panorama guitarrístico de la época. Sin embargo, hemos podido tender un puente hacia el pasado encontrando antecedentes más o menos similares con los compositores-guitarristas decimonónicos y sus repertorios. Y lo que es más importante, también hemos tendido puentes hacia la actualidad. Los característicos compositores-guitarristas a caballo entre lo académico y lo flamenco no terminan en el granadino, sino que en la actualidad perduran.

Para finalizar este artículo, he de decir que queda abierta la posibilidad de realizar una nueva edición de las obras para guitarra de Ángel Barrios donde se expliquen las características flamencas presentes en cada obra de una manera más pormenorizada. Así, se podría dotar a los guitarristas académicos de un repertorio adecuadamente orientado a la música flamenca, contribuyendo a una formación más integral y recuperando el trasvase de conocimientos entre géneros. Además, en un intento de unir la investigación con la experiencia práctica, grabé la obra *Zacatín*, que se puede escuchar en mi

canal de YouTube y en plataformas digitales.

<https://www.youtube.com/watch?v=Bo5emmKsw4U>



BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, C. (1998). La música española y el «espíritu» del 98. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5, 79-107. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61251>
- Bobri, V. (1977). Segovia on the flamenco. *The Guitar Review*, 42, 6-9.
- Cañizares, J. M. (2024). *La composición y la escritura del flamenco* [Escrita].
- Fernández, L. (2024). *Teoría musical del flamenco: Ritmo, armonía, melodía, forma*. (2ª). Acordes Concert.
- Hernández, A. M. (2019). Dos maneras de entender el flamenco en compositores clásicos: Julián Arcas y Leo Brouwer. En *Investigar, enseñar y escribir el flamenco: Encuentro de nuevos investigadores* (pp. 85-132). Editorial Universidad de Granada.
- Herrero, O. (2024). *La composición y la escritura del flamenco* [Escrita].
- López-Chávarri, E. (2008). *Música popular española*. Maxtor.
- Monge, D. (2021). La guitarra flamenca de concierto: El autor, la configuración de su repertorio y su público: *Enclaves: Revista de Literatura, Música y Artes Escénica*, 1, 18-35. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8219587>
- Neri, L. (2005). Regino Sáinz de la Maza: Crítico musical en ABC (1939-1952). En v Suárez-Pajares (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Glares.
- Orozco, M. (2000). *Ángel Barrios. Su ciudad, su tiempo*. Comares.
- Queipo, C. (2005). Música para guitarra: Castellanismo frente a andalucismo en torno a los años cuarenta. En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (pp. 117-130). Glares.
- Ramos, I. (2005). *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Junta de Andalucía.
- Ramos, I. (2015). *Ángel Barrios, el compositor en su época* [Tesis Doctoral]. Universidad de Granada.
- Rioja, E. (2002). *Andrés Segovia: Sus relaciones con el flamenco*.
- Sainz de la Maza, R. (1958). *Recital de Regino Sainz de La Maza* [Vinilo]. <https://www.discogs.com/release/9282144-Regino-Sainz-De-La-Maza-Recital-De-Regino-Sainz-De-La-Maza>
- Segovia, A. (s.f.). *Carta* [Correspondencia manuscrita a Ángel Barrios].
- Suárez-Pajares, J. (1996). Ángel Barrios. Prólogo. En *Obra completa para guitarra* (Vol. 1). Ópera Tres.

DEL FLAMENCO AL ACADEMICISMO

Suárez-Pajares, J. (1997). Aquellos plateados años: La guitarra en el entorno del 27. *La guitarra en la historia*, VIII, 35-58.

Torres, N. (2004). Escritura musical de la guitarra flamenca: Historia, evolución y problemas. *Música Oral del Sur*, 6, 269-309. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/104>

Trend, J. B. (1921). *A Picture of Modern Spain Man & Music*. Constable & Company.

www.plectrorioja.com

49 festival de
de La Rioja
del 19 al 23 de agosto de 2026

Patrocina



La Rioja

Organiza

ConTrastes
ASOCIACIÓN CULTURAL • RIOJA

Este verano, el plectro
se vive en La Rioja

Del 16 al 23 de agosto de 2026

JÓPEC

JOVEN ORQUESTA
ESPAÑOLA DE PLECTRO
"CONTRASTES"

www.bip-rioja.com



LA ORQUESTA GASPAR SANZ . EL CAMINO HACIA LA EXCELENCIA EN LA MÚSICA DE PLECTRO

La excelencia consiste en una calidad superior que convierte a un individuo o a un objeto en merecedor de un elevado aprecio. En mi colección de grabaciones de música de plectro puedo destacar las que calificaría como excelentes, y entre ellas, sin duda, incluiría algunas muy conocidas, de las que se han publicado reseñas en esta revista.

Pero a mí la grabación que más me ha influido y motivado a lo largo de mi vida, *la que ha sido siempre un referente desde mi infancia* es la que realizó la Orquesta Gaspar Sanz en la discográfica Hispavox en 1969.

Y esta preferencia que señalo no es precisamente por las obras que contiene esta grabación, que son muy populares y responden claramente a un fin comercial de la discográfica, incluso a costa de recortar algunas de ellas, sino por el sonido conseguido por una orquesta de pulso y púa, en el contexto de la época a la que me refiero. Me parece excelente el conjunto de la orquesta, pero sobre todo me gusta el sonido de la bandurria del concertino en esta grabación, por el timbre que consigue y la claridad con la que ejecuta los pasajes de solista.

Además, en este trabajo se aprecia un interés por alcanzar la perfección con los instrumentos de púa, *la sublimación del sonido del plectro*, que lo convierte en distinguido. Ésa es la impronta

del director de la orquesta, Manuel Grandío, que tan bien supo depositar en sus discípulos y componentes de la orquesta. Esto puede apreciarse al oír la grabación a la que me he referido; según afirma Francisco Moratalla¹, *la Orquesta Gaspar Sanz fue la gran creación de su director.*

Hace tiempo estuve buscando una copia de la grabación a la que me refiero, en formato de casete, correspondiente a una reedición del disco que se realizó en 1974, ya que comencé a escuchar a la Orquesta Gaspar Sanz en la segunda mitad de los 70, en este formato, y la cinta que tuve en casa acabó extraviándose con el tiempo. Aunque no conseguí encontrar una copia para mi colección, tan solo una digitalizada por la Biblioteca Nacional de España, lo que sí pude encontrar en esta búsqueda es a varios de los componentes originales de la orquesta, con los que he establecido comunicación; gracias a sus testimonios y al material que me han proporcionado, me he decidido a escribir este artículo sobre la Orquesta Gaspar Sanz, sus grabaciones y otros contenidos que a continuación incluyo.

¹ Libro Homenaje a Grandío, editado para el XIII Festival internacional de música de plectro de Logroño, en el año 1979, por la Sociedad Artística Riojana.



Casete de la Orquesta Gaspar Sanz. Grabación de 1969, y reeditada en 1974 por Hispavox.

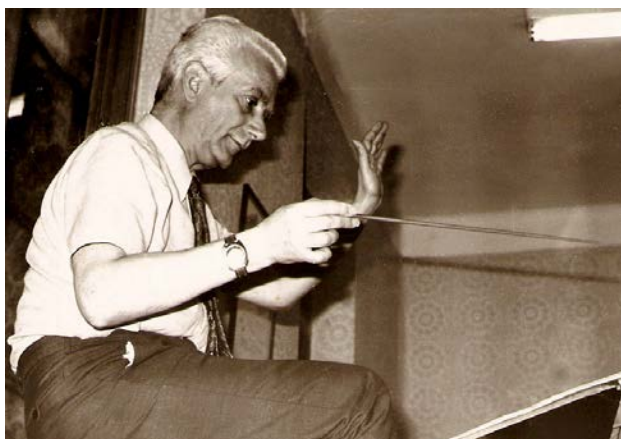
HISTORIA DE LA ORQUESTA GASPAR SANZ

La orquesta Gaspar Sanz fue creada en julio del año 1961, en el seno de la Asociación Española de Pulso y Púa (AEPP), que en los 70 se transformó en la Asociación Laudística Española (ALE), con sede en la calle Palma, 20 de Madrid. Entre sus objetivos estuvo poner en práctica las posibilidades y calidad de los instrumentos de púa españoles.

Esta orquesta estuvo compuesta por un número variable de instrumentistas, que llegaron a superar los 30. Los primeros componentes provenían de varias rondallas, como la rondalla Santa Bárbara, la del grupo financiero Fierro y la del Instituto Nacional de Industria (INI). En 1963 se incorporaron a ella otros músicos de la desaparecida Orquesta Ibérica de Germán Lago, como Gregorio y Luis Rubio, padre e hijo, los hermanos Tabernero Juncos y algunos de sus hijos, etc. Durante la elaboración de este artículo *he tenido noticia del fallecimiento de Ernesto Tabernero*, un guitarrista de esta orquesta, hijo de Claudio Tabernero, miembro muy conocido de la misma, y dedico un recuerdo a su persona; *al desaparecer los componentes, se va con ellos la historia de esta gran agrupación.*

Realizó un gran número de actuaciones en nuestro país y también fuera del mismo, pues participó en festivales de plectro de Udine (Italia) y Bulgaria. En España destacaron las actuaciones en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en Televisión Española, *en los certámenes de plectro de La Rioja*, en los que consiguió el primer premio en varias ediciones, en colegios mayores, museos y salas de Madrid.

Manuel Grandío fue el director titular de la Orquesta Gaspar Sanz desde su fundación hasta



El maestro Manuel Grandío dirigiendo, en la calle Palma. Año 1979.

que falleció en 1979. En esta época se sitúa la primera etapa de la orquesta. Magnífico concertista de bandurria fue anteriormente concertino de la desaparecida Orquesta Ibérica que dirigió Germán Lago; el repertorio de la Orquesta Gaspar Sanz y sus componentes guardaron semejanza con los de la Ibérica. Formó dúo con su hijo Roberto Grandío, fue componente del Cuarteto Ibérico y el Quinteto Tárrega, declarado fuera de concurso en el Certamen Nacional de Agrupaciones de Cuerda de Logroño, por su alta calidad que lo distinguía del resto, de forma que siempre obtenía el primer premio cuando competía. Reconocido como figura de la máxima relevancia en la interpretación de los instrumentos de púa.

Tras la muerte de los maestros Grandío, padre e hijo, ocurrida con pocos días de diferencia en abril de 1979, asumió la dirección de la orquesta de forma eventual Antonio Navarro. En octubre de ese año, los profesores del Conservatorio de Madrid Pedro Zazpe y Pilar Tejedor comienzan a introducir diferentes concepciones interpretativas². Este año, tras la desaparición de Manuel Grandío, comenzó la segunda etapa de la Orquesta Gaspar Sanz, que duraría hasta la disolución de la misma.

La Orquesta Gaspar Sanz se fue extinguiendo y los músicos que quedaron (como Claudio Tabernero, Francisco Moratalla y otros) se unieron a otra agrupación llamada Grupo Ibérico, que dirigió Fernando Osma. Tras la llegada de Antonio Navarro a esta otra orquesta como director, se transformó en la Orquesta Laudística de Madrid, que sigue en activo, y en ella continúan tocando cinco de los músicos que formaron parte de la Orquesta Gaspar Sanz y participaron en sus grabaciones, y sus nombres son: Antonio González, Ramón Cabanillas, Carlos Zarzalejo, Carlos Jiménez y Joaquín Jalvo.

He tenido la posibilidad de conocer a estos músicos en persona en uno de sus conciertos en Madrid y, además, me han puesto en contacto con otro músico de la Orquesta Gaspar Sanz que también

² *Los instrumentos de púa en España*, de Juan José Rey y Antonio Navarro



Orquesta Gaspar Sanz en el Festival de plectro de Logroño. Año 1969

participó en la grabación del disco de Hispavox, llamado Antonio Villarejo, y que ya no toca en orquestas. Todos ellos me han prestado una ayuda fundamental para escribir este artículo, y el conocerlos me ha inspirado para ello.

Para acabar este apartado dedicado a la historia de la Orquesta Gaspar Sanz hablaré de otra agrupación que guarda mucha relación con ella: la orquesta de la ALE (Asociación Laudística Española), que nació en 1976, y que posteriormente, tras la muerte de los maestros Grandío pasó a denominarse Orquesta Roberto Grandío, ya que él fue su director.

La AEPP en la que estaba inscrita la Orquesta Gaspar Sanz, se transformó en Asociación Laudística Española a mediados de los años 70, y en ella se inscribió también la Orquesta de la ALE a la que me he referido en el párrafo anterior. Corresponde esta otra agrupación a un proyecto de Roberto Grandío, que supuso un paso más hacia *la sublimación del sonido de los instrumentos de púa españoles*; algunos de sus componentes participaron en ambas orquestas, incluyendo a Manuel Grandío. Entre las características de esta nueva orquesta, se encuentran las siguientes:

- Estaba formada solo por instrumentos de la familia del laúd español o bandurria: soprano, contralto, tenor, barítono y bajo. Los nombres de estos instrumentos pueden cambiar según el autor, pero siempre se refieren a los mismos. *Quedó excluida, en principio, la guitarra.*
- Su orientación era profesional y entre sus objetivos estaba el de conseguir *que sus miembros percibieran una retribución por su trabajo en la música.*
- Las exigencias de calidad en los músicos que la componían fueron muy altas.

En la actualidad sigue existiendo la Orquesta Roberto Grandío, que recientemente ha renacido como orquesta de ámbito nacional, dirigida por Pedro Chamorro. *Mantiene la impronta de los maestros Grandío en lo que se refiere a la búsqueda de la excelencia.*

APROXIMACIÓN AL REPERTORIO DE LA ORQUESTA GASPAR SANZ

Como he señalado antes al mencionar el disco grabado en Hispavox por la Orquesta Gaspar Sanz, las obras contenidas en el mismo no hacen honor al repertorio que interpretaba habitualmente en sus conciertos.

Para dar una idea más precisa de cuáles eran estas obras, he analizado los programas de mano³ del Festival de plectro de Logroño durante la primera etapa de la orquesta, es decir, desde 1961 hasta 1979. A partir de este estudio, elaboré una tabla en la que figuran algunas de las obras interpretadas en este festival durante ese periodo, por autores:

Autor	Obras interpretadas
M. de Falla	<i>Danza Ritual del Fuego</i> <i>Danza del Molinero</i>
G. Sanz	<i>La Miñona de Cataluña</i> <i>Españoleta</i> <i>Canarios</i>
Ángel Barrios	<i>Aben-Humeya</i>
E. Granados	<i>Intermedio de Goyescas</i>
A. Mudarra	<i>Pavana</i> <i>Gallarda</i>
A. Vives	<i>Bohemios</i>
S. Ruiz de Luna	<i>Zapateado del Si</i>
Albéniz	<i>Tango</i>
J. Rodrigo	<i>Concierto de Aranjuez</i>
R. Villa	<i>Madrid - Canción de la Maja</i>
F. Moreno Torroba	<i>Sonatina para guitarra y orquesta</i>
J. M. Usandizaga	<i>Las Golondrinas - Pantomima</i>
Alfonso X el Sabio	<i>Cantiga</i>
A. Cabezón	<i>Diferencias sobre el canto llano del caballero</i>
L. R. de Ribayaz	<i>Suite Antigua</i>
Muñoz Molleda	<i>Miniaturas medievales</i>
Padre Soler	<i>Tercer concierto</i>
J. S. Bach	<i>Suite en Si menor</i>
Borodin	<i>En el convento</i>
Chopin	<i>Tristeza</i>
Brahms	<i>Danzas Húngaras n.º 5 y 6</i>
Vivaldi	<i>Concierto para 2 mandolinas y orquesta</i>

³ *Historia del Festival de plectro de La Rioja*, de Carlos Blanco Ruiz, escrito a partir del archivo de la SAR (Sociedad Artística Riojana).



La Orquesta Gaspar Sanz en el Festival de plectro de Logroño, en el año 1971. Esta agrupación siempre era muy esperada en estos festivales por su gran calidad.

PRIMERAS GRABACIONES. MEDIADOS DE LOS AÑOS 60

La orquesta Gaspar Sanz grabó cinco discos de vinilo. Los cuatro primeros los grabó en la discográfica Columbia, a mediados de los años 60, concretamente en los años 1965 y 1966. En el año 1969 grabó el disco al que me he referido al principio, en Hispavox, que lo editó en 1970 y posteriormente lo reeditó en 1974, también en formato de cinta de casete.

En este apartado me referiré a los cuatro primeros discos, que podemos agrupar en una colección de diferentes géneros musicales, pero que guardan un formato homogéneo, pues son discos EP (Extended Play o reproducción extendida), de duración intermedia entre los sencillos y los álbumes LP (Long Play). La duración de cada uno de estos discos es de aproximadamente unos 15 minutos, contienen cuatro obras cada uno, y deben ser reproducidos a 45 rpm.

Es significativo que no aparezca el nombre de Orquesta Gaspar Sanz aún en los cuatro primeros discos, sino que consta en ellos el nombre de Orquesta de la AEPP (Asociación Española de Pulso y Púa), asociación en la que la Gaspar Sanz se inscribió en 1961, año de su nacimiento.

El primer disco del que trataré está dedicado a los *pasodobles*, y en él aparece esta mención en su portada. Grabado en 1965, contiene los siguientes pasodobles:

- *Suspiros de España* (Álvarez)
- *La Giralda* (Juarranz)
- *Clavelitos* (Monreal)
- *España cañí* (Marquina)

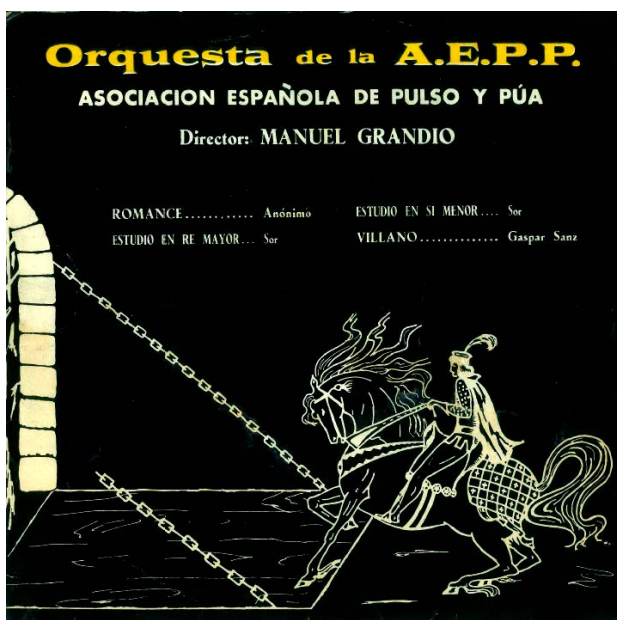
Los dos primeros pasodobles, «Suspiros de España» y «La Giralda», aparecerán también, posteriormente, en el disco de Hispavox; además, se trata de la misma versión, adaptada por Manuel Grandío como el resto de las obras. En esta primera



grabación la calidad es inferior a la que tendrán las obras en el LP de Hispavox, pero se reconoce a la orquesta en ella.

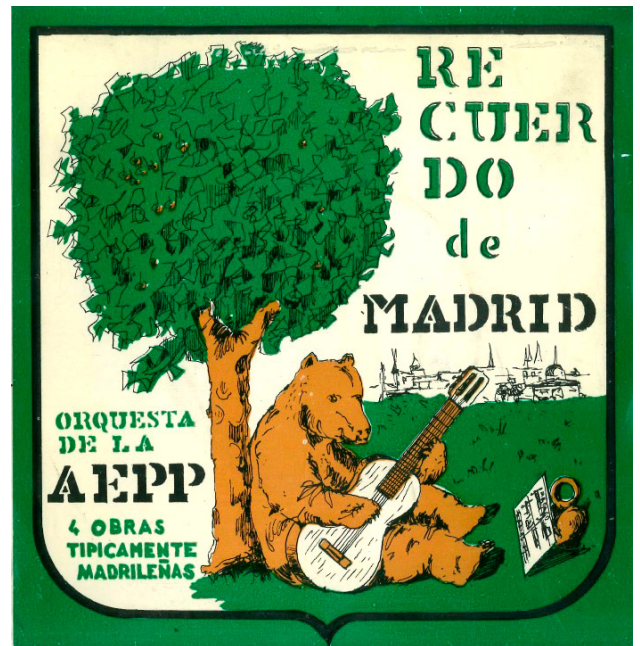
También en 1965 la orquesta grabó otro disco en la misma compañía, Columbia, con adaptaciones de obras escritas originalmente para guitarra sola o vihuela, y que son las siguientes:

- *Romance anónimo*.
- *Estudio en Re Mayor* (Sor).
- *Estudio en Si menor* (Sor).
- *Villano* (Gaspar Sanz)



En este disco aparece la única obra grabada por esta orquesta cuyo autor es Gaspar Sanz, que da nombre a la misma.

En el siguiente año, 1966, la orquesta volvió a grabar otro disco, esta vez dedicado a las *cantigas* de Alfonso X el Sabio. En total son cuatro las obras



GRABACIÓN EN HISPAVOX. AÑO 1969

A finales de la década de los 60, la Orquesta Gaspar Sanz grabó un LP en Hispavox, disco en el que supera significativamente la calidad de las anteriores grabaciones, gracias tanto a los recursos técnicos de esta discográfica, como a la propia interpretación de las obras, más cuidada en esta última grabación.

El disco se editó en 1970, y se reeditó en 1974, esta vez también en formato de cinta de casete, un soporte que se utilizaba de manera muy extendida en esta época. Su duración total es de 42 minutos.

Las obras que contiene son las siguientes:

- *Suspiros de España* (Álvarez)
- *La mesonera de Tordesillas* (M. Torroba)
- *Cantos asturianos* (G. Lago)
- *La baturrica* (Soutullo)
- *La boda de Luis Alonso* (Giménez)
- *La Giralda* (Juarraz)
- *Rosa de Madrid* (Barta)
- *Danza del molinero* – Farruca de «El sombrero de tres picos» (Falla)
- *Siseta en Gerona* (Moya)
- *El sitio de Zaragoza* (Oudrid)

Los arreglos y la dirección estuvieron a cargo de Manuel Grandío. Además A. Moya intervino en el arreglo de «El sitio de Zaragoza», obra en la que incorporaron a la orquesta trompeta y percusión. También en la sardana «Siseta en Gerona» fueron incluidos instrumentos de viento empleados en esta música folclórica típica de Cataluña.

Este repertorio representa un recorrido, un viaje por diferentes regiones de España, usando música



contenidas en este disco, y es un monográfico de las citadas cantigas.

Por último, en este apartado incluyo otro disco grabado a mediados de los 60 por la Orquesta Gaspar Sanz en la discográfica Columbia, que coincide en sus características de formato con los otros tres. Pero este último vuelve a ser de música popular y muy castizo, ya que contiene cuatro obras típicamente madrileñas, y su título es «Recuerdo de Madrid». El año de su edición es 1966, y las obras que contiene son:

- *Así es Madrid* (P. L. Domingo).
- *Rosa de Madrid* (Barta).
- *Tirana* (Esteve).
- *Madrid – Canción de la Maja* (Villa)

El chotis *Rosa de Madrid* aparecerá también en el álbum de 1969, con la misma adaptación de Manuel Grandío, y que es una de las más conocidas del maestro. Igual que en el caso de los pasodobles, la calidad de la grabación es inferior en el primer disco, de formato EP, y muy superior en la del LP de Hispavox.

LA ORQUESTA GASPAR SANZ



Portada del disco de la Orquesta Gaspar Sanz reeditado por Hispavox en 1974.



ventas; y sin duda, este objetivo se consiguió, pues incluso en la actualidad, 55 años después, aún es posible encontrar los discos de vinilo de esta grabación en mercados de segunda mano, en Internet.

Los componentes de la orquesta que participaron en esta grabación, y a los que he entrevistado, coinciden en recordar que la grabación de este disco les llevó varios días, en los que permanecieron en el estudio de Hispavox hasta altas horas de la noche. Carlos Jiménez Arévalo me indicó que grabaron también dos obras pertenecientes a «La Dolores», de Tomás Bretón, concretamente la jota y el pasacalle, pero que por restricciones en la duración del disco no se incluyeron.

En 1974 se reeditó este disco con otra portada diferente, y una grabación en formato casete. Incluye imágenes de los dos formatos.

de carácter popular. Es de destacar que la Orquesta Gaspar Sanz incluyó una amplia variedad de obras en su repertorio, en el que predominaban las de carácter culto. Como indiqué al principio, la elección de las obras del disco obedece a una estrategia comercial para conseguir



Antonio Villarejo es el primero por la izquierda, de pie con su guitarra. La fotografía es del Quinteto Tárrega, con los maestros Grandío, Fco. Moratalla (laúd tenor) y Luis Ruiz (bandurria).



En esta otra, Antonio Villarejo es el segundo por la izquierda. A la derecha, Manuel Grandío.

ENTREVISTA A ANTONIO VILLAREJO

Uno de los miembros de la Orquesta Gaspar Sanz que participó en las grabaciones del anterior apartado es Antonio Villarejo. Su instrumento es la guitarra, y aunque ya no toca en orquestas, sus compañeros que siguen en activo me proporcionaron el contacto para comunicarme con él, y le llamé por teléfono. Se mostró interesado en participar en este artículo y le envié un cuestionario por correo, que me remitió con las respuestas en poco tiempo. También me envió algunas fotografías de la primera época de la orquesta, para incluirlas:

¿Cómo llegaste a formar parte de la Orquesta de Pulso y Púa Gaspar Sanz?

Manuel Grandío era vecino mío, incluso vivíamos en la misma planta. Empezó a darme clases de guitarra y entré en la orquesta.

¿Recuerdas en qué año entraste y cuánto tiempo estuviste?

No recuerdo cuando entré y estuve hasta poco antes de morir Roberto Grandío.

¿Cómo era el ambiente dentro de la AEPP en aquellos años?

Muy agradable

¿Qué papel jugaba la orquesta dentro de la asociación?

Creo que era su razón de ser.

¿Cómo se vivía el movimiento del plectro en España en aquella época?

Fuera de nuestro ambiente se confunde bastante con una rondalla.

¿Cómo eran los ensayos? ¿Dónde se realizaban y con qué frecuencia?

Antes de la hora de los ensayos, se daban clases a algunos alumnos que estaban apuntados. Para mí y creo que para el resto eran agradables. Se hacían en un piso de la calle de la Palma y eran

dos veces por semana.

¿Qué recuerdas de Manuel Grandío como director?
¿Cómo era trabajar bajo su batuta?

Era muy satisfactorio, además tenía una relación estrecha conmigo por ser vecinos.

¿Cómo seleccionaban el repertorio? ¿Existía un criterio claro?

De acuerdo con el lugar donde fuera el concierto y el tipo de público.

¿Cómo era la relación humana dentro de la orquesta?

Muy buena y agradable, al menos en mi época.

¿Recuerdas conciertos especialmente significativos o emotivos?

El *Concierto de Aranjuez* en el Conservatorio de Música de Madrid.
Concierto en el Palacio Museo Cerralbo.

¿Participasteis en certámenes, encuentros o festivales?

En Logroño bastantes veces, no recuerdo si la orquesta, el quinteto o ambos.

¿Qué tipo de repertorio solíais llevar a los conciertos?

Música medieval, barroca, etc., y las concesiones a veces obligadas de música más popular.

¿Alguna anécdota divertida o curiosa que recuerdes?

Un concierto en Campo de Criptana después de visitar unas bodegas...

¿Participaste en la grabación del disco de Hispavox de 1969? ¿Cómo fue aquella experiencia?

Una experiencia más.

¿Cómo se preparó la grabación? ¿Se hizo en varios días?

Es posible, no recuerdo bien, porque hubo muchas repeticiones ya que la sensibilidad de los micrófonos era tan grande, que captaban el crujir de algún zapato, o el paso de alguna hoja de las partituras.



Foto de grupo delante del Castillo de la Mota, en el que dieron un concierto. Agachado, el bandurrista Luis Rubio; detrás de él, a la derecha, Antonio Villarejo.

¿Se hicieron otras grabaciones oficiales o caseras?
¿Conservas alguna copia?

También se realizó una grabación para una serie de TVE sobre la zarzuela. Se grabó con la Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por Igor Markevich, en la Iglesia de los Dominicos en Alcobendas. Creo que sólo participamos algunos de la Gaspar Sanz.

¿Sigues en contacto con antiguos compañeros?

Con Joaquín Jalvo.

¿Cómo te marcó haber formado parte de aquella agrupación?

Muy positivamente.

¿Crees que hoy sería posible revivir un proyecto similar?

Pensaba que ya se estaba haciendo.

¿Qué le dirías a los jóvenes que hoy se inician en el mundo del plectro sobre aquel espíritu que vivisteis?

Persistencia y que aprendan a disfrutar de esa afición.

ENTREVISTA A CARLOS JIMÉNEZ ARÉVALO

A Carlos lo visité en Madrid, ya que me invitó a su casa, y allí grabé la entrevista para transcribirla al artículo:

¿Cómo fueron tus comienzos con Manuel Grandío?

Don Manuel Grandío era profesor de música en las Hermandades del Trabajo, y yo empecé a tomar clases de guitarra allí con él, en el año



Carlos Jiménez Arévalo (izquierda) toca la bandurria a dúo con Roberto Grandío, que le acompaña con la guitarra. Fotografía de 1977 en el Festival de plectro de Logroño.

1967 y estuve dos cursos. Como él vio que ponía interés y progresaba, me sugirió que aprendiera solfeo, pero yo no sabía a dónde dirigirme, y el Conservatorio me parecía algo lejano y desconocido. En el siguiente curso me insistió en el tema y se ofreció a darme clases particulares a un precio asequible; gracias a que mis padres hicieron ese sacrificio, pude ir a dar clases a su casa dos veces por semana. Empezó a enseñarme solfeo, guitarra de forma más intensiva, mucho acompañamiento y manejo de tonalidades con el Método Lluquet. Me animó a que me presentara a examen libre de 1º y 2º de solfeo, y luego libre de 1º de guitarra, cosa que hice. Justo en ese año 1969 me invitó a entrar en la Orquesta Gaspar Sanz. Yo no tenía ni idea de que pudiera haber una orquesta de bandurrias y guitarras porque mis únicas referencias eran las tunas y rondallas. Quisiera relatar la primera vez que oí a don Manuel tocar la bandurria; un día en la clase de hermandades trajo una bandurria, la sacó del estuche y empezó a tocar. Me dejó muy sorprendido, primero porque creía que él era guitarrista, (craso error), segundo por la belleza del instrumento, que era diferente a las bandurrias que yo conocía en forma de pera, y tercero porque empezó a tocar algo con una gran sonoridad, muy brillante y de mucho virtuosismo. Le pregunté qué era y me dijo: Es la "Invitación al vals" de Carl María von Weber; yo no lo conocía y me pareció espectacular. Le preguntamos por la bandurria y en seguida se apresuró a decir: "Más bonita que la guitarra", cosa que nos dejó perplejos a algunos. De esta manera tome conciencia de cómo podía sonar una bandurria.

Tocabas la guitarra, ¿no?

Sí, por supuesto, la bandurria vino unos años después. Don Manuel siempre decía que los guitarristas leían poca música y medían mal, que su formación era muy individualista, que no trabajaban en grupo, por eso nos incitaba a leer mucho a primera vista. Al entrar en la orquesta tuve esa oportunidad; yo estaba empezando el solfeo y leer un pentagrama me llevaba toda una mañana, pero empezaron a lloverme partituras sobre el atril y no tenía más remedio que leer



En Logroño, año 1976. La orquesta toca el Concierto para dos mandolinas en Sol mayor de Vivaldi, que no se había interpretado antes en orquesta de pulso y púa.



Quinteto Tárrega actuando en Logroño.

y seguir la batuta. De repente me dijo que en septiembre iríamos a los Festivales de Cuerda de Logroño, y a los pocos días que yo tenía que formar parte de un quinteto para concursar... ¡qué susto! De guitarra ya iba yo algo aventajado, pero de solfeo estaba muy verde. Empecé los ensayos con el quinteto y Gregorio Rubio me dijo enseguida: “¡Pero tú no sabes solfeo!” a lo que respondí: “Pues claro que no...acabo de comenzar hace dos meses”, pero como empecé a rendir, tuvieron mucha paciencia conmigo tanto Ramón Cabanillas, como Antonio González y el propio Gregorio, pero sobre todo mi muy querido amigo Carlos Zarzalejo que tuvo una paciencia de santo conmigo y me ayudó muchísimo, por lo que le estoy eternamente agradecido.

Estuve trabajando duro todo el verano y nos presentamos en Logroño como Quinteto Sor, ganando el segundo premio; el primero fue para el Quinteto Cabezón, también nuestro. Ese fue mi debut, en el Teatro Bretón de los Herreros, de Logroño.

Justo a la vuelta de Logroño se hizo un concierto en la Casa de Aragón, y una actuación el 12 de octubre en el antiguo Circo Price, con su grupo de danza; ya estaba planteada la grabación de un disco con Hispavox; ese célebre disco de la Orquesta Gaspar Sanz se tuvo que grabar durante dos o tres días en sesiones nocturnas, porque la gente tenía que trabajar.

¿Te acuerdas de cómo eran los ensayos?

Ensayábamos martes y viernes de 20.30 a 22.30 y domingos por la mañana de 11.00 a 13.00 h. A los ensayos de la orquesta iba la gente que podía, como pasa en nuestros grupos. Don Manuel ensayaba con la gente que iba, y se quejaba porque raras veces podía ensayar con el grupo al completo; la verdad es que le echaba mucha paciencia y empeño, y se consolaba diciendo: “O esto o nada”.

Se iba ensayando, mal que bien, y los conciertos iban saliendo gracias a su tesón y trabajo, porque además era él quien hacía los arreglos, y el que aclaraba dudas a la gente y nos enseñaba. Era como un padre para todos nosotros.

¿Recuerdas cómo era el ambiente de la música de plectro en aquella época? ¿Había buena motivación?

Estaba, en general, en niveles bastante bajos de calidad. No lo digo por jactancia, pero el magisterio de Don Manuel con todo su historial, el hecho de venir de la Orquesta Ibérica, de contar con gente que también había formado parte de ella y poseedores de una buena técnica, así como alumnos suyos, hacía que la Orquesta Gaspar Sanz no tuviera rival, era la mejor orquesta de plectro que existía en España. Había unas cuantas orquestas, pero adolecían de falta de técnica, poca formación musical de sus miembros y, a veces, de muy floja dirección musical. La diferencia entre aquella y estas era muy grande, y esto se vio en los Festivales de Logroño. El Quinteto Tárrega cuando se presentó el primer año de Festival en Logroño, arrasó porque la diferencia con el resto de los grupos era abismal, y lo mismo ocurrió el segundo año, por lo que el tercero le declararon fuera de concurso; fue por lo que ese año se presentaron de Madrid el Quinteto Cabezón y el Quinteto Sor, del que yo formaba parte: aunque éramos de segunda fila, con trabajo y ensayos, copamos los dos primeros premios. En años posteriores se empezó a ver una mejora en la calidad de los grupos y de algunos solistas, lo que quiere decir que cundió el ejemplo. Surgieron solistas como Feliciano Sousa, de Valencia, o José Manuel Molina, de Cabra (Córdoba), que mostraron un progreso técnico notable. Y en los grupos también se notaron mejoras en técnica, ajuste, empaste, repertorio... es decir que el Festival de Logroño sirvió como espejo y acicate para el progreso y la mejora de calidad. Después, al internacionalizarse, las agrupaciones que vinieron de fuera trajeron originalidad y aires nuevos, pero no nos daban envidia ni nos mojaron la oreja.

Y aparte de los conciertos de Logroño, en el festival, ¿algún otro concierto importante o significativo de aquella época?

Hubo muchos importantes, por ejemplo, el que tuvo lugar en el Museo Cerralbo, el 30 de noviembre de 1969. Se dio un ciclo de conciertos en Colegios Mayores, en colaboración con la Asociación de Estudiantes Universitarios



Concierto en el Círculo Mercantil.

y el Centro de Estudios Universitarios; estos conciertos fueron gracias a la labor de Manolo Morell, bajo de la orquesta y estudiante de medicina, hoy eminente oftalmólogo y gran compañero y amigo.

Surgió la oportunidad de tocar con José Luis Rodrigo, profesor del conservatorio y maestro de Roberto y de unos cuantos de nosotros.

Don Manuel arregló para la Orquesta el Concierto de Aranjuez y lo estrenamos en Logroño el año 1971. Luego se dio también en Madrid en el Instituto Francés, en el Salón de Actos del entonces Ministerio de Información y Turismo y, por fin, en el Real Conservatorio de Madrid, concierto este muy importante por lo que costó introducir en él los instrumentos de púa. Esto fue gracias a José Luis Rodrigo. Al año siguiente él volvió a repetir en Logroño con una versión para orquesta y solista de la Sonatina de Moreno Torroba, hecha por el propio autor y adaptación de Don Manuel.

Se dieron conciertos con solistas vocales, como Fernando Martín Villena y con un solista de oboe, Vicente Martínez, creo recordar, para el que Don Manuel arregló un concierto de Telemann, otro de Benedetto Marcello y el de oboe de Mozart. En el año 75 se celebró un importante ciclo de conciertos en el Auditorio del Centro Parroquial S. Juan Evangelista.

El primero de mayo de 1976 la Orquesta abrió un concierto en el Teatro Real, con asistencia de S.S.M.M. los Reyes de España, actuación muy relevante.

En la temporada 76/77 se hizo un ciclo de conciertos patrocinado por la Delegación Nacional de Cultura y organizado por la A.L.E. que tuvo por denominación "Domingos Musicales" que tuvieron lugar en su salón de actos, sito, entonces, en la calle Marqués de Monasterio 3, y en el que, además de la Orquesta Gaspar Sanz, actuaron la ya constituida Orquesta de Laúdes, el Quinteto Tárrega, el Cuarteto Ibérico, el Dúo Don Manuel y Roberto y algún guitarrista invitado.

También se dio la oportunidad de trabajar con el compositor Salvador Ruiz de Luna, que dedicó dos obras a la orquesta, "Zapateado del Sí" y "Son y Compás".

También nos visitó Muñoz Molleda, muy

complacido por la versión de sus Miniaturas medievales y al que acompañaba el Marqués de Lozoya.

Se hicieron conciertos también con el Instituto Nacional de industria y con la Caja de Ahorros de Madrid.

Para terminar, ¿qué les dirías a los jóvenes como mensaje edificante, por la experiencia que tú tienes, sobre todo a los que se inician en el mundo del plectro, que les pueda valer para estudiar?

Que les vendría muy bien conocer la historia reciente de estos instrumentos, qué grupos ha habido y qué trabajo se ha realizado. Por supuesto estudiar a los maestros que ha habido de bandurria, conocer sus obras didácticas y perfeccionar la técnica. Que estudien y sepan de dónde vienen estos instrumentos, de su evolución, que antes de pensar que están descubriendo algo nuevo, investiguen y se enteren de si se ha hecho ya antes, de si existe un trabajo previo y de si ha habido gente que les ha precedido en todo ese esfuerzo de lograr poner a estos instrumentos en el lugar que les corresponde y con la categoría que se merecen. Y mantenernos siempre en contra de la crítica y falta de aceptación de parte del mundo de la música, que sólo los veían como instrumentos de rondalla, incapaces de dar calidad; y con la técnica y preparación adecuadas, demostrar, como ya se ha hecho, sus posibilidades y su gran capacidad artística y expresiva.

Postdata. - Una anécdota curiosa que ha recordado Carlos, fue cuando un señor llamó a Manuel Grandío "Don Gaspar", antes de un concierto, confundiendo el nombre del director con el de la orquesta.

ENTREVISTA A CARLOS ZARZALEJO

A Carlos Zarzalejo le hice una entrevista por teléfono y la grabé para transcribirla en este artículo. Esto fue lo que me contó:

Yo entré antes que Carlos Jiménez en la orquesta. Don Manuel me dijo: "Oye, mira, tengo aquí un alumno que quiero que le encamines un poco para la orquesta". Yo ya estaba en ella, llevaría un año y pico, y soy un poco mayor que él. Le ayudé un poco al principio a estar conmigo de guitarra.

Luego lo que pasa es que también estuvo tocando la bandurria. Es muy espabilado, con la música tiene mucha relación y toca la bandurria y la guitarra, y tiene la carrera y todo, este Carlos es muy afamado, y muy inteligente.

Me ha mandado un correo Antonio Villarejo con la entrevista. A Antonio no lo conozco personalmente, como a vosotros.

Antonio era vecino de don Manuel. Vivía en el mismo edificio que don Manuel, puerta con puerta. Y estaba en la orquesta, creo que después que yo. Y tocaba la guitarra. Él era arquitecto, se licenció después, pues yo le conocí con 16 o 17 años. Se retiró de la orquesta hace ya muchos años también. Y no ha vuelto; le trata Joaquín

Jalvo, que es un componente de la orquesta que toca el laúd, es muy amigo de él, de Villarejo, y Jalvo también es arquitecto.

Cuando entraste en la orquesta Gaspar Sanz ¿Te acuerdas de los compañeros que había ya en ella?

Estaba toda la saga de los Tabernero⁴, estaba la saga de los Rubio⁵, que era el padre y el hijo, estaba Antonio González, que sigue estando ahora. Antonio González, “El finalista”. Tiene ahora, yo tengo 74, pues él tendrá 84 años.

La Asociación Española de Pulso y Púa y la Orquesta Gaspar Sanz, ¿son la misma cosa?

Sí, la asociación es una organización, tal como nosotros ahora mismo, es la misma asociación. Lo que pasa es que dentro de la asociación existen varias orquestas y dentro de ella estaba la Orquesta Gaspar Sanz, estaban los quintetos y ahora mismo, pues está también en la orquesta española⁶, que cambiamos el nombre. Bueno antes se llamaba Grupo Ibérico. Cuando volví, que fue en el año 2014 o 2015, fue cuando Claudio Tabernero se murió y le hicimos un concierto de homenaje. Y entonces cambiamos el nombre de Grupo Ibérico. Antonio Navarro, que es el director actual, luego la denominó Orquesta laudística española, que es como nos llamamos ahora, pero es la misma orquesta con muchos de los componentes que había en ella, pero luego otros nuevos han llegado después.

Era una orquesta que sobresalía sobre las otras orquestas de plectro en su época, en los años 60. Entonces nosotros éramos los mejores. En los Festivales de Logroño dejamos de ir a competir porque siempre ganábamos. Estuvimos yendo a los certámenes y era una competición. Luego lo transformaron en internacional, en concurso internacional también, y venían de Italia y del este de Europa y todo.

Y los ensayos eran en la calle de La Palma, ¿no?, que esa dirección está muy mencionada al hablar de estas orquestas de plectro de Madrid.

Estuvimos ensayando hasta el Grupo Ibérico, que ensayaba en la calle La Palma, y después, no sé en qué año fue, debía de ser en el 2013 o en el 2014, o por ahí, decidieron irse. Vendieron el piso porque era propiedad de la asociación, y se trasladaron a donde estaban ahora, en Villaamil, compraron el local. Poco después entré yo en la orquesta.

El repertorio, ¿cómo lo escogíais o lo escogía, imagino que sería Manuel Grandío?

Él era el que hacía las transcripciones, el que hacía los arreglos. Bueno, hay muchas obras de entonces que tocamos ahora, Córdoba, por ejemplo, la tocamos ahora mismo, en un arreglo de él, pero hay un montón.

4 Consta que hacia 1970 tocaban en la Orquesta Gaspar Sanz: Claudio Tabernero, Ernesto Tabernero y Enrique Tabernero.

5 Se refiere a Gregorio Rubio y a su hijo Luis, padre e hijo.

6 Orquesta Laudística Española, que dirige Antonio Navarro.



Carlos Zarzalejo es otro de los componentes de la orquesta Gaspar Sanz que intervino en la grabación de su disco en Hispavox.

Yo es que veo que en el repertorio hay música muy popular y luego música culta, o sea, hay de los dos extremos, y me imagino que se escogerían las obras según donde fuerais a tocar.

Lo que pasa que normalmente el repertorio está integrado por arreglos de Manuel Grandío y de Germán Lago, que son los dos autores principales, los dos arreglistas principales que usamos en la orquesta, principales porque son los más frecuentes.

¿Y cómo eran los ensayos con el maestro Manuel Grandío? ¿Te acuerdas de algún aspecto a resaltar?

Estaban las bandurrias primeras, el contralto, que era Claudio, se ponía casi delante de todas las bandurrias, delante de las segundas, y estaban a la izquierda las primeras bandurrias, detrás de las primeras estaban las segundas bandurrias. Y detrás de la de los laúdes, las guitarras.

Y Manuel Grandío, se dedicaba a esto, solamente. Yo estuve con él 3 años y medio, estudiando solfeo y guitarra. Yo hice primer y segundo cursos de solfeo y primer y segundo de guitarra por libre. Y luego me dijo “ya en tercero, te vas al conservatorio y sigues tú”. Y yo el tercero ya lo hice con José Luis Rodrigo, no sé si te sonará.

Pues me lo mencionó Carlos Jiménez, hablaba mucho de él y me dijo que tocó el concierto de Aranjuez con vosotros.

Estudiando con él por tercero, cuarto y quinto. Sexto y séptimo, lo hice con Ariza, y el octavo con

Jiménez, y es que es muy parecido a mí, lo que pasa es que iba por detrás de mí, porque yo era mayor, yo tengo tres años más que él. Yo incluso estuve dando alguna clase con Sainz de la Maza, de los primeros años, cuando entré en tercero.

¿Y te acuerdas de algún concierto especialmente significativo o emotivo? Algún concierto como este que me decía el otro Carlos, el concierto de Aranjuez con José Luis Rodrigo, y otro concierto, que creo que era de Ponce.

Tuvimos algún concierto más. Yo creo que había un concierto de Ponce que ahora no me acuerdo mucho.

¿Tú estuviste en el disco de Hispavox, este del 69?

Sí, lo grabé con la orquesta, claro. Estuvimos tres días en los estudios de Hispavox grabando el disco, durante ocho horas diarias, mucho.

Y en las otras grabaciones con Columbia, de los otros discos más pequeños. Fueron cuatro, uno con cantigas de Alfonso X, y luego hay otro de pasodobles que también se grabó.

En el de Hispavox, ¿quién decidió el repertorio del disco?

El de Hispavox fue un disco que se hizo en la época de Franco. La idea era poner obras de cada una de las regiones de España, porque si te fijas, pues hay un pasodoble, una sardana, una jota, un chotis, la Rosa de Madrid. Bueno, era la representación de cada una de las regiones de España. La idea era dar un conjunto de música folclórica y popular de regiones de España. Por eso pues tuvo más renombre.

Ese disco está muy bien, el sonido perfecto, pero muy comercial.

Que se vendiera por un lado y luego que fuera muy popular para que la gente contactara con el disco y lo comprara.

¿Qué guitarra tienes?

Yo tenía una guitarra Ramírez, y anteriormente otra que era de Contreras. La Ramírez me la compré hacia el año 74, por ahí, y últimamente la que uso es la que me facilitó José Miguel Moreno, un laudista, y constructor de laúdes, de guitarras.

José Miguel lo que hace es restaurar guitarras y las cajas de resonancia, las monta él, y es muy conocido. Toca muy bien el laúd renacentista, y la guitarra, por supuesto; ha grabado ocho discos. Y luego se dedica, pues a fabricar o a montar guitarras nuevas. Bueno, es un técnico de arquitecturas de guitarra de lo que es caja de resonancia de las guitarras Alhambra. Hay una guitarra Alhambra que lleva su nombre, José Miguel Moreno, y te cuesta 10000 € o 12000 € aproximadamente, y a nosotros nos las vende a un precio bastante reducido porque no son guitarras nuevas ni construidas desde cero, pero tienen unas cajas de resonancia que son las pruebas que él hace para mejorar la calidad de la resonancia de la guitarra.

¿Has oído algún concierto últimamente?

Hace poco estuvimos en dos conciertos, uno de Manuel Barrueco y otro de David Russell, que han venido aquí al Auditorio Nacional a tocar dos conciertos, y estuve con Carlos escuchándolos.

He digitalizado unas cintas que me dejó Carlos Jiménez, de entrevistas de la radio de los años 70, en las que hablan los maestros Grandío. Y tras su muerte en 1979, les hacen un homenaje en la radio, y habla Enrique García Asensio muy bien de Roberto Grandío, que había sido alumno suyo.

García Asensio nos conocía a nosotros y llamaba a don Manuel cuando necesitaba músicos de instrumentos de púa y guitarras. Yo estaba en algunas actuaciones de estas cuando necesitaba un quinteto, pues algunas veces nos llamaba a nosotros.

Yo estuve con el quinteto de los maestros Grandío. Viajamos por toda España dando conciertos con el Quinteto Tárrega. Luego también con el Quinteto Sor.

Para terminar, háblame de la Orquesta de Laúdes Españoles de Roberto Grandío, de cuando se fundó a mediados de los setenta.

Roberto dijo: “yo voy a hacer una orquesta de púa”, y escogió de entre todos los que tocaban la bandurria, los que consideraba él que eran mejores. Y la guitarra no tuvo cabida en la nueva orquesta. Estuve yo dos o tres años tocando el archilaúd para estar en la orquesta de Roberto, porque si no, no estabas.

A mí lo que me maravilla es que, en la época actual, Pedro Chamorro haya aunado a toda esa gente, bueno, y haya hecho el concierto que hizo en el auditorio⁷, porque reunir a tanta gente no es fácil, menos haciendo música de alto nivel. Lo que pasa es que cuenta con que toda esa gente ha estudiado con rigor académico, y eso antes no lo había. Vamos, de hecho, no había ni licenciatura. Bueno, Antonio Navarro es licenciado, pero se tuvieron que ir todos los licenciados, incluso Chamorro, que es más joven que Antonio, a Barcelona, O sea, porque aquí en Madrid no había licenciatura de bandurria.

Entre los autores que han compuesto para nuestros instrumentos, está José Barroso, que tiene una obra de música basada en unos cuadros de impresionismo. Son cuadros que reflejan el amanecer, el río fluyendo, la calle San Lázaro; son cuatro temas de una misma obra. Barroso esta obra la hizo para instrumentos de púa y nosotros la tocamos de vez en cuando, y está muy bien.

⁷ Se refiere al concierto en el Auditorio Nacional de Madrid de la Orquesta Roberto Grandío, dirigida por Pedro Chamorro, en marzo de 2025. Sobre el escenario actuaron 150 personas.



LA GUITARRA CLÁSICA Y EL GLISSANDO DE UÑA: UNA MIRADA HACIA ORIENTE

El glissando de uña en la mano izquierda es una derivación y adaptación de una técnica de pulsación antigua, que permite una expresividad melismática que imita las naturales inflexiones de la voz humana y su verdad emotiva.

El instrumento de cuerda frotada más antiguo que emplea esta técnica es la lira bizantina, que se expande desde el siglo X por todo el Mediterráneo y Europa, adoptando diferentes formas y nombres, por ejemplo, la lira de Creta, la lira de Calabria, la gadulka de Bulgaria o el kamanché de Turquía. En India se utiliza en instrumentos como el sarangi, de cuerda frotada y el sarod, de cuerda tañida.

[Internationally renowned Sarod virtuoso Rajeev Taranath ji shares mesmerizing tune from his recital](#)



*Ver vídeo 1
Rajeev Taranath. Maestro de Sarod.*

Al igual que la técnica del dedillo de la vihuela renacentista pervive en instrumentos de la familia del laúd, esta técnica de pulsación ancestral se mantiene vigente en muchas culturas. Su adaptación y desarrollo supone un nuevo reto que acerca la guitarra al lenguaje de la música oriental.

Observamos la influencia de los instrumentos de arco en la guitarra en la música clásica de la época romántica. Compositores como Paganini, Sarasate o Quiroga desarrollan en el violín (hijo de la lira bizantina) el glissando producido con la yema. El diapasón sin trastes facilita el portamento de sonidos, el pizzicato de mano izquierda, los ligados, trinos y grupetos, convirtiéndose en un instrumento ideal para el virtuosismo melódico.

La influencia del maestro violinista Niccolò Paganini en los compositores-guitarristas de la época se evidencia en la conclusión a la que llega Ricardo Barceló en su artículo “Del violín a la guitarra. Influencias en la técnica, escritura, organología y expresión”, publicado en la revista Roseta

...La guitarra clásico-romántica experimentó un salto evolutivo en el último cuarto del siglo XIX transformándose en la guitarra contemporánea. Sin embargo, las principales características



Lira bizantina

recibidas de los instrumentos de arco aún perduran en el estilo de la guitarra actual, así como en el del violín de nuestros días perdura, de alguna forma, la inspiración guitarrística de Paganini.

Para dignificar a la guitarra y llevarla a los grandes auditorios, los compositores guitarristas que viven la transición del Barroco al Clásico-Romántico toman como modelo melódico y expresivo al violín, y como instrumento orquestal de referencia al piano. Las aportaciones didácticas, entre otros, de Juan Antonio de Vargas y Guzmán y Francisco Rodríguez “el Murciano”, continuando con Dionisio Aguado, Fernando Sor, Mauro Giuliani, etc. hasta llegar a Julián Arcas y Francisco Tárrega; crean las bases técnicas que sustentarán al instrumento, ampliando y diversificando el repertorio para guitarra.

Dentro del mundo de la guitarra clásica, en los primeros años 60 del siglo XX, ya se habían producido encuentros entre Oriente y Occidente de la mano de músicos como Julian Bream. Llevado, en un principio, por una inquietud y búsqueda espiritual, se acercó a la cultura de la India y se encontró con una música que le cautivó y fascinó, definiéndola como *la manera más natural de hacer música*.

[Julian Bream in India \(1963\) Improvisation with Ali Akbar Khan On Sarod - YouTube](#)



[Ver vídeo 2](#)

[Grabación para la BBC del encuentro de Julian Bream con el maestro de sarod Ali Akbar Khan y el maestro de tabla Ustad Alla Rakha](#)



Yehudi Menuhin (violín) y Ravi Shankar (Sitar)

Una relación musical y de amistad mantenida en el tiempo fue la de Yehudi Menuhin con Ravi Shankar. Ambos se conocieron en los años 50, y fruto de esta amistad surgieron colaboraciones discográficas (*West meets East* 1966) y conciertos juntos. La admiración mutua y la curiosidad por conocer las tradiciones musicales que portaba cada uno dio lugar al encuentro cultural con naturalidad.

En 1977 el compositor guitarrista Carlo Domeniconi creó el primer curso oficial de Guitarra Clásica en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Estambul. Además de continuar el legado del paradigma del compositor intérprete que se nutre de las músicas populares, y de las distintas corrientes de la música académica y el jazz; también es un precursor de la confluencia Oriente Occidente, al ampliar el repertorio de guitarra clásica con composiciones que se inspiran en los lenguajes musicales de India y Turquía.

En este seguimiento histórico, es interesante observar cómo la diversificación organológica de la guitarra dio a luz a la guitarra sin trastes en los años 70, en Turquía, la puerta de Oriente, de la mano del músico tradicional, guitarrista clásico y de jazz, Erkan Ogur. El diapasón sin trastes, como característica organológica diferenciadora, genera una mejor adaptación del instrumento para interpretar la música clásica de Oriente Medio. Más recientemente, el diseño ideado en 2008 por el guitarrista Tolgahan Cogulu, amplía sus posibilidades, con la guitarra microtonal ajustable, basada en la investigación del microtonalismo, y en prototipos históricos de guitarras microtonales, que se remontan a mediados del siglo XIX.



Ver vídeo 3

Revisión histórica de la guitarra microtonal realizado por Emre Ünlenen y Tolgahan Çoğulu

Los estudios sobre microtonalidad en el siglo XIX dieron lugar a prototipos de guitarras microtonales, creados por pioneros como Louis Panormo junto a Thomas Perronet Thompson (guitarra enarmónica, 1829) y René Lacote (guitarra con trastes móviles, 1845). En la primera mitad del siglo XX, músicos como Kochendorfer, Carrillo, Hába y Novaro impulsaron nuevos experimentos microtonales. Más tarde, en 1985, Walter J. Vogt ideó un sistema de trastes ajustables que inspiró el diseño perfeccionado de Tolgahan Çoğulu antes mencionado. Gracias a estas innovaciones llegamos al momento presente, en que se amplían los horizontes y las posibilidades musicales, tendiendo un puente entre Oriente y Occidente, gracias a los compositores contemporáneos que crean nuevos repertorios para el instrumento, y también al apoyo de instituciones como el Conservatorio Estatal de Música de Turquía, en la Universidad de Estambul.

ENCUENTRO CON EL GLISSANDO DE UÑA

Desde mis inicios como guitarrista, siempre sentí curiosidad por explorar nuevas formas de expresión en la guitarra, influenciado por estilos e instrumentos que escuchaba en mi juventud. Gracias al maestro Ravi Shankar, pionero en llevar la música clásica tradicional de India a Occidente, me interesé en el sitar, la tabla y la bansuri, instrumentos portadores de una tradición musical compleja, donde se desarrolla la capacidad de improvisación de melodías ornamentadas, enraizadas en una gran variedad de secuencias rítmicas.

En el contexto de la grabación de una improvisación musical, a principios del año 2000, tuve la fortuna de encontrarme con el recurso del glissando de uña de una forma espontánea. Por error, pisé la cuerda con la uña y quedó registrada una muestra de un sonido con un matiz de color diferente al glissando convencional de yema. Comencé a explorar a fondo ese sonido antes de tener conocimientos previos sobre la existencia de esta técnica. A partir de ahí, voy descubriendo poco a poco su potencialidad expresiva. Para ganar precisión, se me ocurre una idea sencilla:



Instrumento de la familia del laúd, del músico egipcio Har-Mose (1490 a.C.), directamente relacionado con el gembri, el tidinit y el n'goni, instrumentos tradicionales de África Occidental

crear con una lija fina un surco en cada uña de la mano izquierda, para deslizarme por la cuerda en el diapasón, tal como si fuera una rueda de tren sobre una vía. De este modo voy desarrollando una mayor seguridad, libertad y fluidez en la improvisación melódica y ornamentación en las tres cuerdas de nylon.

Posteriormente, comienzo a investigar los orígenes del glissando de uña en internet, encontrando antecedentes, en primer lugar, en el sarod de India; aunque no encontré una forma convencional de uso, sino que podía variar, según el intérprete. Más tarde, pude comprobar con gran asombro su efectividad en los instrumentos de arco descendientes de la lira bizantina, que sí comparten una forma convencional de pulsación de mano izquierda, la cual consiste en ejercer presión lateral en las cuerdas con las uñas.

En una última etapa me dispongo a ordenar mis conclusiones, para desarrollar una obra para guitarra, inspirada en el Mediterráneo, como marco de referencia cultural. El concepto sonoro desarrollado en el disco "Concierto de Guitarra Creativa ORIRI" sintetiza, en un contexto musical dinámico, la invención de recursos idiomáticos, junto con técnicas propias de la guitarra, y otros instrumentos afines de culturas diversas.

No puedo decir qué es primero, si mi interés por el instrumento o por las diferentes culturas musicales. Lo que sí es cierto es que la guitarra me sirve de vehículo para acercarme a los lenguajes concretos, a las inflexiones y acentos de ciertas culturas. Tanto en mi primer álbum para guitarra solista como en mi primer libro editado de partituras, la mirada se vuelve hacia los orígenes históricos de la guitarra y otros instrumentos relacionados de la familia de la cuerda, para crear una estética que se sitúe en la música contemporánea actual.

GLISSANDO DE UÑA

Darío González Moreira "Tagelmust"



Ver vídeo 4

Darío Moreira, variación sobre el estudio VIII Tagelmust, del libro 12 Estudios para Guitarra (2019)

En esta línea, encuentro una confluencia de ideas entre el "Concierto de Guitarra Creativa ORIRI" y la obra para violonchelo y orquesta del maestro Luis de Pablo titulada "Fronroso Misterio". Por ejemplo, el hecho de que el vibrato no se considere decorativo, como adorno, sino que constituye una parte indisoluble del concepto sonoro. En ORIRI el glissando de uña, en sus diferentes variantes, se emplea de forma intencionada y consciente, siendo un elemento compositivo fundamental de la obra. Este recurso se desarrolla en un amplio espectro de color y texturas, combinado con técnicas extendidas como la alzapúa de índice y el tapping, así como métodos convencionales de interpretación y diferentes usos de la armonía.

Right hand: Strike with the body of the nail of the index finger

Left hand: Play the melody with the *nail glissando technique*. Always with finger 1, hooked on the first string. See appendix for complete explanations.

102

109

116

123

Darío Moreira, *Concierto de Guitarra Creativa ORIRI*, movimiento 3: *Living Drom*, compases 102–130.

En una presentación en video de “Fronoso Misterio”, el maestro Luis de Pablo da a conocer sus ideas musicales y la inspiración de esta obra, surgidas del kamanché de Turquía (Min. 27:03). Habla de la verosimilitud de este instrumento de cuerda frotada con las naturales inflexiones de la voz humana, donde prevalece, por encima de la pureza del sonido, la expresividad musical. Señala esta cualidad como “parlando molto tenero” en contraposición a la concepción del sonido en la música clásica occidental, donde se persigue y se prioriza el canon clásico de la perfección.

[LUIS DE PABLO y su obra FRONOSO MISTERIO, con la colaboración de Asier Polo.](#)



Ver vídeo 5

Documental realizado por Alberto Gorritiberea.

CONCLUSIONES

Como conclusión planteo algunas preguntas que surgen ante la idea de adaptar a la guitarra clásica la pulsación de los instrumentos descendientes de la lira bizantina, aplicando un pequeño surco en el borde de la uña que permita pisar la cuerda y, a la vez, “enganchar” el dedo para deslizarse a través del mástil; un experimento que, de forma coherente, doy a conocer como glissando de uña.

¿Amplia verdaderamente los recursos tímbricos-expresivos de la guitarra? El glissando convencional es una técnica que se ha expandido a todos los géneros y estilos musicales. Su efectividad se ha experimentado y probado con éxito en la guitarra clásica, acústica, eléctrica, etc. Este hecho es un buen punto de partida para el desarrollo del glissando de uña, y brinda la oportunidad de experimentar variaciones diferentes y complementarias, para descubrir nuevas posibilidades en la paleta de colores de la guitarra.

¿Se ha adoptado esta técnica a la guitarra en India, cuando se improvisan ragas? El sarod es un instrumento tradicional de la música clásica de la India que tiene un diapasón sin trastes y se toca presionando con el cuerpo de la uña las cuerdas. Esta referencia podría dar lugar de forma natural a una adaptación a la guitarra. Aunque no he encontrado evidencias que confirmen este hecho, existe un instrumento reciente de cuerda indio derivado de la guitarra hawaiana, el hansa veena, en el cual se utiliza el deslizado de bottleneck, con un resultado similar al glissando de uña.

¿Verdaderamente, es una técnica de fácil adaptación para el guitarrista clásico? Según mi experiencia, no solo se adapta fácilmente al guitarrista clásico, sino también puede resultar muy eficaz para guitarristas que toquen diferentes estilos, como blues, jazz, country, folk, etc. También he experimentado con buen resultado sobre cuerdas de acero. Para combinar el glissando de uña con las técnicas convencionales y no producir ruidos es conveniente mantener cortas las uñas de la mano izquierda, teniendo en cuenta que el surco que se necesita limar no es mayor de 1 milímetro.

¿Podría potenciar la expresividad idiomática oriental en instrumentos microtonales y sin trastes? Aunque no he tenido la ocasión de practicar en instrumentos microtonales o sin trastes, imagino que, como ocurre en el sarod de la India, el glissando de uña te permitiría practicar portamentos ligeros que unieran varias notas con suma facilidad. El hecho de tener un punto de presión sólido, como es el surco de la uña, delimita de una manera precisa el punto nodal que queremos tocar (en su tono justo o cuarto de tono). Esta técnica puede ampliar la expresividad de instrumentos microtonales o sin trastes, al igual que puede aplicarse en una variedad de instrumentos de cuerda frotada y pulsada más tradicionales, como las familias del laúd y la guitarra, ampliando su riqueza expresiva.

[Darío González Moreira “ENCUENTROS II”](#)



Ver vídeo 6

[Darío Moreira, variación sobre el movimiento 10 del Concierto de Guitarra Creativa ORIRI.](#)

CLEOFÉ GARCÍA CANO

Ingeniero Técnico de Telecomunicación

Especialidad: Sonido e Imagen



EL REFUERZO ELECTROACÚSTICO

Aunque el título de este artículo pueda parecer algo misterioso para algunos, sólo es la expresión que define, de forma general, lo que es más conocido por la mayoría de los mortales como “Amplificación”, en realidad se refiere al “Refuerzo Sonoro” con sistemas electroacústicos. Sobre estos conceptos trataré de hacerme entender por los no introducidos ni especializados en el mundo del sonido en general. Para ello, intentaré describir los conceptos básicos necesarios, sin profundizar, para entender lo que nos dice un técnico de sonido cuando nos habla con palabras “raras” al explicarnos un proyecto de refuerzo electroacústico, refuerzo sonoro o amplificación (utilizaré estos términos indistintamente para mejor entendimiento). A mí me gusta más el primero, por deformación profesional y porque creo que es un concepto más amplio. Otros lo llaman “sistema de megafonía”, pero este nombre no es utilizado en el mundo del sonido en directo profesional, tiene otras funciones y se utiliza en otros ámbitos como aeropuertos, supermercados, etc. Estos sistemas no requieren tanta calidad de sonido como el que le llega al público en directo, ya que se utiliza principalmente para avisos en edificios públicos y seguimiento de un espectáculo dentro de un teatro en zonas exteriores a la sala donde se lleva a cabo la representación (camerinos, pasillos, talleres técnicos, etc.). Por tanto, para mí, un sistema de megafonía es otra cosa.

No obstante, lo primero que tenemos que tener claro es el significado de los conceptos técnicos. Haré una pequeña definición de cada uno de ellos.

Dejaré enlaces a vídeos que he seleccionado de internet, los que creo que son “entendibles” y son correctos técnicamente, intentando complementar muchos aspectos de esta especialidad, para los que se necesitaría el espacio de varias revistas como esta. Decir también que no voy a entrar en aspectos técnico-físicos de la ingeniería de sonido, el propósito únicamente es introducir en conceptos básicos que os sirvan a todos los que tenéis algo de curiosidad por estos procesos, los que creo que a los músicos les viene muy bien conocer.

Cuando se habla de “amplificación” casi todo el mundo entiende, aunque sea de forma abstracta, lo que se quiere decir: utilización de elementos o dispositivos electrónicos en un espectáculo musical, o de texto, conferencia, etc., para producir un aumento del nivel de sonido o presión sonora que llega al público con respecto al que le llegaría si no existiera la amplificación, procedente de un escenario, un estrado, o de cualquier espacio desde donde se esté produciendo el evento. A todos estos dispositivos empleados para tal fin se les llama sistema electroacústico, comúnmente llamado “equipo de sonido”, sin el cual no podríamos llegar a toda la audiencia con el nivel deseado, tampoco podríamos cubrir un espacio demasiado grande con un nivel de presión sonora óptimo.

Cuando hablamos de “amplificación”, parece que nos estamos refiriendo únicamente al sonido amplificado que percibe el público, sin embargo, cuando nos hablan de “sistema electroacústico” no nos están hablando únicamente pensando en

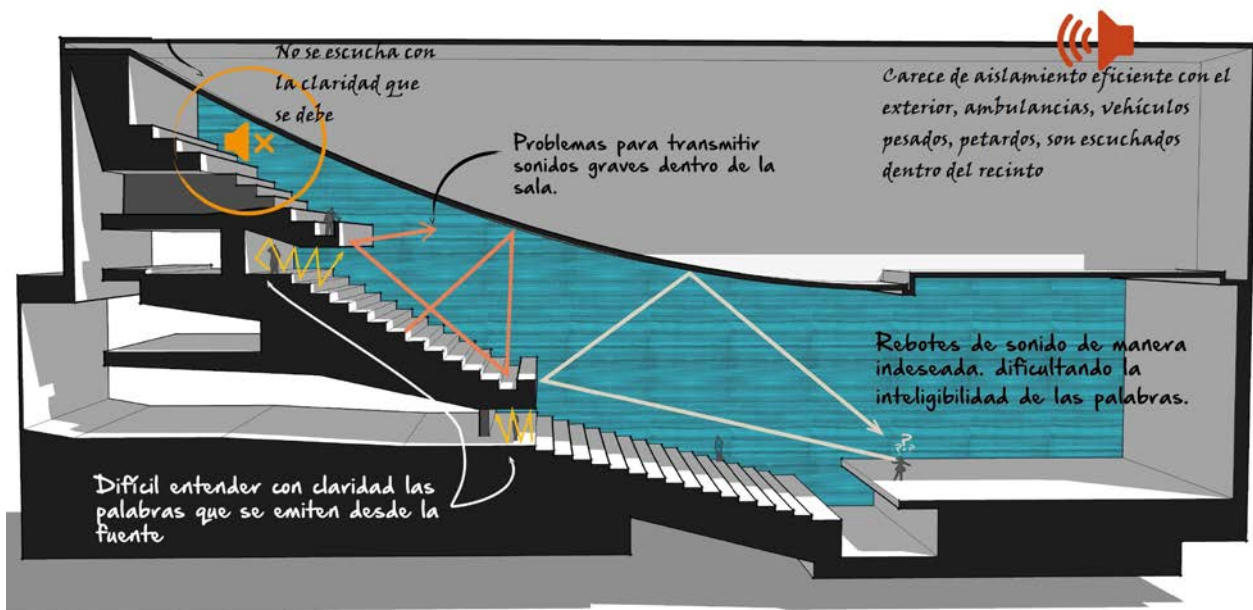
el público, sino en todo lo que tenga que ver con reforzar electrónicamente el sonido de cualquier fuente sonora del espectáculo hacia cualquier destino del mismo. Por ejemplo, el sistema de monitores de escucha para los músicos o artistas en general dentro del escenario, o aledaños, sistema de megafonía (ahora sí) para distribuir el audio por camerinos y otras estancias donde se necesite un seguimiento del evento en cuestión, etc. Por este motivo, los que asistáis a una ópera con la orquesta en el foso, podréis observar que existe microfónica instalada, tanto para la orquesta, como en la boca (corbata) del escenario, sin embargo, no se amplifica nada para el público, la función de dichos micrófonos es recoger el sonido del espectáculo para enviarlo a la megafonía del edificio, camerinos, grabación y a cualquier zona externa a la sala, o dispositivo donde se necesite tener un seguimiento sonoro del espectáculo. Para esto también se utiliza un sistema electroacústico. Todos estos procesos el público no los percibe, incluso desconoce su existencia. Podríamos decir que el refuerzo electroacústico, se refiere a cualquier refuerzo sonoro necesario en un espectáculo, producido por un Sistema Electroacústico completo, aunque aquí me centraré en las partes del sistema que se dedican a cubrir la zona de audiencia (público) y el escenario, las cuales describiré más adelante.

En nuestro ámbito de instrumentos de plectro y guitarras tenemos muchas situaciones donde nos ayuda utilizar los sistemas electroacústicos como herramienta dentro del escenario, no sólo para el público. Por ejemplo, en el caso de un escenario grande, donde la distribución de la orquesta, incluso grupos más pequeños, impide la escucha correcta del sonido proveniente de cualquier sección o instrumento en la ubicación de otros componentes de la propia orquesta, en este caso, una solución que se adopta en muchas ocasiones es emplear un sistema electroacústico, o equipo de sonido, para reforzar la escucha de todas las secciones orquestales allá donde se necesite, pudiendo discriminar qué sección o secciones de instrumentos necesitan ser reforzados y en qué zonas de la orquesta.

Existe una polémica desde hace tiempo, sobre todo en determinados tipos de música, por el hecho de utilizar amplificación para reforzar el sonido hacia el público, ya que se considera (cada vez menos) que se rompe la pureza, o riqueza de la ejecución, todo esto lo he vivido durante años con mi actividad profesional en el mundo de la ópera, incluso hemos visto cómo se para una representación, por las protestas del público al detectar que el sonido provenía, por error, de unos altavoces. También tenemos ejemplos de lo contrario, de cómo el refuerzo sonoro ha favorecido y ha hecho posible que se puedan ofrecer conciertos para una gran cantidad de público de un género considerado “puro” como es el flamenco,

en este caso ya se asumió hace mucho tiempo que la amplificación, como herramienta primordial, ha hecho que este tipo de arte sea conocido y admirado por millones de personas que, de no ser por los conciertos masivos que se ofrecen utilizando el refuerzo electroacústico a gran escala, no habría salido de los tablaos, o círculos reducidos, ni llegado a tanta gente simultáneamente. Me atrevo a afirmar que el nivel de presión sonora en algunos espectáculos de este género musical ha superado al nivel de presión sonora que podemos escuchar en muchos conciertos de rock, en los cuales es impensable que se puedan llevar a cabo sin utilizar sistemas electroacústicos de gran potencia, incluso se puede decir que el rock, y muchos otros tipos de música, no existiría como lo hacen en la actualidad sin la utilización de estos sistemas. Ahora está muy de moda la palabra “Unplugged” para referirse a los conciertos “acústicos” de rock, o pop, que se llevan a cabo “desenchufados”, cuando en realidad no es así, lo cierto es que en esos formatos también están “enchufados”, ya que en todos ellos se utiliza la amplificación y equipos electrónicos, en algunos casos muy sofisticados.

Para cerrar esta pequeña introducción, lo haré utilizando una frase muy conocida, con la intención de ayudar a entender el concepto de la “amplificación”: “LA ENERGÍA NI SE CREA NI SE DESTRUYE, SÓLO SE TRANSFORMA”. Os preguntaréis qué tiene que ver esto con los sistemas de refuerzo sonoro. Voy a intentar explicarlo. El sonido es un tipo de energía, en concreto energía mecánica que se propaga en forma de ondas sonoras, las cuales son percibidas por el oído humano, a través de un medio de transmisión como el aire, el agua, o sólidos. Si queremos aumentar la cantidad de energía mecánica que produce un sonido, por ejemplo, de una bandurria, tendremos que tocar más fuerte, eso ocasionará que suene más estridente, puede que esto no nos importe, pero el problema surge cuando queremos que suene más de lo que la capacidad sonora del instrumento nos puede dar, en este caso no podemos aumentar la energía mecánica que produce el sonido. Llegados a este punto nos tenemos que plantear utilizar otro tipo de energía y transformarla para aumentar la energía sonora de nuestro instrumento, ¿qué tipo de energía utilizamos?, la respuesta es la energía eléctrica, es decir, empleamos dicha energía eléctrica para transformarla en energía mecánica, ¿cómo?, con un sistema electroacústico, el cuál transforma, primero la energía mecánica en eléctrica (micrófonos), esta energía eléctrica, después de procesarla electrónicamente, la amplificamos con respecto a la original (equipo de sonido) y la volvemos a transformar en energía mecánica (altavoces), es decir en sonido de mayor intensidad. En resumen, no podemos obtener ningún refuerzo sonoro sin disponer de energía eléctrica, además del equipo de transducción mecánica-eléctrica-mecánica que se encarga de



Ejemplo de análisis previo de una sala y detección de problemas (1)

realizar las transformaciones de energía. El sonido es un fenómeno que cumple las leyes de la física, en este caso el Principio de Conservación de la Energía.

Un sistema electroacústico está compuesto por dispositivos llamados activos y pasivos, de los que a veces hablan los técnicos. Los dispositivos electrónicos activos son aquellos que realizan alguna transformación de energía, o conversión de la señal disponible en su entrada, para obtener una señal distinta en su salida. Para realizar dicha transformación, estos dispositivos necesitan energía eléctrica para funcionar, debido a los componentes electrónicos utilizados, a éstos se les llama "componentes activos". Algunos ejemplos de estos dispositivos son los amplificadores, convertidores A/D - D/A, también podemos considerar elementos activos a los micrófonos de condensador, ya que necesitan alimentación eléctrica para que funcionen, al disponer de un pequeño preamplificador en su interior.

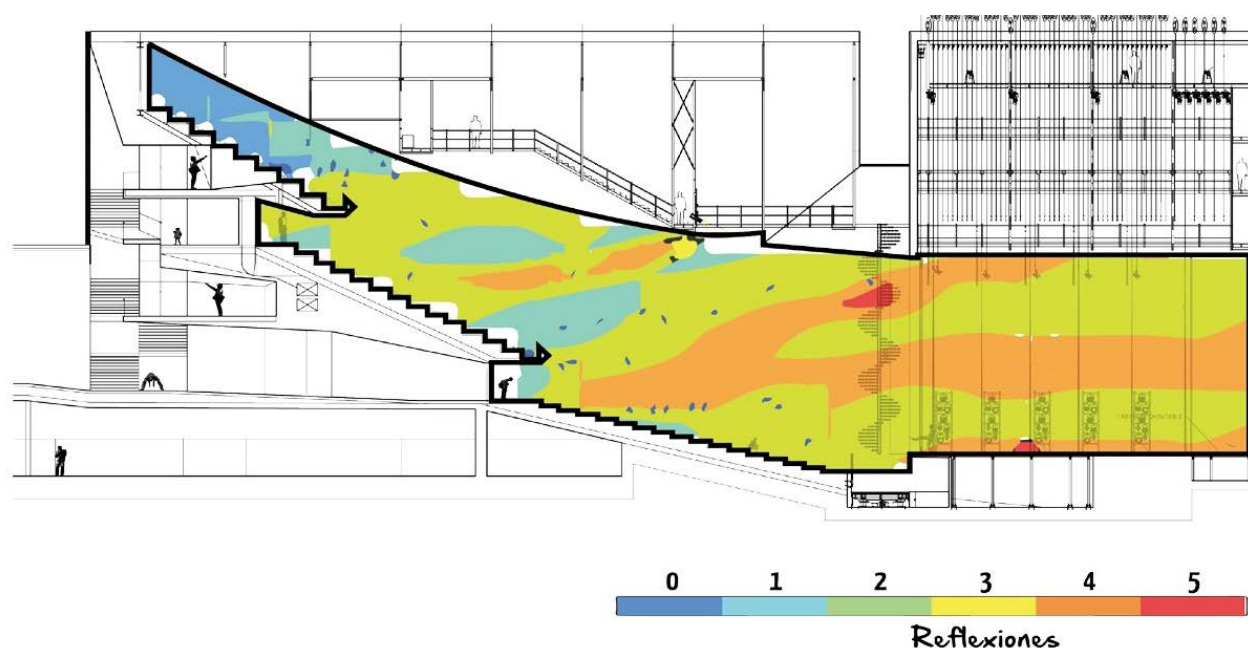
Los dispositivos electrónicos pasivos, como habréis podido deducir, son todos aquellos que no necesitan energía eléctrica para cumplir su función, pero a cambio, no realizan ninguna transformación o conversión de la señal de audio, son los llamados adaptadores pasivos. Ejemplos de estos dispositivos son los adaptadores de impedancias, "Cajas de Inyección", o "D.I. box". Estas palabras se las habréis oído pronunciar alguna vez a los técnicos de sonido sin saber de lo que estaban hablando. En el caso de la D.I., en inglés *Direct Injection*, es un dispositivo, fundamental en nuestro ámbito de cuerda pulsada y de plectro, que debemos emplear siempre que nuestro instrumento esté electrificado, es decir, le hemos instalado un piezoeléctrico ("pastilla") para recoger el sonido, en este caso debemos conectarla al equipo de sonido a través

de una D.I. (caja de inyección), ésta es un tipo de adaptador de impedancias para entrar en el sistema de sonido con una señal "limpia" y con un nivel suficiente para procesarla. Existen D.I.s activas, muy utilizadas, que además realizan una pequeña amplificación de la señal. Otro ejemplo de dispositivo pasivo son los micrófonos llamados "dinámicos", ya que sólo son transductores de energía mecánica en energía eléctrica, no entregan más energía de la que les llega.

Unas consideraciones previas en forma de preguntas creo que vienen bien cuando nos planteamos llevar a cabo un proyecto de espectáculo con refuerzo electroacústico, con el fin de obtener los mejores resultados, son las siguientes:

¿De qué depende que la amplificación de un concierto con instrumentos acústicos, por ejemplo de plectro, "suenen" bien?: la respuesta rápida es que utilicemos los mejores micrófonos y el equipo de sonido instalado, o montado para la ocasión, sea de la mejor calidad y esté bien ajustado para el espacio a utilizar, teatro, sala, aire libre, etc. Inmediatamente surge la siguiente pregunta:

¿De qué depende que el equipo de sonido esté bien ajustado?: La respuesta a esta pregunta no es tan sencilla, un buen ajuste del sistema de sonido es clave para que un espacio "suenen bien", influyen varios factores que requieren ciertos conocimientos especializados para resolver los diferentes problemas que encontraremos en cada uno de los espacios. Lo primero que debemos tener en cuenta es la calidad de los dispositivos utilizados (equipo de sonido), principalmente el sistema de altavoces, o sistema de P. A. (Public Address), además de la mesa de mezclas, ecualizadores y procesadores de la señal, descritos más adelante. Pero no siempre que el equipo de sonido es de primera calidad



Ejemplo de análisis previo de una sala y detección de problemas (2)

está garantizado que suene bien en un espacio concreto, y aquí tenemos el segundo condicionante: las características acústicas del espacio utilizado, tiempo de reverberación, puntos críticos de reflexiones, etc. Analizar dichas características es fundamental para llevar a cabo un buen ajuste del sistema, precisamente por esto, la mayoría de las empresas disponen de un especialista en ajuste de sistemas, ya que cada espacio es diferente y tiene sus particularidades acústicas respecto al resto de espacios, por lo que no podemos utilizar un mismo ajuste para diferentes localizaciones, es decir, cada teatro, cada sala y cada lugar donde se vaya a llevar a cabo un espectáculo amplificado tiene su propia “personalidad acústica”, la cual depende de las dimensiones del espacio, los elementos constructivos, sus características acústicas y su distribución en el mismo, algo que no podremos cambiar cuando lleguemos con nuestro equipo de sonido. En resumen, un proyecto de sonorización de un espectáculo debe llevarse a cabo basándonos en la respuesta acústica del espacio. Por todo lo dicho anteriormente, podemos afirmar que hay dos factores fundamentales para que un espectáculo, o representación amplificada con sistemas electroacústicos sea un éxito sonoro, EQUIPO DE SONIDO y EQUIPO HUMANO, podemos tener el mejor sistema electroacústico del mundo, pero si no tenemos el equipo humano de profesionales que sepa lo que necesita, lo controle y lo maneje adecuadamente, puede llegar a ser un verdadero desastre. Si el primer paso se ha hecho mal, todos los pasos de después serán un fracaso y el primer paso es tener un equipo bien ajustado y sonando en condiciones óptimas, antes de las pruebas de sonido con los artistas. El objetivo primordial en un ajuste de sonido es que suene exactamente igual en cualquier zona de la audiencia, desgraciadamente, esto no siempre se consigue.

Una vez que tenemos el equipo perfectamente ajustado, el siguiente paso es realizar las pruebas de sonido con los artistas. En este paso intervienen otros factores distintos a los relatados para el sistema de P.A. En este caso el análisis acústico pasa a los instrumentos utilizados, para decidir qué tipo de micrófono debemos utilizar en cada uno de ellos, o el tipo de dispositivo electrónico, en el caso de que el instrumento esté electrificado.

Cuando se amplifica un instrumento acústico, el objetivo es que cada espectador lo escuche como si no estuviera amplificado, como si lo tuviera cerca de él. Conseguir esto es el mayor reto que todo técnico debería plantearse a la hora de resolver las complicaciones técnicas que se presentan y que van a ser decisivas para el éxito del proyecto. Esta tarea no siempre es sencilla ni rápida y, además, como es obvio, es necesario disponer de los servicios de un técnico que tenga muy claro lo que tiene que hacer y que conozca perfectamente todo el equipamiento de sonido que maneja. Podríamos decir que todas las consideraciones expuestas anteriormente son los ingredientes de un buen guiso, pero si está mal cocinado el sabor no será el esperado, incluso en algunos casos, será desagradable.

Para llevar a cabo un buen ajuste del sistema de altavoces se suelen utilizar diversas herramientas profesionales de medición y análisis con mapas de respuesta acústica, o mapas de distribución de la intensidad sonora dentro de los espacios, donde se pueden ver las deficiencias e intentar corregirlas con el sistema electroacústico utilizado. Dichas herramientas se utilizan colocando micrófonos en distintos puntos de la sala y emitiendo una señal de referencia por los altavoces, generalmente ruido rosa, o ruido marrón para los subgraves, así se obtiene información sobre la respuesta acústica, tanto de los altavoces como de la sala,

dichos micrófonos recogen los datos que se pasan por un software especializado que analiza y genera mapas con colores que representan la presión o la intensidad sonora en cada punto, podríamos decir que cada micrófono recoge lo que escucharía un espectador situado en la misma ubicación. También se utilizan softwares de diseño y simulación potentes como EASE para simular cómo se comportará el sonido en un espacio específico antes de instalar el equipo, prediciendo el rendimiento de los altavoces. Estos software disponen de librerías con los distintos materiales utilizados en la construcción de espacios o salas de espectáculos para realizar el modelado de la forma más fiel posible con la realidad, ya que trabajan con planos reales en 3D, incluso incorporan librerías de altavoces comerciales e indican los más adecuados y su colocación en cada espacio. Estas herramientas se utilizan mucho en la fase de diseño de salas de concierto con el fin de obtener unas condiciones acústicas óptimas, ya que, sin ellas, además de producir mal sonido sin amplificación, cuando se quiera utilizar refuerzo electroacústico, surgirían problemas adicionales de reflexiones, mala difusión, etc.

En general, cada marca de sistemas de sonorización tiene su propio soporte de análisis y simulación para sus modelos de equipos de sonido comercializados. Todos los sistemas de análisis, o simulación, suelen presentar los resultados para la respuesta de los espacios a distintas frecuencias, dentro del intervalo audible.

Un buen ajuste del sistema electroacústico es fundamental y de vital importancia para la inteligibilidad, si se pretende utilizar para eventos donde intervienen oradores, o algún espectáculo con texto hablado. También es de vital importancia que la difusión del sonido procedente del sistema electroacústico sea uniforme en todo el espacio a sonorizar. En resumen, un buen ajuste de un sistema de sonido es aquel que se realiza adaptándole a las condiciones acústicas del espacio para mejorarlas, siempre que sea posible.

SISTEMA ELECTROACÚSTICO

Para entender mejor la estructura que forma un sistema electroacústico completo, empezaremos por ver un diagrama de bloques general de refuerzo sonoro. Básicamente está compuesto por tres grandes bloques:



BLOQUE DE CAPTACIÓN

Este bloque es el encargado de proporcionar una señal eléctrica de audio de la fuente original al bloque de procesado. Está compuesto principalmente por los micrófonos, que se encargan de transformar las ondas de presión sonora en la señal eléctrica mencionada. Se puede decir que es un transductor acústico-eléctrico, aunque en algunos casos la fuente de señal puede ser un audio pregrabado procedente de un reproductor, o de cualquier otro instrumento, o dispositivo que entregue una señal eléctrica de audio llamada "señal de Línea", la cual debe cumplir con los estándares establecidos y se inyecta directamente al equipo de procesado. En general, en nuestro ámbito, utilizaremos únicamente micrófonos, o transductores, ya que nuestros instrumentos son exclusivamente acústicos. Habrá alguien que se pregunte ¿qué pasa con las guitarras, bandurrias etc. que están "electrificadas"? La "electrificación" de un instrumento acústico no es otra cosa que colocarle un micrófono interior, un piezoeléctrico, etc. Estos elementos no dejan de ser micrófonos, con técnicas diferentes para captar el sonido del instrumento. El hecho de colocarlos en el interior del instrumento hace que la señal eléctrica obtenida sea más limpia, con menos ruido exterior y, sobre todo, reduce de una forma considerable las realimentaciones, lo que se conoce como "acoples", los famosos pitidos del equipo de sonido que tanto molestan y, en muchas ocasiones, nos hacen acordarnos de la familia del técnico. Otra diferencia entre un instrumento acústico electrificado y otro que no lo está, es que el primero suele llevar incorporado un preamplificador, esto es un equipo electrónico de tamaño muy pequeño, alimentado por una batería, o pila, que eleva el nivel de señal entregada por el captador incorporado en el instrumento, lo suficiente como para atacar al equipo de procesado con una buena relación señal/ruido (véase Alzapúa nº 31, art. Procesos de Grabación Sonora).

El inconveniente que puede surgir al plantearnos electrificar alguno de nuestros instrumentos acústicos es que, generalmente, hay que mecanizarlos para insertar tanto el dispositivo captador, como el preamplificador, incluso algunos incorporan un pequeño ecualizador.

BLOQUE DE PROCESADO

El componente central de este bloque es la mesa de mezclas. Ésta suele incorporar casi todos los dispositivos procesadores de la señal de audio necesarios para atacar al bloque de reproducción. Además, existen otros dispositivos periféricos a la mesa de mezclas que complementan el sistema de procesado de señales, como son los preamplificadores, ecualizadores, procesador de efectos, etc. A los componentes mencionados anteriormente hay que sumarle el cableado



Dos mesas digitales, una para proyectos pequeños y otra para los proyectos más grandes que se montan actualmente.

específico para la conexión con el bloque de captación y la interconexión de todos los equipos utilizados. En general, si disponemos de una mesa de mezclas, podríamos llevar a cabo un proyecto de amplificación de dificultad media-alta, dependiendo de las prestaciones de la misma. Sin ella, no sería posible.

MESA DE MEZCLA

Este componente fundamental, el corazón en un sistema de sonido, es un enrutador electrónico encargado de recibir todas las señales individuales de entrada procedentes de micrófonos, o señales de línea, procesándolas, mezclándolas, agrupándolas y distribuyéndolas por las distintas salidas disponibles. Es el dispositivo que más llama la atención de los curiosos en un montaje de sonido, lleno de botones y luces por todas partes, y respondiendo a la pregunta más escuchada por los técnicos de sonido: sí, todos los botones tienen una utilidad concreta y sabemos para lo que sirven.

Las características básicas con las que se definen las dimensiones y prestaciones de una mesa de mezclas son: Número de canales de entrada, número y tipos de salidas (auxiliares, grupos, matrices), ecualizadores, compresores, efectos, etc. por canal. Todas ellas suelen tener una salida llamada Master, L-R, o de P.A., a la que se dirigen las señales procesadas en cada canal de entrada y mezcladas con la proporción deseada. Obviamente, a esta salida sólo se asignan las señales que queremos que escuche el público. Otro tipo de señales, utilizadas internamente, no se envían a la salida de P.A.

En el siguiente enlace podéis ver una serie de 5 vídeos cortos de introducción a las mesas de mezclas para principiantes.



Enlace 1

Existen una gran variedad de mesas de mezclas, muchísimas marcas y modelos que abarcan todo el abanico de necesidades en cada proyecto. Básicamente existen dos tipos de mesas de mezclas atendiendo a los formatos de señal que manejan y tecnologías empleadas: ANALÓGICAS y DIGITALES. Aunque he de decir que en los proyectos medios y grandes se han impuesto desde hace tiempo las mesas digitales. Incluso en proyectos pequeños tienden a desaparecer las mesas analógicas. La gran diferencia entre la tecnología analógica y la digital es la capacidad de procesamiento de las señales de las últimas, disponiendo de infinidad de recursos que no son posibles en las analógicas sin utilizar dispositivos adicionales. Podríamos decir que las mesas digitales funcionan como un ordenador, pudiendo guardar archivos con configuraciones preestablecidas y utilizarlas en varios proyectos sin tener que partir de cero en cada montaje de sonido. Pero los micrófonos entregan una señal eléctrica analógica, ¿qué hacen las mesas digitales con esa señal analógica? Como es obvio, lo primero que hacen es convertirla a digital, formato numérico, y a partir de ahí todo el procesamiento se hace en digital hasta el último paso del bloque de reproducción, donde se vuelve a convertir en señal eléctrica analógica, para atacar a los altavoces, que son dispositivos analógicos.

Atendiendo a su función en el espectáculo, se utilizan como “mesa de P.A.”, o como “mesa de monitores”. Las primeras, también llamadas FOH (front of house), se sitúan, con el técnico de P.A., siempre que sea posible, frente al escenario, en el centro del auditorio, ya que son las dedicadas a la mezcla que escuchará el público, mientras que las segundas se sitúan en el escenario y se



Dos mesas analógicas cuya principal diferencia entre ellas es el número de canales de entrada y salidas.

utilizan en proyectos medianos y grandes para gestionar los envíos a los monitores de escucha para los intérpretes, de forma autónoma con respecto a la mesa de FOH, con un técnico dedicado exclusivamente a atender las necesidades de los músicos, llamado técnico de monitores.

Las salidas de las mesas no podemos conectarlas directamente a los altavoces, ya que la potencia requerida por éstos para reproducir el sonido es muy superior a la que entregan dichas salidas, es decir, las mesas procesan una señal de audio de muy baja potencia y para atacar a los altavoces necesitamos amplificarla, para ello se utilizan otros dispositivos llamados amplificadores de potencia, que veremos más adelante.

En formatos de mesas pequeñas, o domésticas, existen modelos autoamplificadas, también llamadas activas. Esto quiere decir que llevan internamente incorporado un amplificador de potencia para atacar directamente desde sus salidas a los altavoces. En la mayoría de los modelos, y sobre todo en formatos profesionales, no incorporan dicho amplificador. Por distintos motivos prácticos y operativos, si el amplificador de potencia es un equipo independiente, podemos utilizarlo con cualquier modelo de mesa, además debemos colocarlo, esto es lo más importante, lo más cerca posible de los altavoces por diferentes motivos: sección de los cables, pérdidas en la línea con la distancia, cuanto más lejos están los altavoces de los amplificadores, más pérdidas de potencia tendremos en la línea, lo que nos obligaría a aumentar la sección de los cables y esto se traduce en mayor precio de los mismos y peor manejo en los montajes y desmontajes. Además, tenemos otra desventaja con la distancia, como son las posibles interferencias de otros equipos electrónicos que se inducen en la línea, cuanto más larga sea ésta, más interferencias se inducirán.

En el mundo del sonido profesional se distinguen tres niveles principales de señal de audio y se les conoce como, (de menor a mayor nivel): “nivel de micro”, “nivel de línea” y “señal de potencia”. Es necesario reconocer qué tipo de señal tenemos

en cada punto del sistema para saber cómo debemos tratarla adecuadamente y dónde podemos conectarla. El nivel de micro (entre 1 y 10 mV aprox.), como su nombre indica, lo entregan los micrófonos a la entrada de la mesa. A partir de dicha entrada, lo primero que se hace es elevar la señal a nivel de línea (alrededor de 1 V). Con este nivel se procesa la señal en todas las etapas de la mesa y en general en todos los equipos profesionales de audio. La señal de potencia se utiliza únicamente, como ya se ha dicho, para atacar a los altavoces.



En este enlace encontraréis una serie de 10 vídeos cortos muy didácticos donde se describe con algo más de profundidad cómo usar las mesas de mezclas. Recomiendo verlos en orden del 1 al 10.

Enlace 2

CABLEADO

Si es importante disponer de equipos de audio de calidad, no es menos importante utilizar los cables de interconexión entre ellos también de la mejor calidad. Pero además hay que saber qué tipo de cable y conectores se utilizan con cada tipo de señal y en cada equipo. Aquí haré, por cuestión de espacio, un breve resumen de los más utilizados y os dejaré algún enlace para los que tengáis más curiosidad e interés en profundizar. Todo el cableado de sonido se divide en dos grupos principales: Analógicos y digitales.

CABLES ANALÓGICOS: Son los que transportan señales eléctricas de audio, de baja potencia, llamados cables de señal (micro, línea), o de potencia (altavoces). Los principales tipos son los balanceados y los no balanceados. Los primeros se utilizan en sonido profesional para todas las señales de audio, tanto de nivel de micro como de línea y en todos los equipos de procesado. Pero, ¿qué es un cable balanceado? Eso es más difícil de entender para los no iniciados en sonido profesional. Aquí sólo diré

que los cables balanceados están compuestos de tres hilos, dos para transportar la señal y uno de masa o tierra. Se utilizan para eliminar las interferencias que se inducen en el cable, consiguiendo de esta manera una señal “limpia” a la entrada de los equipos, pudiendo utilizar, además, mayores distancias de cables sin ruido. Todos los cables de micrófono o de línea utilizados en sonido profesional son balanceados. Obviamente, todos los equipos profesionales están diseñados para trabajar con señales balanceadas. Los conectores que se utilizan para estos cables son principalmente dos: XLR-3 (También llamado Canon) y TRS, conocido como Jack balanceado de 1/4”, o 6,35 mm, también es conocido como Jack estéreo, ya que se utiliza para las señales de audio estéreo, pero no lo confundamos con las señales balanceadas, unas no tienen nada que ver con las otras. También podréis encontrar en equipos de audio domésticos otros tipos de conectores como RCA, mini Jack, etc., pero en profesional no se usan, salvo necesidad extrema.

CABLES DIGITALES: En este tipo de cables hay más variedad, aunque los más utilizados en audio profesional son: Ethernet, con conector RJ-45, en sus distintas categorías, y cables de fibra óptica con una gran variedad de conectores. Todos estos cables transportan audio digital, pero en forma de datos, por lo que se mezclan el mundo de la informática con el mundo del audio, esto hace que tengamos la posibilidad de transportar gran cantidad de señales, o canales de audio, por un mismo cable, algo imposible con el audio analógico.

También se consideran cables digitales el USB en sus distintas versiones, más utilizado para conexiones de interfaces o controles de equipos de audio. En profesional no se utilizan para transportar señales de audio. Otros conectores utilizados hasta hace relativamente poco tiempo, se están quedando obsoletos, como el firewire.



Existen otros cables para transportar señal digital de canales estéreo, llamada SPDIF o AES/EBU, aunque éstas ya se transportan por los cables Ethernet, u ópticos. En el siguiente enlace podéis ver un resumen un poco más amplio sobre el cableado.

[Enlace 3](#)

BLOQUE DE REPRODUCCIÓN

Este bloque es el encargado de recoger la señal del bloque de procesado, en general de la mesa de mezclas. Está compuesto por un procesador de altavoces, amplificador, o amplificadores de potencia y los altavoces. También existen altavoces autoamplificados, es decir, en la propia caja del altavoz, está incorporado el amplificador de potencia, con lo que nos ahorramos montar los

amplificadores y simplifica el cableado, ya que sólo utilizamos cables de señal hasta el altavoz, a cambio tenemos en contra que los altavoces pesan más y son más caros.

PROCESADOR DE ALTAVOCES: En sonido profesional se utilizan diferentes altavoces para cubrir toda la banda de frecuencias audibles, ya que un solo altavoz no puede reproducir todas las frecuencias con la misma calidad y nivel suficiente, debido a sus limitaciones técnicas y constructivas como transductor eléctrico-acústico. Es decir, a un altavoz diseñado para reproducir las frecuencias agudas no le podemos atacar con una señal grave, pues no la reproduciría. Lo mismo ocurre con los altavoces para frecuencias medias o graves, por eso se utilizan los procesadores de altavoces, o Croosver, para ordenar la señal de audio en varias bandas de frecuencia (graves, medios y agudos) y distribuirla a los altavoces diseñados para reproducir cada una de ellas, pasando previamente la señal correspondiente a cada una de las bandas por un amplificador de potencia. De manera simplificada, se encarga de mandar las frecuencias graves a los altavoces de graves, o subgraves, las medias a los que reproducen estas frecuencias y las agudas a los altavoces de agudos, o tweeter. De esta manera se optimiza el rendimiento de los altavoces. Además, dispone de otras prestaciones, como retardos, limitadores, etc. Cada marca de altavoces dispone de sus propios procesadores.

AMPLIFICADORES, O ETAPAS DE POTENCIA:

Son dispositivos electrónicos que se encargan de elevar el nivel de señal procedente de los procesadores para atacar a los altavoces, ya que éstos necesitan un nivel mínimo de potencia para realizar la transducción eléctrico-acústica. Se fabrican de distintas potencias y se utilizan amplificadores distintos para cada banda de frecuencias, es decir, se conecta un amplificador para graves, otro para medios y otro para agudos, ya que cada uno de ellos ataca a sus altavoces correspondientes. Reciben la señal con nivel de línea y entregan la señal de potencia. Suelen montarse en un rack junto con los procesadores, el cual se sitúa lo más cerca posible de los altavoces, ya que una vez que se ajustan no se suelen volver a manipular. En el siguiente enlace podéis ver una gran variedad de etapas de potencia comerciales con sus precios.



[Enlace 4](#)

REFUERZO ELECTROACÚSTICO



*LineArray para largo alcance, diseñado para frecuencias medias y agudas.
Subwoofer, diseñado para frecuencias graves.*

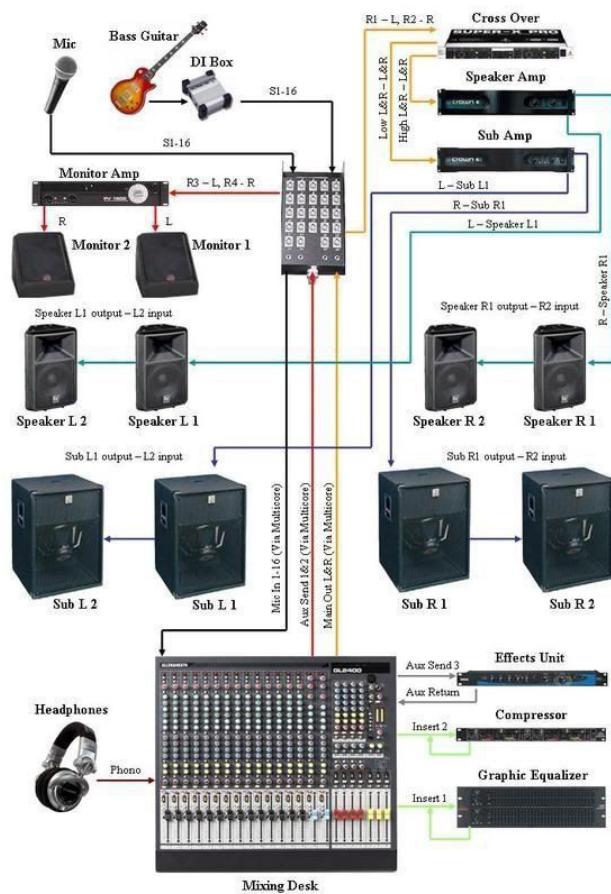
ALTAVOCES: Como ya se ha dicho, son los transductores eléctrico-acústicos, el último paso en un sistema de refuerzo sonoro. Es fundamental que sean de buena calidad, ya que tienen que reproducir de la manera más fiel posible el audio que le llega del sistema de procesamiento anterior compuesto por todo el equipo de sonido. Por esta razón, toda la cadena tiene que estar al mismo nivel de calidad. El eslabón con el nivel más bajo es el que marca la calidad máxima.

Aquí he de aclarar que los altavoces SÓLO funcionan con señal de audio analógica, es decir, los cables que se conectan a los altavoces no deben transportar una señal digital porque no funcionarían. Las ondas de presión sonora son analógicas, el oído responde a las mismas de forma analógica. La señal digital nos ofrece muchísimas ventajas de procesamiento y manipulación, pero el primer paso del sistema (micrófonos) y el último (altavoces) trabajan con señal analógica. Por tanto, lo primero que se hace es una conversión analógica-digital y lo último una conversión digital-analógica. La salida de las etapas de potencia, como es obvio, entregan a los altavoces señal analógica.

Existe una gran variedad de marcas y modelos comerciales de altavoces, también llamados “cajas acústicas”, dividiéndose en dos grandes grupos: Pasivos y Activos, o autoamplificados, como ya comenté anteriormente. Los pasivos se conectan a las etapas de potencia externas, mientras que los autoamplificados las llevan incorporadas dentro del cajón donde van montados. Además, para pequeños proyectos, existen comercialmente sistemas completos de P.A. con todo incorporado y configurado (procesadores y etapas de potencia), donde sólo tenemos que conectar las salidas L-R del equipo de sonido. En los grandes proyectos se diseñan configuraciones a medida de los sistemas de P.A., utilizando los llamados “Line Arrays” cuando hay que cubrir grandes áreas de audiencia. Son los grandes racimos de altavoces que solemos ver colgados en los grandes conciertos, el tamaño y cantidad de los mismos depende de la potencia y

del área que necesitemos cubrir.

Para los sistemas de monitores de escenario se pueden utilizar el mismo tipo de altavoces que se utiliza para la P.A., sobre todo para la línea llamada de Sidefill, ya que no deja de ser una pequeña P.A. orientada a los músicos. Pero existen cajas acústicas con diseño específico en forma de cuña para ser utilizadas como monitores.



Esquema general simplificado de un pequeño sistema electroacústico completo.

En general, tanto para P.A. como para monitores, si queremos garantizar un mínimo de calidad, siempre hay que buscar en las grandes marcas

de altavoces, así como para el resto del equipo de sonido. Además, también recomendaría



buscar asesoramiento en los profesionales del sector. Claro que, como siempre, todo depende del presupuesto económico.

En el siguiente enlace tenéis una descripción general de los sistemas de P.A.

Enlace 5

Para terminar, quiero hacer dos apreciaciones que me parecen necesarias e importantes:

Para asegurarnos de disponer del equipamiento de sonido elegido, allá dónde vayamos con nuestro proyecto es importante que todo quede reflejado en el llamado “rider técnico”. Es un documento donde se describen y se relacionan todas las necesidades técnicas y de equipamiento de sonido



para llevar a cabo nuestro concierto, representación o espectáculo. Podríamos decir que es nuestro contrato técnico. En el siguiente enlace podéis ver una descripción más detallada de un rider de sonido.

Enlace 6

Todo lo dicho aquí sobre los montajes de sonido son conceptos que sirven para cualquier tipo de música o concierto en directo, es decir, se pueden aplicar a un concierto de rock y a un festival de instrumentos de plectro, lo único que cambia en cada caso es la configuración del escenario, con cada grupo habría que adaptar la microfónica a utilizar, monitores necesarios y necesidades en general, pero el resto del sistema es exactamente igual y ha de cumplir con los mismos parámetros de calidad.

ENLACES DE INTERÉS



Rider técnico:
Enlace 7



Diccionario de sonido:
Enlace 8

ANA ISABEL MARTÍNEZ MORENO.

Titulada Superior en Guitarra Clásica.

Profesora de guitarra en el Conservatorio Oficial
de Música de Mérida 'Esteban Sánchez'



LA CRÓNICA DEL SUEÑO SINFÓNICO : ORQUESTA ROBERTO GRANDÍO EN EL AUDITORIO NACIONAL

Gracias a la cordial invitación de Diego Martín Sánchez, presidente de la FEGIP, me propongo compartir aquí mi visión, tanto la general como la más íntima, de aquellas jornadas memorables que tuvieron lugar los días 8, 9, 21 y 22 de marzo de 2025, durante el Encuentro Sinfónico Nacional de Instrumentos de Plectro y Guitarras de la Orquesta Roberto Grandío, para los ensayos y pruebas de sonido previos a su presentación oficial en el Auditorio Nacional de Madrid.

Madrid, 12:00 de la mañana del 22 de marzo. El aire en el *backstage* no era de nerviosismo, sino de una tensión eléctrica y palpable. Sabíamos que no era un concierto más; era la materialización de un sueño que había germinado meses atrás. Nos mirábamos: éramos una marea de músicos entregados, listos para dar el salto al escenario.

El entorno cálido e imponente del Auditorio Nacional de Música vibraba con una expectación

palpable. Entrar por primera vez como miembro de la orquesta a la Sala Sinfónica fue como penetrar en un templo del sonido. Aunque el espacio es enorme y está diseñado para albergar a cientos de espectadores, en el escenario se establece un clima íntimo y enfocado; el brillo cálido de las maderas del techo y la luz que baña el espacio crean un ambiente de solemnidad y respeto por la música que está a punto de sonar. Una vez que hubimos afinado nuestros instrumentos, se incorporó a escena el director Pedro Chamorro que fue recibido por los calurosos aplausos del público presente. Inmediatamente después y pendientes de la batuta del maestro, se hizo el silencio más profundo que he experimentado, un silencio cargado de la energía, de la tensión que precede al primer acorde...

UN ENSAYO COMO UN CRISOL DE TALENTOS

Tras las jornadas de intensa preparación para el concierto, que tuvieron lugar los días 8, 9, 21 y



22 de marzo, la Orquesta Roberto Grandío se iba a presentar en sociedad en la emblemática Sala Sinfónica del Auditorio Nacional. Los encuentros durante los ensayos fueron un auténtico crisol de emociones, sonidos y camaradería en las instalaciones del Conservatorio Arturo Soria de Madrid. Bajo el liderazgo del reconocido maestro y concertista internacional de plectro, Pedro Chamorro, nos congregamos cerca de 150 músicos de diversas especialidades. El ambicioso proyecto unió a profesores y concertistas de gran nivel nacional e internacional, convocados por la organización de la orquesta, para materializar esta propuesta innovadora y audaz; la mayor parte provenientes de distintas comunidades autónomas: Comunidad de Madrid, Castilla y León, Castilla-La Mancha, Extremadura, Andalucía, Canarias, Cataluña, La Rioja, Navarra, Asturias, Comunidad Valenciana, Aragón, Región de Murcia, así como de países como Andorra, Cuba, Colombia y Argentina; la orquesta era un reflejo de la riqueza y diversidad musical. La lista de especialidades instrumentales era tan variada como la geografía de sus integrantes; instrumentos de cuerda compuestos por: bandurrias soprano, contralto y tenor, guitarras, contrabajos y violonchelo; percusión, viento madera, viento metal, piano, cantante solista, coro mixto; además de los artistas que colaboraron especialmente para este singular acontecimiento.

La mezcla de estos timbres, poco habitual en un formato sinfónico, prometía una experiencia auditiva única, con una marcada esencia tradicional y Mediterránea.

INVITADOS DE LUJO Y MOMENTOS INOLVIDABLES

Durante las jornadas de ensayo que se desarrollaron bajo un horario intenso, el trabajo fue exhaustivo; pues la coordinación e interpretación de las piezas musicales tenía que ser impecable. Además de la propia orquesta y del Coro del Centro Superior Katarina Gurska, el encuentro se enriqueció con la presencia de dos artistas excepcionales como colaboradores especiales; Estrella Morente y Juan Manuel Cañizares, que nos sorprendieron de manera muy grata por su simpatía, humanidad y cercanía, al igual que los bailarines y palmeros que acompañaban al maestro, intérprete de la guitarra flamenca.

El ambiente estuvo cargado de una mezcla de empeño y pasión, risas y complicidad que nos contagiaba a todos por igual; y el tesón y el alto nivel de exigencia se convertían en la antesala de la emoción del gran día.

PROGRAMA DEL CONCIERTO

La estructura del concierto se diseñó para destacar a la Orquesta Roberto Grandío como eje central del evento, intercalando obras seleccionadas del repertorio español y contemporáneo. Las piezas que dieron comienzo al concierto matinal llevaron la firma de su director, Pedro Chamorro, quien igualmente realizó las orquestaciones y adaptaciones para la formación.

El viaje musical comenzó con la evocadora “Danza del Vino” (un tributo a la tradición ancestral); continuó con “In vino veritas”, (homenaje sonoro



a Alejandro Fernández y Bodegas “El Vínculo” de Campo de Criptana, Ciudad Real), una Sinfonietta Clásica articulada en cuatro movimientos: I. El vínculo, II. Pesquera, III. Dehesa La Granja, IV. Condado de Haza; y finalmente el estreno absoluto de “Luna”, obra dedicada al compositor Ugo Bottacchiari.

Acto seguido, fue Juan Manuel Cañizares, compositor y referente internacional de la guitarra flamenca, quien con maestría presentó su “Concierto Al-Andalus” en memoria de Paco de Lucía.

La obra, desarrollada en tres climas: La intensidad de la Bulería, la introspección del Rubato expresivo y el júbilo del Tanguillo festivo, fue ejecutada con absoluta destreza. Arropado por la orquesta y los excepcionales bailaores y palmeros, Charo Espino Delgado y Ángel López Muñoz, Cañizares desató su “duende”, entregando una fusión electrizante

de emoción y fiesta que conmovió a todos los presentes.

Por su parte, la carismática Estrella Morente con su inconfundible voz y presencia escénica, cautivó a la audiencia con la personalísima interpretación de la copla “Habanera imposible”, del querido y desaparecido cantautor Carlos Cano.

Posteriormente la Orquesta y el Coro mixto del Centro Superior Katarina Gurska,(dirigido por Nuria Fernández), presentaron las piezas “Canta pajarillo” (Sing little bird), obra compuesta por Pedro Chamorro (letra de Guillermo Chamorro), y “Bohemian Rhapsody”, compuesta por Freddie Mercury, cantante y compositor de la banda de rock Queen, la cual hizo vibrar la sala con una interpretación que se salía de lo convencional, llevando la canción a un terreno sinfónico y vocal de una manera magistral con la participación de la joven y espléndida voz solista de Rocío Prudencio.



Terminada la actuación, la efusividad del público fue recompensada. La Orquesta ofreció como *bis* la popular y universal “Zorba el Griego” de Mikis Theodorakis. Esta célebre pieza fue el broche final perfecto, despidiendo el concierto con una nota de inmensa alegría y energía contagiosa.

LA CULMINACIÓN DE UN SUEÑO

La mañana del 22 de marzo, el escenario no solo se vistió de gala; se cargó de la expectativa que solo pueden generar dos grandes de la música española: Estrella Morente y Juan Manuel Cañizares.

Este evento trascendió lo musical, marcando la culminación de un ambicioso sueño que comenzó con la visión y la cordial invitación del maestro Pedro Chamorro, director, profesor y concertista de Instrumentos de Plectro.

Fue el resultado del esfuerzo tenaz de un colectivo de músicos que entendieron la magnitud de la propuesta. Desde el primer tañido de cuerda hasta

el eco del último aplauso, el público fue testigo de una audacia artística, una sonoridad única, fresca y arriesgada, que hizo converger la rica tradición española con la más vanguardista innovación sinfónica. Fue una auténtica celebración del sonido mediterráneo que redefinió la capacidad de la Orquesta Roberto Grandío.

La mañana dejó una impresión imborrable: la imagen poderosa de una orquesta numerosa, vibrante y diversa que superó cualquier expectativa. Cada matiz, cada timbre, y la inquebrantable atención al detalle, fueron la prueba de que la pasión y el arduo trabajo son el verdadero catalizador para transformar una idea ambiciosa en una experiencia artística memorable.

La Orquesta Roberto Grandío ha regresado a la escena musical con una fuerza indiscutible, confirmando que su legado sigue en continua evolución.



AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento más cordial y sincero a todas las personas, entidades, organismos públicos, patrocinadores y técnicos de sonido, que con su apoyo hicieron posible la realización de este maravilloso proyecto e inolvidable experiencia; especialmente a Pedro Chamorro Martínez, director de la Orquesta Roberto Grandío, al equipo gestor y organizador de la ORG, a la FEGIP y a su presidente Diego Martín Sánchez, a todos mis compañeros y compañeras de la Orquesta Roberto Grandío, y a los excepcionales artistas colaboradores del concierto.



[Enlace al vídeo del concierto](#)



CONCIERTO DE PEDRO CHAMORRO EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA GUITARRA "ANTONIO MARÍN" DE GRANADA 2025

El maestro Pedro Chamorro fue uno de los protagonistas del *IX Granada Guitar Festival – Antonio Marín 2025* que se celebró del 14 de julio al 7 de agosto con más de treinta conciertos repartidos por distintos espacios de la ciudad y la provincia.

Este Festival, promovido por la European Guitar Foundation y dirigido por el guitarrista Vicente Coves, se ha posicionado como uno de los festivales de la guitarra más importantes del país, y es una de las apuestas de la ciudad de Granada para su candidatura a Capital Europea de la Cultura para el año 2031. Además, este Festival siempre ha mostrado su sensibilidad por la especialidad de instrumentos de púa, íntimamente ligada a la guitarra, incluyéndola en la programación en cada edición.

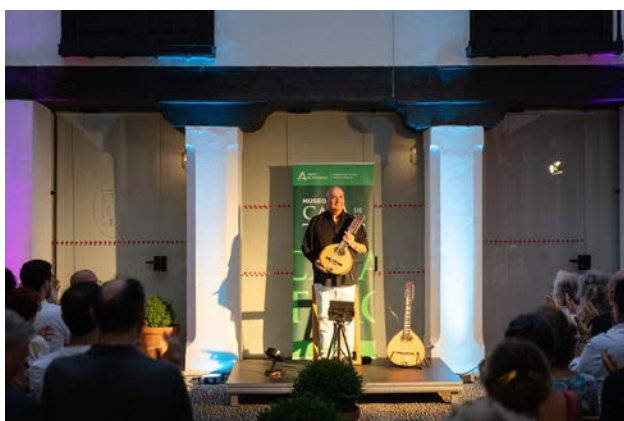
Pedro Chamorro fue uno de los artistas que recibieron el reconocimiento de la Fundación a la creación musical y trayectoria artística. El acto tuvo lugar el 14 de julio en el majestuoso Palacio de Carlos V, en el complejo monumental de La Alhambra. Allí pude saludar y acompañar a Pedro y Caridad visiblemente emocionados por la importancia del momento. Fue de justicia que la especialidad de instrumentos de púa, encarnada en la figura de Pedro, recibiera este reconocimiento, compartiendo escenario con el resto de artistas y entidades reconocidas como fueron el Maestro Manuel Cano (centenario), 60 Aniversario Guitarras Alhambra, 40 Aniversario Certamen Internacional de Guitarra Clásica "Andrés Segovia"

(La Herradura), Maestro José Luís Ruíz del Puerto y Maestro Lorenzo Palomo In memoriam (1938-2024).

Dos días más tarde fue el turno de la actuación de Pedro enmarcada dentro de la programación del Festival. El 16 de julio en el Museo Casa de los Tiros, un precioso palacio del siglo XVI situado en el barrio del Realejo. Pedro presentó un exigente programa en solitario, a bandurria soprano y bandurria tenor, en el que interpretó a autores como Fabián Forero, Ariadna Amador, Pascual Cándido y las fantasías compuestas por él mismo.

El intenso calor que acostumbra la ciudad de Granada en esas fechas no fue excusa para el público y muchos curiosos que se acercaron a comprobar lo que podía ofrecer una bandurria o laúd a solo. Allí acudimos distintos componentes de la Orquesta de Plectro Torre del Alfiler y la Orquesta de Laúdes Españoles Velasco Villegas a disfrutar del concierto y deleitarnos con el virtuosismo de Pedro.

Cabe destacar el estreno absoluto de la Fantasía n.º 5 "Por Taranta y Taranto" para laúd solo, compuesto por Pedro, en la que se acerca al flamenco emulando la estética de los guitarristas, con novedosos efectos realizados con la púa y ligaduras de mano izquierda. Pedro dedicó esta interpretación a la profesora de guitarra flamenca en el Conservatorio Profesional Ángel Barrios de Granada, Pilar Alonso, presente en el concierto, con quien ha realizado una intensa colaboración para la creación de esta obra.



Sin duda fue una demostración del potencial de la especialidad, Pedro recorrió distintos estilos musicales y desplegó todo el abanico posible de técnicas que permiten estos instrumentos, haciendo valer a la bandurria y el laúd como verdaderos instrumentos solistas de concierto.

En definitiva, fue un acierto por parte del Festival incluir la especialidad de instrumentos de púa con su mejor representante, Pedro Chamorro, que demostró que sigue siendo referente, con un repertorio muy exigente, a solo, que pocos se atreverían a interpretar, colocando en el lugar que se merecen a nuestros instrumentos, la bandurria y el laúd.

El programa fue el siguiente:

- 1ª Partita (*laúd*) – Filippo Sauli
- Berceuse y Ostinato (*bandurria*) – Fabián Forero
- Fantasia N.º 1 (*bandurria*) – Pedro Chamorro
- Fantasia N.º 2 (*laúd*) – Pedro Chamorro
- Changüi (*laúd*) – Ariadna Amador
- Pequeñines (*laúd*) – Pascual Cándido
- Fantasia N.º 5. Por Taranta y Taranto (*laúd*) – Pedro Chamorro *estreno absoluto



AGRUPACIÓN MUSICAL 'ISAAC ALBÉNIZ': TRES DÉCADAS DE PASIÓN POR EL PLECTRO

La música de pulso y púa, con su timbre vibrante y su arraigo cultural, sigue latiendo con fuerza en el corazón de Andalucía. Una formación celebra tres décadas de existencia con un hito que trasciende la mera longevidad: la Agrupación Musical "Isaac Albéniz" ha cumplido 30 años, un testimonio de perseverancia, amor al arte y, sobre todo, de un profundo espíritu autodidacta.

EL ORIGEN: UNA SEMILLA QUE GERMINA POR EL FOLKLORE

La historia de esta orquesta no comenzó en un aula ni en un conservatorio, sino en la televisión autonómica. Sus inicios se remontan a los años 90 con un sexteto que se formó específicamente para acompañar a un grupo de baile en el popular programa de Canal Sur, "Tal como somos". Aquel embrión, compuesto por Juan Antonio Jiménez, Luis Villar, Zoilo Gómez, María del Carmen Sarmiento, Antonia Salas y Pablo Martínez, tenía una misión muy concreta y emotiva: dar voz y sonido al "Bolero de Torreperogil", un baile autóctono que se ha transmitido de generación en generación, demostrando desde el principio su compromiso con la rica tradición popular.

Este núcleo fundacional sentó las bases de lo que se convertiría en la Agrupación Musical "Isaac Albéniz". Lo más notable, y quizás lo más inspirador, es que esta evolución se ha producido de forma completamente autodidacta. Ninguno de sus miembros originales, ni los que se han unido posteriormente (con excepción de los guitarristas), ha contado con formación reglada en los instrumentos de púa, una carencia que tristemente sigue siendo una asignatura pendiente en el sistema educativo musical de Andalucía, a pesar del inmenso valor patrimonial de estas agrupaciones. Su maestría ha sido forjada a través de la práctica constante, el estudio personal y la transmisión de conocimientos entre compañeros, un verdadero ejemplo de la cultura del esfuerzo.

UN CAMINO DE ENCUENTROS Y RECONOCIMIENTO

A lo largo de estos más de treinta años, la Agrupación "Isaac Albéniz" ha llevado su música a numerosos escenarios, participando en Encuentros por gran parte de la geografía española: desde Andalucía (en sus distintas provincias) hasta Madrid, Comunidad Valenciana, Castilla y León,



Extremadura, Badajoz y Castilla La Mancha. Cada actuación ha sido una oportunidad para dignificar y dar a conocer el repertorio y la belleza tímbrica de los instrumentos de púa. Pero la visión de la agrupación va más allá de su ámbito local y regional. Un elemento crucial en su trayectoria ha sido su participación en la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Púa. Esta membresía subraya su compromiso con el ámbito de los instrumentos de púa a nivel nacional, sirviendo como un nexo fundamental para la comunicación y la colaboración con las diferentes orquestas de pulso y púa de toda España. Esta participación federativa facilita el intercambio de repertorios, experiencias y la organización conjunta de eventos, fortaleciendo el movimiento a nivel global.

Pero si hay un evento que define la trayectoria de la orquesta, es su Encuentro anual de orquestas de pulso y púa. Este año 2025 ha marcado la 30ª edición ininterrumpida, un logro monumental en el ámbito de la gestión cultural amateur, especialmente al haberlo mantenido incluso durante la difícil etapa de la crisis del COVID. Según los datos disponibles, este encuentro se posiciona como uno de los más antiguos de España, posiblemente el segundo después del celebrado en La Rioja. Por su escenario han pasado innumerables agrupaciones de plectro y figuras de gran prestigio, como los maestros Pedro Chamorro y Caridad Simón, el Trío Iberia de Granada, Enrique Muñoz (guitarra solista), Trío Assai, entre muchos otros, elevando así la calidad humana y el perfil musical del evento.

EL 30º ANIVERSARIO: UN TRIPLE HITO

El hito de las tres décadas se ha celebrado por partida triple. Además de su propio aniversario, la orquesta ha sido anfitriona de un evento de calado regional: el tercer Encuentro de la Orquesta de Plectro de Andalucía. Esta reunión congregó durante todo el fin de semana a músicos de toda la región: Córdoba, Granada, Sevilla, Huelva y Jaén, se vieron reflejadas en su pasión por los instrumentos de plectro. Todos ellos bajo la batuta de la directora malagueña Silvia Olivero Anarte, subrayando el papel central de la agrupación anfitriona "Isaac

Albéniz" en la articulación del movimiento por los instrumentos de plectro en Andalucía.

Este tercer encuentro comenzó casi a principios de año, con la inestimable ayuda de Cecilia Fernández Espinar (Cabra, Córdoba) como coordinadora entre todos los músicos participantes y la orquesta anfitriona, con el reparto de obras para su ensayo de forma particular por parte de cada intérprete y para su puesta en común en los ensayos realizados durante el viernes, sábado y domingo del fin de semana del Encuentro: ¡una auténtica maratón musical para una orquesta que se dedica a esto por amor al arte!

El repertorio elegido para este gran evento estuvo compuesto íntegramente por obras de autores andaluces con obras compuestas para instrumentos de púa como: "Cantos de mi tierra" y "Petenera" de Ángel Barrios, "Capricho andaluz" de Cipriano Martínez Rucker, "Popurrí de aires andaluces" de Eduardo Lucena, "Sones de mi tierra" de Sebastián Valero, "Sinfonía plectral" de Luis Bedmar Encinas y "Variaciones sobre tema estudiantil Fonseca" de Miguel Cañas.

Y la tercera parte de esta efeméride ha sido la edición de un disco que recoge la última etapa de la orquesta. En este disco hemos querido dejar plasmado nuestro hacer en cuanto a música interpretada con instrumentos de plectro se refiere. Con nuestras últimas obras y nuestra forma de sentir la música. Un legado sonoro que recoge la evolución y el trabajo de la orquesta en sus últimos años, en el que se pueden disfrutar temas y adaptaciones para instrumentos de plectro, con obras que van desde la música barroca, bandas sonoras y obras contemporáneas para instrumentos de plectro.

Es motivo de gran alegría y esperanza destacar la reciente incorporación de nuevos y jóvenes miembros procedentes de la Escuela Municipal de Música "Marcos Villar". Este trasvase generacional es crucial y representa un puente vital entre el conocimiento autodidacta y las nuevas canteras musicales, asegurando la continuidad del proyecto y la renovación del pulso en las cuerdas.



El corazón sonoro de la orquesta late gracias a la pasión por sus instrumentos. El pulso firme lo aportan la bandurria, la bandurria contralto y la bandurria tenor, que enriquecen el registro armónico. El armazón rítmico y armónico recae en la guitarra y el guitarrón mejicano. Además, el conjunto se complementa, según el repertorio, con instrumentos de percusión y, ocasionalmente, voces solistas, demostrando una versatilidad que les permite abordar un amplio abanico musical.

REPERTORIO Y EL ANHELO DE COLABORACIÓN

La riqueza de su repertorio es prueba de la amplitud de miras musical de la orquesta. Sus interpretaciones viajan desde la elegante estructura de la música renacentista y barroca hasta la vitalidad de la música popular, pasando por la

lirica de la zarzuela, la gracia de la escuela bolera y las armonías de la música moderna. A pesar de estos logros, una espina sigue clavada en el sentir de la Agrupación "Isaac Albéniz": la falta de una colaboración eficaz con las enseñanzas regladas.

La Agrupación Musical "Isaac Albéniz" es más que una agrupación; es un símbolo de que la pasión, la constancia y el espíritu de superación pueden construir un legado cultural inquebrantable, incluso a contracorriente de las estructuras educativas formales. Tres décadas de música que prometen seguir vibrando a golpe de púa... o alzapúa.



EL RENACER DE LA BANDURRIA EN TIERRAS PERUANAS

Por primera vez en la historia musical del Perú, la Bandurria Española se alzó como protagonista en un escenario académico.

El pasado 24 de octubre de 2025, en el Ilustre Colegio de Abogados de Lambayeque, la ciudad de Chiclayo fue testigo de un acontecimiento artístico sin precedentes. En el marco de la presentación del poemario “*Poemas Rescatados*”, del abogado y poeta Fernando Cañola Camacho, se celebró también el 50° aniversario de la V promoción de egresados de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.

Entre versos, memorias y emociones, el autor tuvo un gesto especial: solicitó la participación del músico Gerson Willman Mera Chambergo, reconocido Bandurrista Peruano, investigador y promotor del desarrollo profesional de la Bandurria en el país. Aquella invitación, hecha en medio de un ambiente de cultura y homenaje, se convertiría en un momento histórico.

Mera, fiel a su espíritu innovador y a su compromiso con la difusión del instrumento, aprovechó la ocasión para presentar por primera vez la Bandurria Profesional de Concierto en un escenario de relevancia institucional. El tema

elegido fue “Alla Rústica”, del destacado músico y director madrileño Ángel García Benito.

El sonido de la Bandurria, fino y enérgico, llenó el auditorio con una musicalidad poco escuchada en el contexto peruano. Cada nota, precisa y profunda, evocaba un puente invisible entre España y el Perú; entre la tradición del plectro y el sueño de una nueva etapa académica para el instrumento.

La interpretación de Gerson Mera no solo cautivó al público presente —entre abogados, poetas y músicos— sino que marcó el inicio oficial del reconocimiento de la Bandurria como instrumento académico y profesional en el Perú. Su ejecución fue recibida con aplausos prolongados y con la emoción visible del propio autor del poemario, quien expresó su gratitud por tan noble homenaje a la palabra y al arte.

Cabe destacar que la inspiración de Gerson Mera para llevar la Bandurria al nivel de estudio profesional proviene de su dedicación al análisis y la admiración por grandes maestros del plectro, como Manuel Grandío, Félix de Santos, Marga Wilden Hüsgen o Fabián Forero, el excelentísimo Pedro Chamorro, entre otros destacados intérpretes y pedagogos que han elevado el arte de este



instrumento en el ámbito internacional. Su ejemplo motivó al músico chiclayano a profundizar en la técnica, la interpretación y la enseñanza moderna de la Bandurria, con una visión académica y universal.

La noticia trascendió fronteras. El maestro Ángel García Benito, compositor de la obra interpretada, expresó su profunda alegría al conocer que una de sus creaciones había sido escogida para este debut histórico. Desde España, también enviaron sus felicitaciones destacadas figuras del mundo del plectro, como el reconocido luthier Vicente Carrillo, el presidente de la FEGIP, junto con los destacados bandurristas Jordi Sanz y Javier Santos, quienes reconocieron el alto nivel artístico y la trascendencia cultural del acontecimiento.

Para Mera, este debut no fue solo una interpretación más: fue la inauguración simbólica de una nueva era para la Bandurria Española en

Perú, un paso firme hacia su incorporación en los conservatorios, Escuelas Superiores de Formación Artística y universidades de música del país. Su visión —que combina la investigación, la ejecución técnica y la promoción cultural— abre el camino para que nuevas generaciones de músicos puedan estudiar y dominar el instrumento con rigor profesional.

Así, aquella tarde en Chiclayo no solo se celebró la poesía y la memoria de una promoción universitaria: se escribió una nueva página en la historia musical del Perú.

Una página donde la Bandurria, en manos de Gerson Mera, volvió a cantar con fuerza, con orgullo y con esperanza.

ALFRED WOLL

Master Maker de Mandolins and Mandolas

Ulmenstraße 4, 73642 Welzheim, Germany

Phone: +49 (0)7182-4948111 Fax: +49 (0)7182-4948112

E-Mail: info@woll-mandolinen.de

http://www.woll-mandolinen.de



*Descarga del artículo en
versión original (alemán)*

DOS MANDOLINAS NAPOLITANAS MUY ANTIGUAS DE ANTONIUS VINACCIA

Se considera que, en la década de 1750 o tal vez incluso un poco antes, la familia Vinaccia construyó las primeras mandolinas napolitanas. Hoy en día existen apenas diez instrumentos de este periodo temprano. Tuve la oportunidad de restaurar dos mandolinas de Antonius Vinaccia correspondientes a esa época: una de 1752 y otra

de 1758, aunque los dígitos 2 y 8 eran difíciles de descifrar. Sin embargo, las incrustaciones y otros detalles confirman estas fechas.

En las páginas siguientes quisiera mostrar algunos detalles acerca de la restauración de ambos instrumentos y señalar algunas particularidades de estas mandolinas tempranas.



Antonius Vinaccia, Napoli 1752



Antonius Vinaccia, Napoli 1758



Como estas mandolinas eran de mi propiedad, no tuve que ponerme de acuerdo con nadie sobre el tipo de restauración a realizar. Si la restauración hubiera sido para un museo o un coleccionista, probablemente el objetivo hubiera sido conservar la mandolina en el estado más original posible y protegerla de futuros daños. Pero yo, como constructor de instrumentos, normalmente estoy interesado en dejar el instrumento nuevamente “tocable”. Naturalmente, procuro mantener en todo lo posible su estado original, y quiero que el instrumento suene lo más parecido posible a como sonaba en el siglo XVIII. Además, debe ser fácil de tocar, confiable y estructuralmente estable para que pueda ser usado durante muchos años. Eso significa que, en algunos casos, debo reemplazar piezas dañadas o reforzar otras que han sufrido con el paso del tiempo; y si el instrumento fue reparado en el pasado de manera inadecuada, revertir tales intervenciones. Mi objetivo era devolver a estas dos mandolinas un estado apto para conciertos.

ANTONIUS VINACCIA, NÁPOLES 1752 – ANTONIUS VINACCIA, NÁPOLES 1758

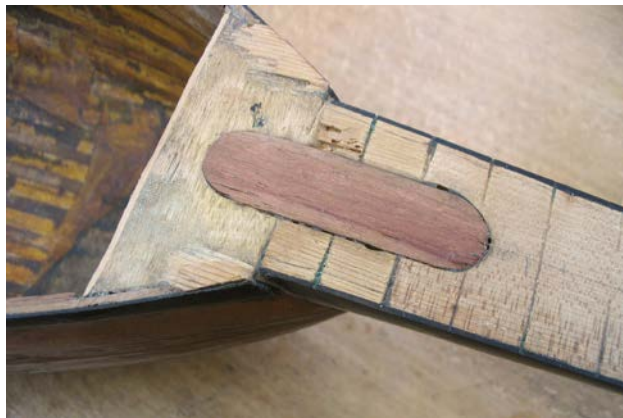
A primera vista, observadas por fuera, ambas mandolinas parecían estar en un estado aceptable. Pero al examinarlas con detenimiento, descubrí graves deficiencias.

Mandolina de 1752

La caja de resonancia en forma de “concha”, hecha de arce ligeramente vetado, estaba bastante dañada. Las costillas estaban rajadas en varios lugares y el interior de la caja estaba completamente embadurnado con pegamento grueso. Alguien, para reparar las costillas abiertas



WOLL: DOS MANDOLINAS NAPOLITANAS



y otras zonas deterioradas, había sumergido trozos cortos de cuerda dentro de un cuarto de litro de cola animal y había vertido la mezcla dentro de la concha, la agitó un poco y la dejó endurecer. Cuando uno ve algo así, se le ponen los pelos de punta. Por suerte, la etiqueta quedó intacta. Dice:

Vinaccia Filius Januarii fecit Anno Domini 1752.

Retiré, tanto como pude, el pegamento endurecido, los cordeles y los restos de tela, y luego reforcé los orificios y zonas debilitadas de las costillas con delgadas láminas de madera, además de encolar algunas grietas.

En otra reparación anterior, alguien había retirado la tapa y añadido un tercer refuerzo interno (varilla). Probablemente la tapa se había hundido considerablemente y quiso reforzar la zona débil pegando una varilla adicional para restablecer la curvatura. Sin embargo, esta varilla era demasiado rígida y pesada y obstaculizaba enormemente la vibración libre de la tapa. Así que tuve que retirarla. La segunda varilla estaba muy deteriorada lateralmente, por lo que también retiré la primera y la segunda, y limpié la tapa de suciedad y restos de pegamento. Varias grietas debían ser encoladas y reforzadas con pequeñas láminas de madera. Luego pegué dos varetas nuevas.

Las zonas a derecha e izquierda de la boca también estaban visiblemente deformadas. Con una fina tira de abeto reforcé ambas. Para sostener la frágil junta

central y el quiebre de la tapa, coloqué un refuerzo doblado sobre la junta. Este tipo de refuerzo y la estabilización de la boca fueron introducidos por G. B. Fabricatore en la década de 1790, al constatar que estas áreas no resistían bien la tensión de las cuerdas con el paso del tiempo.

El siguiente problema era que el mástil había cedido hacia adelante, resultando una altura excesiva y un puente demasiado bajo. Como era habitual en la época, el mástil estaba unido y asegurado con un grueso clavo cuadrado de acero. Estaba tan oxidado que tuve que serrar el mástil para luego volver a encolarlo con el ángulo correcto. Para asegurar la unión, inserté una espiga de madera dura.

Para poder trabajar en el mástil, tuve que retirar algunos trastes del diapasón. Pero como la parte superior del diapasón tenía varios trastes colocados



de forma imprecisa, opté por retirar el diapasón completo.

Tras reinstalar la tapa, calculé con precisión las posiciones de los trastes y las marqué sobre una fina tablilla de ébano, abrí las ranuras y luego pegué sobre ella las piezas originales del diapasón. Finalmente, fijé este nuevo diapasón sobre el mástil. Un diapasón perfectamente calculado es indispensable para una correcta afinación.

Otro requisito en un instrumento apto para concierto son clavijas bien ajustadas y de giro suave. Por ello, tuve que rellenar los agujeros desgastados, perforarlos nuevamente y calibrarlos al cono adecuado. Como faltaban las clavijas originales, fabriqué nuevas clavijas de boj siguiendo modelos antiguos.

Luego vinieron muchas pequeñas tareas: reparar una zona afectada por carcoma, corregir filetes decorativos, fabricar nuevas placas de nácar para la parte inferior de la tapa, colocar cinco trastes de madera adicionales para ampliar el registro,

fabricar un nuevo puente y una cejuela, retocar y barnizar, etc.

Y finalmente llegó el gran momento: encordar la mandolina y tocarla por primera vez.

Cuando tengo instrumentos especiales en el taller me gusta elaborar un plano para mi archivo, donde quede registrada, al menos, la construcción de la tapa, ya que ésta —con sus espesores y su sistema de varetaje— determina en gran medida el sonido del instrumento. Quien tenga interés en más planos e imágenes de mandolinas históricas puede consultar mi libro *“Die Kunst des Mandolinbaus”*, disponible en alemán e inglés.



Mandolina de 1758

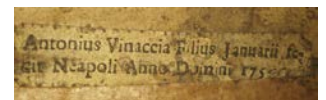
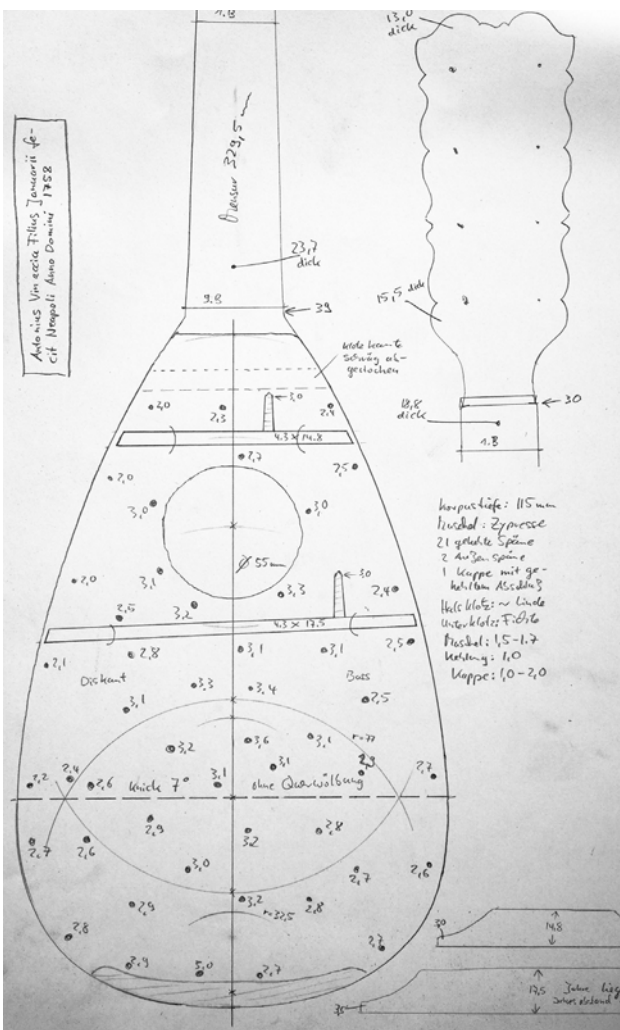
Estaba en un estado algo mejor. Aun así, tuve que retirar la tapa porque en el quiebre se había hundido mucho y los extremos de las varillas estaban sueltos. Fue necesario quitar la tapa, retirar el varetaje, limpiar restos de cola y volver a pegar las varillas originales. Reforcé la junta y el ángulo con una tira de abeto. También encolé algunas grietas y las aseguré con pequeños refuerzos.

En esta tapa se puede observar claramente cómo Antonius Vinaccia construyó el pliegue, las posiciones de las varillas y la boca, pues aún se pueden ver varias marcas de compás –las he incluido en mi plano–.

La caja de ciprés tenía zonas donde las uniones se habían abierto, formando grietas. Las limpié y reforcé con tiras de lino.

Los agujeros para los enganches de cuerdas estaban desgastados y mal ubicados, así que rellené los antiguos y perforé unos nuevos.

Después de pegar nuevamente la tapa, observé que también en esta mandolina el mástil estaba demasiado inclinado hacia adelante. Estaba suelto, se tambaleaba, aunque todavía unido por el grueso clavo de acero. Pero el clavo era imposible de retirar. Coloqué una fina cuña de arce en el hueco entre el mástil y el bloque superior, aplicada desde el lado del diapasón, y la encolé. Esto dio el ángulo correcto y una unión firme.



La pala se había roto en el pasado y vuelta a pegar de forma poco estética. La unión era resistente, pero necesité bastante trabajo cosmético para que el área se viera nuevamente correcta. También la parte frontal de la pala requirió atención.

Los agujeros de clavijas estaban desgastados y tuvieron que ser rellenados, perforados y calibrados nuevamente. Además, los trastes estaban colocados con demasiada imprecisión para los estándares actuales.

WOLL: DOS MANDOLINAS NAPOLITANAS



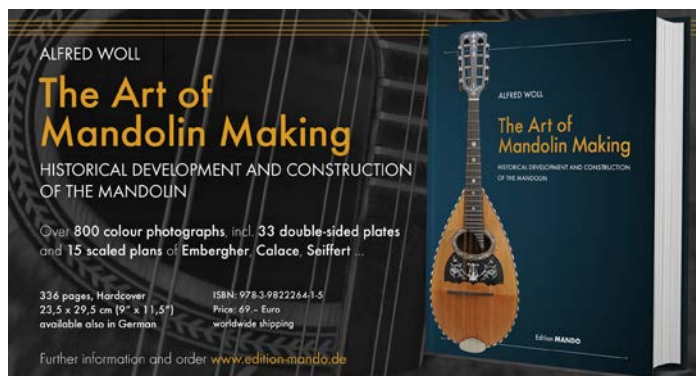
Rellené algunas ranuras y abrí nuevas a su lado, o las ajusté ligeramente con delgadas inserciones de chapa.

Una vez realizadas todas estas tareas fundamentales, quedaban los trabajos finales habituales: regrabar o renovar algunos grabados en el nácar, retoques y barnizado a goma laca, fabricar una cejuela y un puente nuevo. Y por fin llegó el momento de encordar y escuchar cómo sonaba el instrumento, resucitado a una nueva vida.

Para mí es siempre una gran satisfacción tener la oportunidad de restaurar una mandolina tan especial de uno de los legendarios maestros antiguos. Me imagino la alegría que sentiría el viejo maestro al saber que su instrumento puede volver a tocarse, pues para ese fin lo construyó. Por ello, el momento culminante es cuando la mandolina restaurada llega a las manos de un intérprete y brilla nuevamente en el escenario, deleitando al público igual que hace más de 200 años.



Nota editorial:
Para solicitar el libro mencionado por el autor
Edition MANDO
E-Mail: info@edition-mando.de
<http://www.edition-mando.de>





Descarga los archivos

CASETE DE LA ORQUESTA GASPAN SANZ

Como complemento a su artículo y como resultado de su labor de investigación, Gonzalo comparte con los lectores de *Alzapúa* la digitalización de una cinta de casete de la Orquesta Gaspar Sanz,

correspondiente al año 1974. La grabación fue editada por el sello Hispavox y realizada bajo la batuta de D. Manuel Grandío, con arreglos propios del director.

gaviota
ESTEREO

La boda de Luis Alonso
Cantos asturianos
Cantos de Tordesillas
Suspiros de España

La Giralda
Rosa de Madrid
Siseta del molinero
El sitio de Zaragoza

5928
225
74

ORQUESTA DE PULSO Y PUA «GASPAN SANZ»

Orquesta de pulso y púa «Gaspar Sanz»

SUSPIROS DE ESPAÑA - LA MESONERA DE TORDESILLAS - CANTOS ASTURIANOS - LA BATURRICA - LA BODA DE LUIS ALONSO - LA GIRALDA - ROSA DE MADRID - DANZA DEL MOLINERO - SISETA EN GERONA - EL SITIO DE ZARAGOZA

ORQUESTA DE PULSO Y PUA «GASPAN SANZ»

Orquesta de pulso y púa «GASPAN SANZ»

Cara A	
1. Suspiros de España	3'40"
2. La mesonera de Tordesillas	3'28"
3. Cantos asturianos	4'25"
4. La baturrica	2'17"
5. La boda de Luis Alonso	5'54"
Cara B	
1. La Giralda	2'09"
2. Rosa de Madrid	3'31"
3. Danza del molinero	2'47"
4. Siseta en Gerona	2'24"
5. El sitio de Zaragoza	8'40"

Arreglos y dirección: Manuel Grandío
Una producción Hispavox
© 1974, Hispavox, S. A.
Fotografía: Salmer
Grabación disponible igualmente en disco referencia 150-61 S





Descarga
la imagen



IMAGEN DE LA ESTUDIANTINA ESPAÑOLA VALPARAISO (1891)

Michael, ya colaborador habitual de Alzapúa, localizó esta imagen en el número 493 de la revista Ilustración Artística, publicado en Barcelona el 8 de junio de 1891.



El texto que se dedica a la imagen recoge la siguiente información:

La estudiantina española de Valparaíso. - Compuesta de jóvenes españoles establecidos en aquella ciudad chilena, en donde se dedican al comercio, la estudiantina del Círculo español de Valparaíso sostiene muy alto el buen nombre de la madre patria por su amor al trabajo, por sus aficiones artísticas, á las que consagra los ratos que sus ocupaciones le dejan libres, y por sus filantrópicos sentimientos, á impulsos de los cuales organiza fiestas á beneficio de los necesitados, y que le han valido el dictado de «ángel de la caridad.» La estudiantina consta de diez y seis individuos, los más de los cuales no saben solfeo y han de aprender, por ende, las piezas de memoria, y está dirigida por D. Gaspar Barroetabeña, joven de gran inteligencia y de no comunes conocimientos musicales.

Referencia

Ilustración Artística. (1891, 8 de junio). Ilustración Artística, (493). Barcelona.

Enlace: <https://archive.org/details/AE149N493/page/358/mode/2up?q=estudiantina>



CHIOULEBEN

Cuanto más me sumerjo en un proyecto, cuanto más avanza su desarrollo y más cerca se encuentra el momento en el que el resultado va a salir a la luz, más me devoran las ganas por alcanzar el siguiente paso. Esa fase está sucediendo justo ahora, cuando tengo escritas dieciocho obras para guitarra clásica solista, una de ellas para dos guitarras y otra para quinteto de guitarras.

El estadio creativo ya ha concluido, así como el nivel de transcripción. Actualmente estoy finalizando el proceso de revisión de indicaciones que enriquezcan las partituras (digitaciones, matices, consejos técnicos...) así como una serie de textos introductorios que acerquen al lector al prisma desde el que se ha compuesto cada pieza del puzle, tanto a nivel técnico como en el plano de la inspiración extramusical.

Tengo la firme intención de publicar un libro con todas esas obras en un plazo medio de tiempo (¿menos de un año?) y ojalá que las circunstancias permitan enriquecer las notas y las palabras con algún contenido multimedia enlazado. Tiempo al tiempo.

De todos los proyectos artísticos en los que me he visto envuelto, éste es sin duda el más personal y estoy seguro de que ese ha sido el motivo por el

que me ha costado tantos años decidirme a dar el paso de compartirlo públicamente. Cada vez que interpreto música de otros autores, en directo o en grabación, siento la responsabilidad de hacer un buen trabajo e intento que lleve mi sello, pero al fin y al cabo también refleja las ideas y sentimientos de una tercera persona. Sin embargo, enseñar al público mis propias creaciones es, al menos para mí, un ejercicio de apertura total, casi de desnudez. Muestro mis ideas, anhelos y sentimientos, y ya que lo voy a hacer espero hacerlo con total sinceridad.

Todas y cada una de las piezas que he compuesto están vinculadas de un modo u otro a situaciones reales de mi vida. Quizás no todas sean fruto de momentos concretos, pero sí que en su totalidad llevan algo de mi propia intimidad.

Uno de los tópicos más manoseados que suelo escuchar a cualquier autor es que le resulta difícil elegir una de sus obras, ya que en cierto modo se asemeja a escoger a uno de tus hijos sobre los demás. Quizás la metáfora sea algo exagerada, pero reconozco que a mí también me ha costado destacar una sola pieza por encima de las demás. Tengo la sensación de estar ninguneando al resto del catálogo. Pero esta vida se trata de tomar decisiones, y mi opción ha sido presentar en Alzapúa la obra *Chiouleben*.

Chiouleben, así reza la inscripción tallada en un letrero de madera en el número 6 de la Rue des Pibaleurs de Vieux Boucau les Bains. Se trata de un texto escrito en patois o gascón antiguo, lengua occitana de la Aquitania francesa y se podría traducir como “donde sopla el viento”.

En el interior del edificio donde se encuentra este letrero descansa una pinasse, embarcación construida en 2013 con 5 troncos de pino de 80 años de antigüedad al estilo de las tradicionales barcazas de la región.

Este tipo de embarcaciones tuvieron un uso principal destinado a la pesca, aunque está documentado que, como mínimo, en dos ocasiones en el siglo XX también se usaron con fines de salvamento marítimo para ayudar en naufragios ocurridos en las costas cercanas.

En este maravilloso paraje, y a orillas tanto de su lago marino como del Océano Atlántico, pasé varios veranos alrededor de mi treintena. La *vieja bocana* (Vieux Boucau) se sitúa en el corazón de Las Landas, justo encima del País Vasco Francés, en un entorno rodeado de inmensos bosques de pinos marítimos, salpicados por robles y castaños. No en vano está considerado el bosque más grande de la Europa Occidental.

La naturaleza, las tradiciones, el deporte y el ocio se dan la mano allí. Todo ello me ayudó a componer *Chiouleben*.

La idea original era escribir una obra que, de un modo u otro, tuviera sabor a música antigua y a naturaleza, pero con una mirada actual. En ese sentido se pueden desatacar varios aspectos de la obra que pueden estar más o menos relacionados con la música tradicional, folk, celta...:

- Modo mixolidio. La ausencia de sensible (hablando de grados tonales) aporta una sonoridad antigua.
- Variedad de indicaciones de compás en el inicio de la pieza. En muchas ocasiones la música de tradición oral se despoja de las ataduras de las frases de estructura cuadrada, del mismo modo que la naturaleza tampoco diseña sus formas con regla y cartabón.
- El uso de percusión en el instrumento.
- Subdivisión ternaria. Aunque no es exclusiva de tiempos pretéritos, es indudable que su uso en el pasado estaba mucho más extendido.

El primer compás arranca con un arpeggio que despliega las notas del IV grado, pero con la 4ª sustituyendo a la 3ª, dejando escuchar la subtónica característica del modo mixolidio.

La partitura comienza con una introducción de 12 compases que se divide a su vez en una primera frase de 8 compases y otra de 4. Esta primera sección ya deja ver la combinación entre el lenguaje estructurado y la asimetría formal.

De los compases 13 al 20 se desencadena una sucesión de cambios de indicación de compás: 9/8, 6/8, 9/8, 3/8, 9/8, 6/8, 9/8 y 6/8. Todos ellos tienen en común la subdivisión ternaria pero la variedad de pulsos hace que los acentos cambien de manera constante atrayendo la atención del oyente. Cada compás de 9/8 se repite casi a modo de efecto pedal contra el que responde un compás con un número diferente de pulsos aportando pequeños destellos melódicos. A esto se suma el cambio modal pasajero: esta sección está escrita en modo eolio, contrastando con el mixolidio que domina la partitura.

Del compás 21 al 29 se encuentra una de las secciones con función de puente entre diferentes temas principales. Los arpeggios aquí esconden la melodía dentro de seisillos que, en su mayoría, tienen un dibujo de 3 semicorcheas ascendentes frente a otras tres descendentes.

Es el momento de la frase principal de la obra: a modo de estribillo, se encuentra el diseño melódico con el que nació la composición. Ubicada entre los compases 30 al 33 destaca la melodía sobre la cual orbitan el resto de las secciones. El centro tonal (o modal) en Mi facilita el uso de 3 de las 6 cuerdas al aire dentro del acorde de tónica sobre todo para los ligados.

Una vez concluidos los ligados, la pieza busca relajar la tensión mediante 6 compases que juegan entre el acorde del V grado y el I. Pero siempre haciendo hincapié en la ausencia de sensible, de modo que ese V grado no tiene la forma de dominante tan característica del mundo clásico.

Entre los compases 40 y 44 se encuentra la zona que debe ejecutarse con dinámica más suave. La línea melódica de los bajos presenta un dibujo que aporta dinamismo al conjunto, diferenciándose de lo que prácticamente es un bordón en el resto de la partitura.

Tras ejecutar nuevamente el estribillo llegamos al primer gran clímax: una sección en la que la percusión domina el discurso musical. Primero alternando entre golpes en el puente con la mano derecha y el aro con la mano izquierda, para pasar después a integrar acordes mediante la técnica de tambora. La precisión y la claridad rítmicas en este pasaje determinará en gran medida el éxito a la hora de presentar esta pieza en público.

A partir de este punto se van sucediendo una serie de reexposiciones que estructuralmente pueden llegar a recordar a un rondó enriquecido con una nueva copla ubicada entre los compases 67 y 84. A su vez esta sección presenta dos partes diferenciadas: la primera de ellas utiliza una especie de campanella rápida que viaja en ocasiones entre las tres primeras cuerdas, y en otras de la segunda a la cuarta, finalizando con un calderón. A continuación, un diseño melódico sin apenas

acompañamiento trata de crear un anticlímax que, tras dos armónicos naturales, da pie a una reexposición ampliada de la melodía que se había presentado la primera vez en el compás 40 y posteriormente en el 55. Pero en esta ocasión el diseño se amplía y se refuerza con un crescendo que desemboca en una última reexposición del estribillo culminando la pieza en un fortísimo con el acorde de Mi Mayor.

Chiouleben es una obra concebida para ser tocada con brío, con energía. Nace con espíritu casi de canto coral que pretende unir las tradiciones del pasado con un enfoque moderno. Se trata de una pieza que busca conectar de manera directa con el oyente como un grito que invita a la cohesión grupal. Reforzando además la fusión con elementos primarios como puede ser la percusión y más aún en la madera del instrumento. La unión de las personas y el respeto hacia la naturaleza, pero no bajo ninguna bandera concreta sino con una visión utópica (que no inocente) de la fraternidad a través de la música.

Un saludo, paz y mucha música.

P.D.: Aquellas personas interesadas en conocer el estado de la publicación del libro completo de partituras pueden consultar el proceso escribiendo un email a conisr01@larioja.edu.es



Escucha la obra interpretada por el compositor



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

Chiouleben

Carlos Onís Revilla

Moderato
1/2 V

1/2 IX ————— 3

mf *i ma*

p *mi ma*

5 *1/2 V*

p *i ma* *i ma* *i ma i m*

9 *p* *i ma mi*

13 *i a i a*

mp *mp* *mf* *mp* *mf*

17 *mp* *mf* *mp* *mf*

21

25

29 *ff*

33

f

37

mp

41

a mi am

i Pmi Pa mi Pima

p *ff*

45

aro mano izda.

ami i P

tapa sobre traste XIV

puente mano dcha.

49

mano izda.

ami i P

Tambora

53

mp

57

m i P i Pa m i P i m a

p *ff*



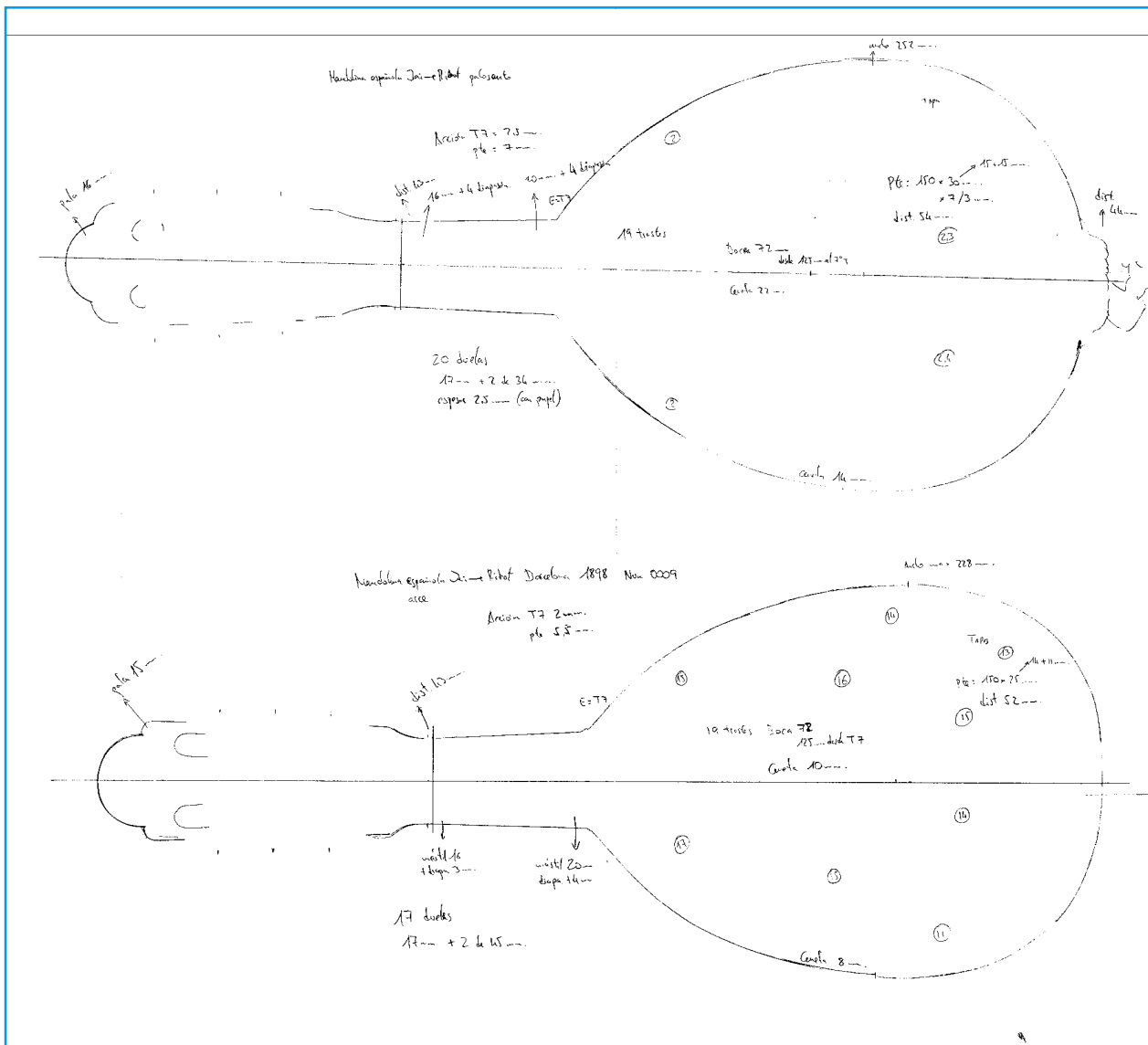
PLANOS HISTÓRICOS Y SONIDO ROMÁNTICO: LA MANDOLINA ESPAÑOLA DE FÉLIX DE SANTOS

El intérprete Jordi Sanz y el violero Asier de Benito comparten con los lectores de Alzapúa los planos de esta joya: la mandolina española n.º 9 que perteneció al maestro Félix de Santos. Se trata de un instrumento muy especial, diseñado y regalado por el propio Baldomero Cateura a Félix de Santos con motivo de una visita a su casa para adquirir su célebre método de mandolina española.

Con motivo de la grabación de su segundo trabajo discográfico, Félix de Santos – Romántico – Obras de concierto, Vol. 2, Jordi Sanz se propuso un reto tan ambicioso como apasionante: recrear una sonoridad lo más cercana posible a la que se escuchaba en la época romántica. Para lograrlo, apostó por instrumentos originales, cuidadosamente puestos a punto en el taller de Asier de Benito.

Aprovechando esta puesta a punto, y como fruto de un minucioso trabajo de estudio y documentación, se elaboraron los planos de esta mandolina histórica, que hoy se comparten generosamente con los lectores de Alzapúa. Un valioso testimonio que no solo preserva la memoria de un instrumento singular, sino que acerca al lector al universo sonoro y constructivo de la mandolina española de Baldomero Cateura..





POSTER BANDURRIAS HISTÓRICAS



Selección de imágenes de bandurrias históricas a cargo de Diego Martín y José Manuel Velasco. Fotografías de José Antonio Vallejo, Jordi Sanz y Carlos Blanco. Diseño de Luis Carlos Simal.

Descarga el póster



Bandurrias de los siglos XVIII, XIX y XX



Joseph Massager [1690-1764]
 Barcelona, segunda mitad s. XVIII
 Museo de la Música de París



Francisco Sanguino de Santa Olalla [c. 1705-1771]
 Sevilla, 1769
 Colección José Antonio Vallejo



Nicolás Duclos [c. 1744-1781]
 Barcelona, 1781
 Museo de la Música de París



Diego Acosta
 Cádiz, 1790
 Museo Suco de Artes Escénicas



(Luthier desconocido)
 Siglo XVIII
 Museo de la Música de Barcelona



Manuel Bertrán
 Barcelona, 1800-1821
 Museo de la Música de Barcelona



(Luthier desconocido)
 Ca. principios s. XIX
 Colección José Antonio Vallejo



Antonio Carracedo [1831-desconocido]
 Madrid, s. XIX
 Colección José Antonio Vallejo



Vicente Arias [1833-1914]
 Ciudad Real, 1845
 Colección Françoise Sinier



Julián Llorente [1827-c. 1898]
 Madrid, mediados s. XIX
 Colección José Antonio Vallejo



Luis Rodríguez Viciano
 Almería, 1862
 Colección José Antonio Vallejo



Antonio de Torres Jurado [1817-1892]
 Provincia de Almería, 1880-1885
 Museo de la Música de Barcelona



Antonio Carracedo [1831-desconocido]
Bandurria que perteneció a D. Francisco Azejo Barbieri
 Madrid, 1871
 Colección familia Barbieri



Hijos de González (Concepción González) [1855-1927]
 Madrid, finales s. XIX
 Colección José Antonio Vallejo



Francisco Bayarri
 Alicante, finales s. XIX
 Colección José Antonio Vallejo



Francisco Pau y Lisart [c. 1834-1890]
 Valencia, finales del s. XIX
 Colección José Antonio Vallejo



Ramón Gorge [1853-1925]
 Alicante, 1895
 Colección José Antonio Vallejo



Hermanos Sanchordi Castán
Laut-lira
 1896-1907
 Museo de la Música de Barcelona



Basilio Marín Ferrer [1862-1926]
 Zaragoza, 1910
 Colección José Antonio Vallejo



Jaime Ribot
Mandolina española —modelo Cateura— n.º 9 que perteneció a D. Félix de Santos
 Barcelona, 1909
 Colección Casa Sors



José Serratosa Blanch [1855-desconocido]
 Barcelona, principios s. XX
 Colección José Antonio Vallejo



José Serratosa Blanch [1855-desconocido]
Bandurria-lira
 Barcelona, principios s. XX
 Colección José Antonio Vallejo



Saturnino Rojas Hijosa [1859-1937]
 Madrid, principios s. XX
 Colección José Antonio Vallejo



Telesforo Julve Jordán [1884-1945]
 Valencia, s. XX
 Colección José Antonio Vallejo



Jaime Ribot y Bautista Alcáñiz
Mandolina española
 Barcelona, s. XX
 Colección José Antonio Vallejo



José Ramírez (II) de Galarreta Pernias [1885-1957]
 Madrid, 1934
 Colección particular



fegip

Federación Española de Guitarra
e Instrumentos de Plectro

Abierto a
**ORQUESTAS,
ASOCIACIONES,
FEDERACIONES,
SOCIOS INDIVIDUALES...**

Asociate!

fegip



 fegip@fegip.es

 [@fegip.es](https://www.facebook.com/fegip.es)

www.revistaalzapua.es

Información y Boletín de Inscripción en:
fegip@fegip.es