



Distribución Gratuita

Nº 14 Edición 2008

# ALZAPÚA

Revista F.E.G.I.P.

[www.fegip.es](http://www.fegip.es) - [fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)



Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro



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

c/Espadañal, 1 - 4º C

26300 Nájera (La Rioja)

*www.fegip.es*

*fegip@fegip.es*

**SUMARIO**

**EDITORIAL**..... 2

**EDUCACION**

Funcionamiento, objetivos y resultados de la  
metodología IEM..... 3

**NUESTROS INSTRUMENTOS**

Bandurria barroca..... 6

Qué cuerdas pongo en mi bandurria..... 7

**ASAMBLEAS**

El Escorial (2007)..... 8

**ENTREVISTA**

Entrevista a Jadraque..... 9

**PERSONAJES DESTACADOS**

Germán Lago..... 12

**HISTORIA DE LA BANDURRIA**

La bandurria en el barroco..... 15

**INTERNACIONAL**

La mandolina en Grecia ..... 26

**SOCIOS**

Listado de socios..... 28

**Consejo de redacción:** Equipo Fegip

**Diseño de la maquetación:** M.C.Lendínez-Gris

**Diseño de la portada:** Javier Hermosilla

**Ilustración de portada:** bandurria barroca de  
José Ignacio Fernández Palop

**Entrevista:** periodista Víctor Vela

**Nota:** La revista Alzapúa no se responsabiliza de las opiniones de sus colaboradores ni se compromete a publicar originales no solicitados. Esta revista se distribuirá de forma gratuita entre los socios federados, asociaciones, federaciones adheridas a la asociación, conservatorios y escuelas de música.

**Impresión:** Registre

**Depósito legal:**

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.  
Gracias por vuestra colaboración.

Un año más se publica la revista Alzapúa. Desde que se decidió cambiar su formato en 2005, la revista ha obtenido una gran aceptación entre todos los socios y a todos los niveles. Relatando curiosidades y hechos históricos que disfrutan desde los aficionados hasta los profesionales relacionados con nuestros instrumentos.

El esfuerzo realizado para hacer realidad esta revista aporta un granito de arena que sumado a la labor incesante de nuestros asociados contribuye con el fin de nuestra federación: hacer que este "pequeño" mundo sea grande y perdure pese a las limitaciones económicas y las adversidades socio-culturales con las que tenemos que lidiar.

La presente revista presenta siete secciones que corresponden a ámbitos relacionados con la guitarra y el plectro: Educación, Nuestros Instrumentos, Asambleas, Entrevistas, Personajes destacados, Historia de la Bandurria, Internacional y Nuestros Socios. Todo ello amenizado con unas ilustraciones de nuestro socio Miguel Ángel Casares.

En EDUCACION podremos seguir profundizando en los diferentes aspectos de la metodología IEM  
En NUESTROS INSTRUMENTOS tendremos la oportunidad de conocer la Bandurria barroca de José

Ignacio Fernández Palop (imagen de la portada de este número) y qué piensa nuestro presidente, Don Antonio Cerrajería, sobre las cuerdas de su bandurria.

En ASAMBLEAS, podremos encontrar la reseña a las asambleas realizadas en El Escorial (2007)

En la sección ENTREVISTA conoceremos un poco más a Valentín Martín Jadraque y su incesante labor.

En PERSONAJES DESTACADOS nos adentraremos en la biografía de Germán Lago Durán

En HISTORIA DE LA BANDURRIA, Pedro Chamorro nos seguirá ilustrando sobre esta interesante temática.

En esta ocasión se centrará en el barroco.

En INTERNACIONAL una vez más traspasaremos fronteras para divisar aspectos sobre la mandolina en Grecia.

Como siempre, terminaremos la presente edición con un listado de todos los SOCIOS de la federación.

Desde la Junta Directiva agradecemos la colaboración desinteresada de todas las personas que han contribuido a hacer posible la publicación de esta revista y os animamos a participar en futuras ediciones. Esperamos que disfrutéis de esta entrega y que nos hagáis llegar vuestros comentarios para seguir mejorando nuestra revista.

Junta Directiva de la FEGIP



Miguel Ángel Casares



## Funcionamiento, objetivos y resultados de la metodología IEM

¿Qué es el Instituto de Educación Musical (IEM)?

El Instituto de Educación Musical (IEM) es una Asociación sin ánimo de lucro fundada el 26 de Diciembre de 1997. Hemos cumplido por tanto ya los 10 años de existencia legal, aunque hay libros publicados ya desde el año 1984 que iniciaban este gran proyecto sin ser del todo conscientes.

Esta Asociación está formada por un heterogéneo y cada vez más nutrido número de profesores procedentes de toda España y centra sus esfuerzos en promover y potenciar un renovador Sistema para el aprendizaje y la enseñanza de la música, al que llamamos "La Improvisación como Sistema Pedagógico".

El conjunto de las ideas y las publicaciones emanadas de esta Asociación forma la "Metodología IEM", objetivo de esta ponencia, que se perfila como una nueva forma de afrontar la enseñanza musical en cualquiera de sus niveles y especialidades.

La Improvisación como Sistema Pedagógico. Metodología IEM.

La Improvisación como Sistema Pedagógico es un Sistema integral de educación musical dirigido a la enseñanza de todos los instrumentos y materias desde sus inicios hasta sus más altos niveles.

La Metodología IEM se basa en:

- . el análisis (que nos sirve para proporcionar conocimientos) y
- . la improvisación (que la utilizamos para potenciar la práctica y la interpretación a partir del análisis).

La partitura es el material que utilizamos normalmente para afrontar la enseñanza.

o La partitura es la fuente de donde saldrán todos los conocimientos.

o El análisis:

. Nos proporciona conocimientos sobre las frases, los motivos, la armonía, los patrones, la sintaxis, el desarrollo y evolución de cada elemento, tanto aisladamente como

agrupados formando unidades mayores.

. Nos ayuda a seleccionar los ejercicios y propuestas de trabajo más adecuados a cada uno de los alumnos de acuerdo con las circunstancias que lo rodean.

. Nos ayuda a decidir la interpretación de acuerdo con el estilo, a frasear, a avanzar, a matizar, a colocar ligaduras, pedales, digitaciones, respiraciones, ataques, dinámicas y agógicas con el criterio que proporciona el conocimiento.

¿Cuáles son los objetivos del profesor al escoger esta partitura?

Deberían ser:

o Técnicos: conocer y desarrollar todos aquellos recursos (equilibrio, igualdad, velocidad, digitaciones, fraseo, control del movimiento,...) que se orientan a la interpretación de la obra.

o Armónicos: conocer y desarrollar acordes, estructuras, enlaces,...

o Rítmicos: conocer y desarrollar patrones, acompañamientos,...

o Melódicos: conocer y desarrollar las frases, semifrases, motivos, células,...

o Formales: conocer y desarrollar los tipos formales, secciones, síntesis,...

Para afrontar todos estos objetivos el análisis es la gran herramienta.

El lenguaje no es sólo un conjunto de signos, de grafías. El conocimiento de la grafía musical y la capacidad técnico-instrumental para "pronunciarlos" no dice nada sobre el conocimiento del lenguaje y de su funcionamiento interno, cosa que en el lenguaje hablado es una obviedad: nadie piensa que sabe latín sólo por el hecho de que sepa leerlo.

El análisis musical nos acerca a las frases, los motivos, la armonía, los patrones, la sintaxis, al discurso, a la conducción, al descubrimiento de las ideas que dan origen a la obra, a su desarrollo y evolución, a su expansión, sus puntos culminantes y su desenlace. El análisis nos sitúa dentro de la obra y nos ayuda a "entonar" y a decidir fraseos, a avanzar, a matizar, a colocar ligaduras, pedales, digitaciones, arcadas, respiraciones, ataques, dinámicas y agógicas con el criterio que proporciona el conocimiento. El análisis es la herramienta principal de un músico ante una partitura.

La interpretación, entendida como un derivado exclusivo de la técnica, no puede constituir el objetivo primordial de la educación musical instrumental en los Conservatorios y centros musicales profesionales. El objetivo de interpretar no es en sí mismo pernicioso sino sólo cuando deja de estar respaldado por una sólida base formativa del intérprete en muchas otras materias. Si unimos al objetivo técnico la comprensión de la partitura que proporciona el análisis, tendremos un músico completo que podrá disfrutar de su

instrumento al nivel al que pueda alcanzar, tanto si llega a ser intérprete genial como si no.

Pero el análisis, por sí mismo, no lo es todo y no nos asegura una buena interpretación. El análisis, por más exhaustivo que sea, no presupone que sabemos manejar el lenguaje con libertad para nuestra comunicación personal ni asegura una interpretación correcta técnica y musicalmente.

La improvisación, tal como la entendemos en la Metodología IEM, es la herramienta que nos ayuda:

- A extraer aquellos ejercicios aptos para el nivel y la capacidad del alumno,
  - a ponerlos en práctica mediante los recursos de la improvisación y también
  - A interiorizar las reglas que rigen un determinado sistema musical
- Los recursos que nos aporta la improvisación se derivan de un tratamiento metodológico consciente y estratificado que tiene en cuenta la forma, la melodía, la armonía y la textura.

La Unidad didáctica de Metodología IEM

Las divisiones principales de una Unidad Didáctica de Metodología IEM son:

1. Selección de la obra o fragmento adaptado a una materia y a un nivel educativo concreto. Cantarla e interiorizarla.
2. Análisis de los procesos melódicos, rítmicos, armónicos y formales.
3. Investigación, búsqueda y propuesta de ejercicios derivados del análisis.
4. Improvisación a partir de los elementos extraídos de la obra.
5. Composición de obras similares, variadas o transformadas a partir de la obra original.

Esta planificación es aplicable a cualquier especialidad y nivel. Los puntos de esta planificación son flexibles en cuanto a su situación, duración y estructuración.

A modo de resumen:

Recordamos que en la Metodología IEM utilizamos el análisis para:

o Comprender la partitura en



Miguel Ángel Casares

profundidad.

o Convertir el análisis en fuente de estudio.

o Ayudar al profesor a volver a una enseñanza creativa sin perder en el camino el objetivo técnico-interpretativo.

o Y la improvisación, tal como se utiliza en la Metodología IEM, nos ayuda a:

- . Interiorizar las reglas que rigen el lenguaje.
- . Aportar recursos de trabajo adaptables a cualquier alumno y nivel, que se derivan de un tratamiento metodológico consciente de la forma, la melodía, la armonía y la textura.
- . Desarrollar la capacidad auditiva.
- . Desarrollar la capacidad de memorizar
- . Desarrollar la capacidad de interpretar.
- . Desarrollar la capacidad expresiva y la imaginación creadora.
- o Con todo, hay que resaltar,

además, que la improvisación no es un fin en sí mismo sino una consecuencia del conocimiento del lenguaje. No se estudia la improvisación como una materia en sí misma; sino que los recursos a los que llamamos improvisación nos aportan variedad, o sea, multitud de ejercicios adaptables a cualquier alumno, nos aportan herramientas pedagógicas para conducir una clase con garantías.

Tanto los principios fundamentales como los objetivos de nuestro Sistema Pedagógico están claramente expuesto en la web [www.iem2.com](http://www.iem2.com) y no es necesario volver a insistir en ellos ahora.

Aportaciones de la Metodología IEM

¿Cuáles son las aportaciones más características de nuestras propuestas pedagógicas?



La Metodología IEM contiene elementos comunes a toda la tradición educativa del siglo XX. Yo diría que incluso recoge pensamientos educativos de siglos anteriores en los que un solo profesor, o mentor, se encargaba de la educación de un solo alumno. Por tanto existen muchos puntos comunes con propuestas pedagógicas anteriores.

Se pueden resumir en éstas:

- globalización, coherencia y visión integral. Las ideas propuestas son igualmente aplicables a cada uno de los niveles y materias de la educación musical.

- la aplicación de la improvisación como punto de vista interno e inherente a todos los procesos educativos. La improvisación no sólo es un objetivo en sí misma sino que aporta una diferente visión a cada una de las enseñanzas.

- la incorporación temprana de la armonía. Las herramientas armónicas, al igual que las rítmicas, las melódicas y las formales son indispensables para el trabajo creativo.

- potenciación del análisis como medio de comprender los procesos musicales. Inmediata utilización práctica de los elementos analizados.

- desarrollo de todos los aspectos creativos y de la investigación del alumno como medio de aprendizaje.

Al no tratarse de un libro para aprender el piano o la trompeta, la Metodología IEM permite a cada profesor seguir su propia metodología instrumental, es flexible de tal modo que permite incluir cualquier otro texto, ofrece la oportunidad de que cada profesor encuentre un marco para ser él mismo, no quita iniciativa sino que permite ampliarla, es abierta y global, abre las puertas y conduce los propios pensamientos de cada profesor para que tenga un marco donde desarrollarse con más progresión y efectividad.

¿Qué aporta la improvisación al objetivo de la interpretación?

Aparte de la comprensión del texto, la improvisación aporta control del lenguaje y nos capacita para confeccionar nuestras propias frases, lo que, en caso necesario, nos permite repensar, adaptando a

nuestra capacidad y nuestra sensibilidad el texto original, promoviendo una entonación y una adaptación a nuestra propia forma de expresarnos; por supuesto nos permite también tener acceso a modificaciones, añadidos o supresiones que no afectaran al discurso general y a las intenciones expresivas del autor; pero sobre todo, y esto es lo más importante, nos coloca en una situación de privilegio para recrear, como sería el ideal de una interpretación, la partitura del compositor.

La facultad de improvisar coloca al intérprete en la situación ideal para tomar decisiones, incluyendo las de modificar el texto o solucionar emergencias de memoria o de errores ocasionales.

#### Resultados

Como ya hemos comentado esta misma metodología puede ser aplicada a cualquier especialidad y nivel.

La mejor prueba de resultados, a falta de una estadística comparativa con alumnos de diferentes metodologías, la encontramos en las publicaciones que han visto ya la luz. La Metodología IEM dispone en estos momentos de un gran número de publicaciones que afectan a cada uno de estos apartados en mayor o menor medida.

o Lenguaje, teoría y educación auditiva: que pueden ser consideradas como el eje principal de la Metodología

o Instrumentos armónicos: piano, piano complementario, piano colectivo, guitarra y bandurria.

o Instrumentos melódicos: violín, viola, flauta y clarinete.

o Grupos corales e instrumentales: coro y conjunto instrumental para láminas y pequeña percusión.

o Improvisación y Acompañamiento: tanto para piano, grado elemental y medio, como para guitarra, grado medio.

o Armonía-composición: armonía, musicalización de textos para conjuntos orff y una pequeña teoría de vocabulario IEM.

o Repertorio analizado: Burgmüller, Bertini, Bach y Chopin.

- Los libros de la metodología IEM no son cerrados.

- Cada material que publicamos es una herramienta para que el

profesor haga su propia clase.

- Podemos cambiar todo el contenido del libro y seguimos teniendo método porque el método lo construye cada profesor con su propia iniciativa y sus propias técnicas de clase.

- Los libros son un soporte que permiten al profesor ser él mismo y enseñar libremente.

- Los profesores son libres, no tienen que cambiar su forma de enseñar técnicamente.

- La metodología es tan abierta que potencia las herramientas pedagógicas de cada profesor.

La Metodología IEM requiere de un profesor con una preparación armónica, analítica y metodológica adecuada. No es una preparación de gran analista y gran compositor, sino una formación amplia y bien fundamentada, con una disponibilidad de recursos útiles para su clase.

Por esa razón el IEM ha iniciado un plan de formación de profesorado abierto a todos los profesores de cualquier especialidad que trata de dar la información básica que cada profesor debería tener para afrontar esta nueva visión de la enseñanza.

#### Conclusión

La tradicional formación instrumental, que centra sus esfuerzos en procurar el desarrollo hasta la máxima potencia de las cualidades interpretativas, incidiendo en los ejercicios técnicos y en la repetición y teniendo como objetivo principal, y a veces casi único, la interpretación de un repertorio, ha que ser equilibrada convenientemente con actividades de improvisación que le permitan comprender el lenguaje musical en profundidad y eviten el deterioro paulatino de sus facultades creadoras.

El ideal consistiría en mantener un equilibrio entre ambas líneas de trabajo de forma que, sin menoscabo de los aspectos interpretativos y puramente técnicos e instrumentales, pudiéramos desarrollar al mismo tiempo la sensibilidad y la imaginación de los alumnos y su comprensión profunda y práctica de la partitura.

### Bandurria barroca de José Ignacio Fernández Palop

José Ignacio Fernández Palop, profesor del Dpto. de Física de la Universidad de Córdoba y componente del Grupo Cinco Siglos de Córdoba [www.cincosiglos.es](http://www.cincosiglos.es), nos explica cómo ha construido la bandurria barroca que mostramos en la portada de la revista.

Hace aproximadamente diez años, entré a formar parte del Grupo Cinco Siglos de Córdoba, dedicado al estudio y difusión de la Música Antigua, como intérprete de instrumentos de plectro. Por aquel entonces, el grupo estaba dedicado a la música medieval española y a las danzas instrumentales europeas. Lo que comenzó como una pequeña afición, haciendo algunas reparaciones y arreglos de instrumentos, se ha convertido al cabo del tiempo en una gran afición por la organología y la luthería. Desde que decidí construir el primer instrumento, dependiendo de las necesidades del grupo en cada momento, han ido saliendo de mis manos un rabel, cítola, guitarra renacentista, bandurria renacentista, bandurria barroca,...y lo que venga. Durante estos años he consultado, cuando me he visto en la necesidad, a un gran maestro como es Juan Montero Aguilera, quien me ha abierto las puertas de su taller de par en par para darme muy buenos consejos. También tuve la suerte de tener como vecino en mi ciudad durante unos años a otro gran luthier como es Carlos González Marcos, de quien aprendí la importancia de escoger buenas maderas y quién me descubrió el mundo de las herramientas japonesas para trabajar la madera.

Desde hace algún tiempo, el grupo está centrado en el estudio de la música barroca española. Fue entonces cuando surgió la idea de recuperar para nuestro repertorio la escasa música del barroco que se conserva para bandurria. Así, nos hicimos con un ejemplar del libro de Pablo Minguet e Yrol y las partituras para bandurria atribuidas a nuestro paisano Luis de Góngora y Argote. Al estudiar más de cerca la bandurria en el barroco me percaté de que en



aquella época la bandurria pasó a ser un instrumento más o menos estándar, con ciertos elementos comunes: fondo plano, tapa en forma de pera, dos pequeños hombros en ángulo a ambos lados del mástil, etc. Este estudio me llevó a plantearme la construcción de una bandurria barroca de cinco órdenes para el grupo. El modelo que he construido está basado en los dos modelos a los que he tenido acceso. Uno de ellos es la bandurria que se conserva en la Ciudad de la Música de París, y a la que se tiene acceso libre a través de su página en Internet. La otra bandurria a la que he tenido un acceso directo pertenece a otro gran maestro de la luthería, Ángel Benito Aguado, con quien pasé una mañana inolvidable en su taller hablando de luthería y sacando fotos y planos de su bandurria. De estos dos instrumentos extraje los elementos comunes, en cuanto a forma y proporciones, para así hacer el plano de la bandurria. La que yo he construido es algo más grande para adaptarla al repertorio del grupo y apoyándome en lo que dice Minguet en su libro, respecto a la existencia de bandurrias grandes y pequeñas.



La bandurria tiene todos los elementos comunes a los ejemplares barrocos conservados (aparte de los dos que he mencionado, sólo tengo noticias de otra del constructor sevillano Francisco Sanguino, del año 1769 y que se encuentra en manos de José

Antonio Vallejo y otra del barroco tardío que se encuentra en el Museo de la Música de Barcelona) construidos con diferentes tipos de maderas. El fondo y los aros son de Palo Santo de India, con incrustación a media madera de Arce Rizado. El mástil es de tilo y forrado con Palo Santo y Arce. La tapa es de Pino Abeto Alemán con incrustaciones en nácar y carey. Por último, el puente y las clavijas son de Ébano. Además de dichos elementos comunes, vi conveniente añadir otros elementos comunes a los instrumentos barrocos de cuerda pulsada como son los bigotes (adornos a los dos lados del puente y que se pueden ver en el ejemplar de Barcelona) y rosetón de pergamino, para hacer un instrumento bello no solo al oído si no también a la vista.

El instrumento tiene cinco órdenes, tal como indica Minguet. La prima está en Fa (una octava y una segunda por encima de la guitarra) y está afinada exclusivamente por cuartas. Este es un elemento diferencial frente a la guitarra en cuya afinación además de cuartas hay una tercera. Los tres primeros órdenes los he encordado con cuerdas de nylon y los dos últimos con cuerdas entorchadas, con calibres similares a los de la vihuela o los del laúd renacentista. Una de las cosas con las que más satisfecho me encuentro es con el sonido, que es potente, claro y rico en armónicos. El secreto, aparte de la suerte del principiante, se encuentra en una tapa fina, de 1,6 mm de grosor, con una única barra armónica justo debajo del rosetón, de modo que aunque sea un instrumento pequeño las bajas frecuencias no son amortiguadas cecoso de barras.

José Ignacio Fernández Palop



## ¿Qué cuerdas pongo en mi bandurria?

O en mi contralto, o en mi tenor o en mi barítono.

Mientras que los fabricantes de cuerdas ponen a disposición de otros instrumentos de plectro, como la mandolina o la guitarra eléctrica, una gran variedad de cuerdas con diferentes entorchados (redondo o plano), materiales, acabados y calibres, los bandurristas nos tenemos que conformar colocando cuerdas poco apreciadas que satisfacen a pocos.

Una queja general: Los juegos de cuerdas para bandurria o laúd de todos los fabricantes incluían para los 5º y 6º órdenes unas cuerdas de acero entorchado que desde hace muchos años los bandurristas profesionales rechazan por su sonido estridente y excesivamente metálico y por su deficiente afinación. Desde hace todos esos años esos bandurristas profesionales, sus alumnos y muchísimos aficionados colocan cuerdas de guitarra de nylon entorchado, tensión fuerte o flamenca, en esos dos órdenes.

Otra queja: Los fabricantes de cuerdas, al contrario de lo que hacen con las que ofrecen a los guitarristas "eléctricos", omiten la indicación del calibre de la cuerda en cuestión privándole al bandurrista de la posibilidad de elegir el calibre de cuerda que, según su gusto, desea colocar en su instrumento. Solución: colocar cuerdas calibradas destinadas en principio para guitarra acústica o eléctrica. Si hablamos de encordar una bandurria contralto o barítono el problema se agrava ya que simplemente no existen en el

mercado cuerdas diseñadas específicamente para estos instrumentos.

En el foro de la página Web de la FEGIP, éste de las cuerdas, ha sido un asunto muy debatido y cada "forero" aportaba sus experiencias. Para los que oxidaban mucho las cuerdas de acero liso se aportó la solución de colocar cuerdas artesanas fabricadas a partir de acero liso inoxidable del que se usa para fabricar muelles y accesorios dentales. O usar cuerdas de guitarra eléctrica de la marca Elixir que llevan una protección anticorrosión bastante eficaz. Otros que buscan un sonido más dulce en su instrumento han colocado cuerdas de mandolina de entorchado plano de la marca Thomastik. También ha habido un lamento general por el cierre de Font que fabricaba las cuerdas Juglar. Está claro que éste de las cuerdas es un asunto que nos interesa y que está pendiente de resolver.

Conscientes del problema desde la FEGIP hemos tratado de encontrar soluciones y para ello diseñamos un plan que todavía no ha dado los resultados que esperábamos. El plan consistía, en que uno, o varios, fabricantes pusieran a nuestra disposición prototipos de cuerdas con indicación de su material, calibre y peso. Esos prototipos los valoraríamos primero desde el punto de vista físico (tensión, duración, corrosión, etc.) y después valoraríamos la calidad del sonido (timbre, calidez, volumen, etc.). Iríamos haciendo sugerencias para mejorar los prototipos hasta lograr unas cuerdas que nos satisficieran. Hemos tratado de implicar sin éxito a fabricantes de cuerdas de

**Ángel Benito Aguado**  
Artesano - Luthier

CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS Y  
LAÚDES SOLO PARA CONCIERTO

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

**MONTELEÓN, 14**  
**28004 MADRID**  
**Tfno. 91 446 18 90**

entorchado plano. El plan ha funcionado solo a medias ya que los fabricantes no han estimado conveniente seguirlo en todos sus términos y hasta el final incluyendo las cuerdas para contralto y barítono.

No obstante, y que yo conozca, ya hay dos fabricantes deseosos de presentar productos que satisfagan nuestras necesidades. Así los juegos "Concierto" para bandurria y laúd del fabricante español Royal Classics llevan las 5ª y 6ª de nylon entorchado de guitarra. Otro fabricante, en este caso italiano (Galli) ha presentado unas cuerdas con entorchado plateado y dorado con indicación del calibre para bandurria y laúd. Ambos fabricantes nos han transmitido su intención de escuchar nuestras demandas y sugerencias para fabricar cuerdas que nos satisfagan plenamente. Que así sea.

### ¿BARNIZAMOS A GOMA LACA?

Porque lo que buscamos para nuestro instrumento es una "protección" natural.

Porque este estilo de barnizado está realizado de una forma artesanal ya que así se garantiza una perfecta claridad de sonido que hasta ahora ninguna máquina por sofisticada que ésta sea ha logrado.

Porque es un barnizado sin productos tóxicos.

Porque lo que es contrario a la naturaleza no es bello.

M. Paredes

**MARIANO PAREDES**

[barnicesnaturales@yahoo.es](mailto:barnicesnaturales@yahoo.es)

Antonio Cerrajería Arza

## X Asamblea General Ordinaria VIII Asamblea General Extraordinaria El Escorial (Madrid)

31 de Marzo y 1 Abril 2007

Con gran asistencia de socios y buen ambiente se desarrollaron todos los actos organizados por la Junta Directiva de la FEGIP con motivo de la celebración de sus Asambleas Generales. Todos los actos contaron con la imprescindible colaboración de la Orquesta de Pulso y Púa Balanguía, el Ayuntamiento de El Escorial y su Escuela de Música. Las sesiones de trabajo, conferencias, exposiciones y concierto se celebraron en las magníficas instalaciones de la Casa E. San José. Instalaciones amplias, bien equipadas y funcionales.

La exposición consistió en una impresionante colección de instrumentos de cuerda procedentes de todos los continentes del mundo. Los instrumentos de los luthiers Javier Rojo, Vicente Carrillo y Alhambra y las partituras, CDs y accesorios de las editoriales Boileau, Enclave Creativa, Rivera, Opus Cero, Particuras.com, Trekel y Ricardo Gimeno. Además los compañeros Dimas Lajusticia y Pascual Cándido ofrecieron gentilmente copias de sus composiciones originales y/o arreglos a todos los interesados.



La Asamblea General Ordinaria comenzó con unas palabras de bienvenida del Presidente de la FEGIP, del Director de la Orquesta de Pulso y Púa Balanguía y del Sr. Concejal de Cultura del Ayuntamiento de El Escorial. A continuación se fueron tratando todos los puntos del Orden del Día con aportaciones muy interesantes por parte de los socios. Se presentó la revista Alzapúa 2007 que recibió el parabién de los asistentes.

La Asamblea General Extraordinaria eligió a la Junta Directiva para los próximos dos años quedando como sigue:

Presidente: Antonio Cerrajería  
Vice-Presidenta: M<sup>ª</sup> Carmen Lendínez  
Secretaria: Patricia Calcerrada  
Tesorero: Julio San José  
Vocal: Isabel Abarzuza

Las conferencias corrieron a cargo de Alejandro E. Martínez Castro y Ángel Benito. En la primera Alejandro explicó de forma amena los conceptos generales de la Física de los instrumentos de plectro. Hizo referencia a los artículos publicados por él y por la profesora Amaya Ezkurra en la revista Alzapúa del año 2006 para tratar de que todos pudiesen comprender los conceptos teóricos que se expusieron en dichos artículos. Conceptos teóricos que todos los instrumentistas exigentes deben conocer para poder exigir que la calidad de nuestros instrumentos sea cada día mayor. Ángel, desde su gran experiencia de luthier, hizo las delicias de los asistentes con sus amplios conocimientos y anécdotas.



Después, y como colofón del día, el magnífico concierto a cargo de la Orquesta de Plectro del Conservatorio de La Rioja. Ante un auditorio muy concurrido la orquesta ofreció un variado programa, en el que no faltaron obras originales y estrenos, que hicieron las delicias de todos.



El domingo, además de volver a visitar la exposición, se dedicó a la visita turística al Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial y al final de la misma el Ayuntamiento de El Escorial ofreció un vino de honor para todos los asistentes a la Asamblea.

Muchas gracias a todos.

Junta Directiva de la FEGIP

## Entrevista a Valentín Martín Jadraque

Valentín Martín Jadraque nació en Madrid el 3 de octubre de 1931, es Doctor Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, Licenciado en Ciencias Matemáticas y Licenciado en Informática. Su formación musical responde a la recibida en los años cuarenta en tercer curso de bachillerato en el Instituto "Ramiro de Maeztu" de Madrid, que era mínima y casi voluntaria; junto con algunas clases particulares de guitarra con un discípulo del guitarrista Segundo Pastor, años más tarde.



terceras voces, y que dichas partituras estuviesen escritas en tablatura o música cifrada, en donde el instrumentista lee números que le indican donde debe poner los dedos, sin tener que conocer el solfeo, y que es por desgracia lo que abunda en este mundo de los aficionados a las rondallas, tunas y otras agrupaciones musicales de pulso y púa.

¿Cuándo comenzó usted a tocar un instrumento de pulso y púa?  
¿Cómo entró en este mundo?

Comencé a tocar la bandurria a los 10 años a través del ambiente que se vivía dentro de mi familia. En efecto, mi padre tocaba la bandurria y mis tíos el laúd y la guitarra, y junto con algún otro amigo de mi padre y tíos formaban un grupo que interpretaban las músicas populares de aquellos tiempos, preferentemente zarzuela y por supuesto todo de oído pues desconocían el solfeo. Yo me incorporaba a ese grupo y así iba ejercitando, y entrando en ese mundo del plectro y la guitarra.

¿Por qué decide dar el siguiente paso, de intérprete a arreglista?

Veía en mi familia primero, en la tuna universitaria después, y en general en el mundo del plectro y la guitarra, cómo se tocaba generalmente de oído y por tanto con carencias de segundas y terceras voces y cuando las había abundaban los errores y las "morcillas" y todo ello porque los instrumentistas en general carecían de documentación entendible al alcance de sus conocimientos musicales, como era el solfeo. Ello me hizo pensar que sería una buena aportación a este mundo de la música de guitarra y plectro, el arreglar partituras con segundas y

Cómo y por qué nace partituraspulsoypua.com

En los años 50 del siglo pasado mis arreglos musicales solo se utilizaban en la Tuna Universitaria del Distrito de Madrid, a la que yo pertenecía. Después de un largo paréntesis, - en que dejé la bandurria para dedicarme a mi profesión de licenciado en Matemáticas e Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos- y a instancias de un pequeño grupo capitaneado por Antonio Albadalejo -médico psiquiatra- me incorporo a la que sería en el año 1982 la Asociación de Antiguos Tunos de la Universidad de Madrid y que hoy perdura. Esta Asociación da diversos conciertos y posteriormente como Orquesta de Pulso y Púa de la Universidad Complutense de Madrid sigue dando conciertos, utilizando mis arreglos musicales. Entonces pienso en la utilidad que estos trabajos míos podían suponer para otras agrupaciones musicales, pero para ello habría que publicarlos en forma de libros. Los dos primeros libros publicados los lleva a cabo y explota la mencionada Asociación de Antiguos Tunos de la Universidad de Madrid. Posteriormente coge el relevo de la publicación de estos libros un componente de la Asociación - Sebastián Borja - y en la actualidad han salido a la luz otros 10 tomos

más, con cerca de 250 partituras en música cifrada y unas 160 partituras en solfeo. Todo este trabajo está reflejado en la página web de Internet [www.partituras-pulso-pua.com](http://www.partituras-pulso-pua.com)

En su página web comenta que con el cifrado musical pretende que las partituras lleguen a la mayor cantidad de aficionados posibles. ¿Cree que existe alguna razón (histórica, cultural) para que buena parte de los intérpretes toquen la bandurria o el laúd con cifras?

En mi opinión la tradicional falta de cultura musical, que empieza en la enseñanza primaria, después en la secundaria y luego en la Universidad y Formación Profesional hacen que la mayoría

**novedad**  
**BANDURRIA y LAÚD**

*Solista*  
Mayor comodidad  
y calidad de sonido

*Concierto*  
Toda la omodidad y calidad,  
pero con 5ª y 6ª de nylon







*Royal Classics*

Cuerdas para Guitarra  
• Basspak  
• Treblepak (Carbono & Titanio)

Cuerdas para Guitarra bajo

La Boutique de la Guitarra  
Nailkit / Kit de Mantenimiento  
Soportes / Apoyapié / Micros  
Metrónomos / Publicaciones

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



de los aficionados a la música de pulso y púa – que son muchos – no dispongan de una cimentación suficiente para que se interpreten las diferentes melodías en base a la utilización del solfeo. Se recurre al “oído” y ello hace que existan grandes carencias de segundas y terceras voces y éstas, cuando existen, tienen bastantes errores y “morcillas” como dije anteriormente debido a interpretar de “oído”. Es pues una razón histórica basada en la falta de enseñanza musical en los planes de estudios, a lo largo de muchos años. Partía pues de la base de que este mundillo de tunas, rondallas, conjuntos de la 3ª edad, etc. no conocían el solfeo y de ahí que apostase por la música cifrada para llevar a esa gente una ayuda, tan necesaria. Esta solución de la tablatura o música cifrada llevaría a estos aficionados a interpretar sus partituras de forma más sencilla y completa, dando por supuesto la existencia de una correcta medición de notas blancas, negras, corcheas, silencios, puntillos, etc., que habría que aportar. De ahí que la música cifrada sea un alivio para los que no han tenido, ni tienen desde su juventud esa formación musical de solfeo. Por cierto, la música cifrada aporta a los no profesionales, que son la mayoría, en mi opinión, algunas importantes ventajas sobre el solfeo ya que si está medida correctamente – como debe ser – elimina al instrumentista de no muy altos vuelos el tener que pensar cuál es la posición de los dedos dentro de los trastes ante las diferentes posibilidades existentes que da una nota de solfeo, dentro del pentagrama. Quizás esta afirmación escandalice a los más puristas del solfeo pero conozco personas, buenos instrumentistas, que conociendo la tablatura y el solfeo optan por la tablatura. Yo soy uno de ellos.

Dispone de un catálogo de más de trescientas partituras. ¿Cómo las selecciona? ¿Qué criterios elige para trabajar en una pieza u otra?

En cuanto a la selección que hago en las partituras a “arreglar”, tengo siempre presente a quién van dedicadas en la ejecución de las mismas (que no son profesionales)

y al público al que luego se lo van a dedicar. En consecuencia un primer criterio de selección es que sea música pegadiza y de bastante conocimiento por la gente que espero que la escuche, y que no sea de excesiva dificultad de ejecución. Evidentemente, no están elegidas para grandes solistas con una ejecución muy sobresaliente y grandes conocedores del solfeo. Otro criterio siempre ha sido que la partitura “arreglada” no sobrepase los 5 minutos de duración. Piezas muy largas acaban aburriendo al personal no especializado, máxime si no son muy conocidas. Por otra parte procuro elegir piezas de las diferentes parcelas existentes:

- Partituras de perfil totalmente clásico: Vivaldi, Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, Schubert, Boccherini, etc., etc.
- Partituras de zarzuela española.
- Partituras de cine y algún número conocido de ópera (las menos).
- Partituras ligeras: chotis, foxtrot, sevillanas, seguidillas, etc.

¿Cuál es el perfil del instrumentista que compra partituras en su web? ¿Cuál es la obra más demandada?

Respecto al perfil de la persona que compra partituras no puedo informar por lo siguiente:

1º) Las partituras publicadas están en libros de 20, 40 ó 50 partituras por libro y pueden elegir una partitura que les gusta pero lo que al final tienen que elegir es el libro en donde está esa partitura.

2º) Una vez realizado mi trabajo (de miles de horas) de arreglar las partituras, yo las pongo a disposición de otra persona – primero fue de la Asociación de Antiguos Tunos de la Universidad de Madrid y luego de Sebastián Borja; miembro de esa Asociación, que es el que se encarga de que mi trabajo se haga realidad en esos libros y se pongan a disposición de quien quiera adquirirlos y naturalmente previo pago de una cantidad para compensar gastos.

Quiero poner de manifiesto que mi trabajo de esas miles de horas en esta ardua tarea de arreglar partituras no ha representado para mí ninguna compensación

económica ni antes en pesetas, ni ahora en euros. Yo entrego mi trabajo para publicarlo, tal cual sale de mi mano, y ahí termina toda mi intervención posterior. Quizás poner alguna dedicatoria de un libro para un amigo, que me lo solicita. Ciertamente es, que esta entrega sin compensación económica alguna para mí, está aceptada por mí de forma voluntaria.

Le llegarán pedidos de todas las partes del mundo. ¿Es capaz de establecer diferencias entre las formaciones de pulso y púa españolas y las de otros países?

Para complementar lo dicho anteriormente y matizar si los pedidos llegan de todas partes del mundo; por no estar yo metido en estos temas crematísticos de ventas sería conveniente que hablasen con Sebastián Borja, que sí los lleva y que Antonio Cerrajería bien conoce (a Sebastián Borja).

¿Hay suficiente variedad de obras en las piezas de las orquestas de pulso y púa o al final hay piezas “obligadas” para la mayoría de ellas?

No sabe, no contesta, de orquestas extrañas. En las partituras que yo he arreglado creo que hay una gran variedad de partituras y no entiendo qué se quiere decir con piezas “obligadas”. Quizás, en el caso de la Orquesta de Pulso y Púa de la Universidad Complutense de Madrid, a la que pertenezco, si se me pregunta si hay algunas piezas que con más frecuencia suelen culminar los conciertos o bien en forma de bis; les diré que si es esto lo que se pregunta diría que sí y cito a título de ejemplo:

- Estudiantina madrileña del maestro Padilla.
- Marcha Radetzky de J. Strauss padre.
- Jota de Gigantes y Cabezudos del maestro Caballero.

Además de la puesta en escena, ¿Qué diferencias ve en una rondalla, una tuna o una orquesta de pulso y púa?

La diferencia que yo creo que existe entre la rondalla clásica, una

orquesta de pulso y púa y la tuna está por una parte en el carácter más juvenil de la tuna con canciones en abundancia y rondas a las muchachas y la unión y análoga edad que implica en la tuna el hecho de pertenecer a una misma Universidad y actuar de pie y sin partitura. La diferencia entre rondalla y orquesta de pulso y púa la veo fundamentalmente en que la rondalla es de carácter menos serio y formal que la orquesta de pulso y púa, aunque ambas puedan actuar con atriles, partituras y sentados. Puede que la orquesta de pulso y púa tenga un mayor componente de conocimientos de solfeo.

Usted pertenece a la Orquesta de Pulso y Púa de la Universidad Complutense y desde dentro habrá visto con mayor facilidad la evolución desde una tuna a una orquesta... ¿cómo valora y dónde se percibe esa transformación?

La transformación que he notado al pasar de la Tuna a la Orquesta de Pulso y Púa de la Universidad Complutense de Madrid ha sido la evolución que conlleva la diferencia de edad y con ella el pasar en la mayoría de los casos de tocar en la Tuna música con canciones, rondas a las chavalas, sin partituras y de pie, a tocar en todos los casos de Orquesta con partituras, sentados con atriles y mayor calidad en las piezas interpretadas. No puede olvidarse que los miembros de la Orquesta actual (que fuimos tunos) ahora somos mayores y profesionales en ejercicio y/o jubilados (ingenieros, licenciados, médicos, economistas, abogados, etc.)

El mundo del pulso y púa es cada vez más generoso en España (conciertos, festivales, agrupaciones cada vez de mayor calidad) sin embargo, continúa siendo un tipo de música con escasa trascendencia "mediática". ¿A que cree que es debido?

La escasez de trascendencia "mediática" en el mundo del pulso y púa creo que es un problema cultural ya comentado que nace en la niñez y juventud por el abandono

Tel.: 0049-40/5203397 ♦ Fax -40/5207824 ♦ www.trekel.de ♦ info@trekel.de

**HAUS DER MUSIK**  
LA CASA DE MÚSICA  
**Joachim Trekel**

Más de 23.000 artículos para guitarra y mandolina en nuestra tienda de internet.

¡Nos conocen por nuestro rápido servicio de envíos!

La música de plectro es asunto nuestro

¡Contacte con nosotros! Por teléfono, fax o E-mail. ¡Encantados de atenderle!

Sus proveedores competentes:

- ✓ de un amplísimo repertorio y rápida provisión de partituras
- ✓ de una amplia gama de instrumentos de calidad a precios asequibles
- ✓ de todo tipo de accesorios
- ✓ de una amplia discografía sobre Orquestas de Plectro, Guitarra y Mandolina

—Willerstwiete 17 ♦ 22415 Hamburgo ♦ Apdo.- 620428 ♦ D- 22404 Hamburgo—

—Hablamos estos idiomas: Alemán, Inglés, Francés y Polaco

*Vicente Carrillo*

constructor de guitarras  
**Vicente Carrillo**  
Fray Luitpold, Linares - Cádiz 1916  
1839 Casasimarro-Cuenca Año 2003

Casa fundada en 1.836

Constructor de Guitarras e Instrumentos de Plectro

c/ Daoiz y Velarde, 4  
16239 Casasimarro  
Cuenca (Spain)

Tel. +34 967487045  
Fax +34 967487051

http://www.vicentecarrillo.com  
email luthier@vicentecarrillo.com

de estos temas en los planes de estudio que se conciben en España desde hace siglos. Yo haría extensivo este problema no solo al mundo del pulso y púa, sino incluso a la música en general. Sobre todo habría que incidir por ejemplo en que actuaciones como "EL CONCIERTAZO" de TVE 2 a las 12 de la mañana para niños los sábados, se hiciesen extensivos para agrupaciones de pulso y púa en horas razonables para las audiencias, y este tipo de programas deberían surgir, a instancias de las diferentes instituciones, fundamentalmente del Estado y Autonomías, que

pagamos todos. ¿Por qué no se hace? En mi opinión, porque no da dinero ni poder y sobre todo no da votos a la clase política que hacen los planes de estudios, y la cultura musical queda en general y la de pulso y púa en particular como siempre de "cenicienta" en los presupuestos de las Instituciones.

Periodista: Víctor Vela

### Germán Lago Durán (19-10-1883/19-12-1967)

El que iba a ser uno de los maestros más preclaros de la música instrumental de pulso y púa vió la luz otoñal de la Ria de Vigo el 19 de octubre de 1883, hijo de Emilio Lago y de Manuela Durán.

A pesar de haber nacido en Vigo su juventud y parte de su vida discurrió en la comarca del Valle Miñor que componen los tres Ayuntamientos por los que discurre el río Miñor -Baiona, Nigran y Gondomar-.

Vivía, en esa época, en una modesta casita hoy desaparecida que había en el camino que llevaba a la Casa Rectoral de la parroquia de Santa Cristina de La Ramallosa en el ayuntamiento de Baiona. En ese entorno, fue donde sin duda el sonido de los vientos marinos del noroeste o del suroeste que entrando por la boca norte o la boca sur de la Ría de Vigo desde las Islas Cies azotan con estruendo la bahía de Baiona y la desembocadura del río Miñor, o "il picicatto" del repiqueo que las pertinaces lluvias arrancan a los tejados y caminos, o el bruar de las olas al llegar a las playas o irrumpir contra las rocas y rompeolas, o el bullicio cantarín de los riachuelos, o los silencios sonoros de las nieblas, inspiraron y conformaron su personalidad y vocación musical.

Su inclinación musical comienza de muy niño y a pesar de las dificultades que le supone el ir andando hasta Baiona para asistir a las clases de solfeo y piano que imparte el maestro Urbano Vernet se impone voluntariosamente a las inclemencias del tiempo y logra una magnífica base para la que será su mayor ilusión, ser músico.

Sus dotes de organizador y su afán didáctico ya apuntan en los primeros pasos de su juventud, y allí en la zona del Valle Miñor no hay orfeón o comparsa para celebrar festejos - De Reyes, Carnavales, etc.- que él no organice y dirija. Así, con 17 años, en 1900, ya dirige un llamado "La Lira

Orfeón en Gondomar" que alcanzó un muy alto relieve en toda la zona y aun fuera de ella. Por esas fechas, el Ayuntamiento de Vigo le concede una pensión para estudiar violín y armonía en Madrid -(según consta "en Acta de sesión del 17-04-1909 consta una subvención a nombre de Germán Lago para completar sus estudios musicales en Madrid por valor de 1500 pesetas"). El aprovechamiento de estos estudios no pueden ser mejores y el reconocimiento de su capacidad musical lo demuestra el hecho de que en el mismo año de 1909 consigue la plaza de Profesor de violín en el Conservatorio de Madrid con la calificación de Sobresaliente y se le propone perfeccionar su carrera en el extranjero.

Su pasión por la interpretación musical por medio de los instrumentos de púa no tiene ni descanso ni parangón y valiéndose de su capacidad organizativa forma en 1911 la Orquesta Mandolinista Española compuesta por instrumentos de púa, guitarra y piano en la que a veces él mismo tocaba.

Los conciertos dados por esta Orquesta en Madrid alcanza muy buenas críticas en los periódicos El Liberal y el ABC.

La resonancia de sus éxitos alcanza ámbitos internacionales y se le ofrece un contrato para actuar en el Alhambra Palace de Londres.



Fatalmente una muy grave enfermedad le impide hacerse cargo de la plaza de Profesor de Violín del Conservatorio de Madrid, y se ve obligado a disolver la Orquesta Mandolinista Española y vuelve a Vigo para cuidarse de su dolencia. Repuesto de su dolencia regresa de nuevo a Madrid y comienza a trabajar en el Instituto Geográfico. Pero su irrefrenable pasión por la música y su amor por los instrumentos de cuerda le llevan una vez más, haciendo gala de su capacidad de organización, a

aglutinar un grupo de músicos en una nueva orquesta compuesta, como no, por instrumentos de púa y guitarras que con el nombre de Orquesta del Centro de Hijos de Madrid, hace su presentación el 26 de julio de 1915. Esta orquesta incluía tanto un repertorio popular y de Zazuela como obras de Granados, Albéniz, Tárrega, o de Bach o Mozart. Y como siempre, de sus Conciertos en el Teatro Español, logra muy buenas críticas de la que hacemos la siguiente extracción:

"Elevado como se halla el nivel de nuestros públicos en lo que a música se refiere,...interesar al público con un conjunto de instrumentos de cuerda...era empresa arriesgada y no habíamos caído en la cuenta de que también les era factible acometer empresas mayores, siempre que en las mismas se pusiese el tesón, la fe y la cultura de un entusiasta de estos instrumentos, uniendo a estas cualidades el conocimiento profundo de sus particularísimas modalidades de sonoridad y expresión. Todo esto lo posee con creces Germán Lago, y a él corresponde el éxito....."

También la prensa internacional se hace eco de sus éxitos. La revista "La Ilustración Española y Americana", de gran difusión en esa época, hace una reseña el día 30 de abril de 1917.

Esta agrupación tuvo que disolverse por problemas económicos. Pero para Germán Lago es imposible abandonar la idea de una agrupación musical de pulso y púa y con el tesón que le caracteriza, en el año 1928 organiza los primeros ensayos de una nueva agrupación y al año siguiente presenta la que será su obra mas importante y querida, la Orquesta Ibérica de Madrid, compuesta por 50 profesores distribuidos de este modo: Bandurrín, bandurria principal (concertino), bandurrias 1ª (divididas en A y B), bandurrias 2ª (divididas en A y B), laúd contralto, laúd tenor (divididos en A Y B), laúd bajo, guitarra 1º y guitarra 2ª.

Su primer concierto se celebró el 14 de junio de 1929 en el Teatro de la Comedia de Madrid.



En esa ocasión, el músico y musicólogo vigués Juan José Mantecón Molins escribe para el diario LA VOZ:

“El efecto de sonoridad de esta reciente Orquesta, es tan grato como lleno de curiosa novedad e interés. El temor de que su timbre sensiblemente igual, aliado al mecanismo del trémolo, pudiera hacerse monótono, está inteligentemente vencido por la pericia de la técnica instrumental de sus elementos integrantes y por la rica gradación de matices y volumen sonoro que su Director sabe conseguir”

Da testimonio de la capacidad de trabajo del maestro Lago el hecho de que alternaba los ensayos de la Orquesta con su trabajo en la Hacienda Pública donde llegó a ser Jefe de Administración y dando clases de guitarra, bandurria y laúd en la sociedad Fomento de las Artes.

En el año 1930 fue nombrado Socio número 30 de la Asociación Española de Concertistas y se le ofreció la Cátedra de guitarra en la ciudad de Tetuán.

La Orquesta Ibérica tuvo dos fases: una primera que interrumpiría la Guerra Civil y una segunda posterior a este suceso, reapareciendo en el año 1940, una vez finalizado este malhadado suceso y hasta el año 1965. En la segunda fase se incorporarían nombres de la relevancia de Manuel Grandío (concertino), Gregorio Rubio, Santiago Nebot, y los hermanos Ernesto y Claudio Tabernero.

Lago hubo de apoyarse en el mecenazgo de sus amigos gallegos entre los que se encontraba el LAR GALLEGOS que le ofrecía sus locales para realizar los ensayos desde las 10h a las 12h de la noche varios días a la semana.

La reaparición de la Orquesta en el año 1940 fue acogida por críticas muy favorables en los diarios más sobresalientes de las que extractamos los párrafos siguientes:

#### YA, 8 de octubre de 1940

“.....Y las transcripciones del maestro Lago son muy acertadas, teniendo un gran sabor en los instrumentos de pulso y púa, que semejan a veces una vihuela, a veces un clavecín. Debe difundirse esta música, y para ello no debería faltarle ayuda a la Orquesta Ibérica y su entusiasta director”.

José María Franco

#### DIGAME, 7 de octubre de 1940

“He tenido ocasión de escuchar un concierto a la más españolísima orquesta que pueda imaginarse. Ciertamente, no es nuevo este intento del gran artista y director Germán Lago; era jovencito y tenía el pelo rizado cuando comenzó a hacer pinitos orquestales, formando grupos más o menos nutridos. Cuarenta profesores constituyen la Orquesta Ibérica, entre laúdes y guitarras. Bandurrones chiquiticos que suben a la estratosfera, bandurrias estudiantiles, laudes altaneros y masa de guitarras, todo ello estupendamente guisado y servido; logrando una sonoridad llena, aunque jamás agria, y obteniendo preciosos detalles de finura y delicadeza.” Cantigas” del siglo XIII, “Variaciones” de Narváez, “Danzas” de Gaspar Sanz. En fin, lector, que fuimos saltando de siglo en siglo, hasta llegar a nuestra aperreada época. Pero ilustre músico, ¡Usted no es un Lago, es un mar: el Pacífico!”

Joaquín Turina

#### INFORMACIONES,

#### 2 de enero de 1949

“MÚSICA DE PULSO Y PUA. El Maestro Lago y la Orquesta Ibérica de Madrid, como los nobles del siglo XVI, 40 madrileños tañen laúdes y guitarras. Gracias a ellos escuchamos partituras que oyó el Emperador Carlos V, Felipe II y la Corte Imperial”.

Años más tarde de su desaparición el musicólogo Padre

Federico Sopena recordando la Orquesta escribía:

“Hace ya siete años, es decir, en el año inolvidable, fecundo y alegre del “Concierto de Aranjuez”, Regino Sainz de la Maza nos llevó a un local de ensayo situado no sé dónde. Se trataba, nada menos, que de una orquesta de “instrumentos españoles”; para mí, en plena fiebre, Dios me la conserve, de antipintoresquismo, aquello era una invitación para el recelo y aún el desprecio. Al día siguiente le contaba mi impresión a D. Eugenio D’Ors. Esto es maravilloso: bandurrias, guitarras, interpretando la música española menos pintoresca, música de vihulistas, de Cabezón, de franceses e italianos también, cuya transmigración desde el laúd se conseguía jugosa y llanamente. Aquella orquesta desterraba ese sonido metálico e hiriente que suele hacer de las rondallas polo enemigo de ternuras y delicias: aquella orquesta, y esto era lo importante, buscaba un repertorio nutrido del fondo más recóndito y característico de nuestra música nacional, ese meollo que uno ya no sabe si es así o si así lo soñamos: autenticidad y hasta popularismo, pero con buen aire de europea ciudadanía. Aquella orquesta que dirigía el maestro Lago, se fue, casi nonata, por nuestra desidia y por la elegante incapacidad para el machaconeo y para la intriga de su fundador. Así, con muy escasa



conciencia de la pérdida, se esfumaba la maravillosa posibilidad de un instrumento único”.

Su pasodoble Gondomar fue estrenado el 5 de abril de 1936 abriendo el concierto que la Banda Municipal de Madrid realizó en el Parque del Retiro bajo la dirección de D. José María Martín Domingo que le cedió la batuta a Germán Lago.

Germán Lago falleció en Madrid el 19 de diciembre del año 1967.

Germán Lago era alto, delgado, de porte y ademanes distinguidos, culto, conocedor de varios idiomas, tocaba la guitarra, el laúd, la mandolina, el violín y el piano, tenía una buena voz y bien timbrada cantando muy bien Fados –con el sentimiento aprendido por la cercanía del país Portugués a sus lugares juveniles- y Tangos –los aires traídos por los emigrantes gallegos que regresaban de América- y reunía unas dotes de formidable organizador.

A su muerte, su amigo de juventud y coparticipe de sus andanzas Miñoranas, ilustre Padre Dominicó, Fray Manuel M<sup>a</sup> Martínez OP, que sobresalió en los estudios y biografías de Fray Bartolomé de Las Casas, escribió una sentida semblanza para ser publicada en un diario de la región.

“Ha muerto un ilustre músico miñorano”

Hallé la triste noticia en “ABC” de 26 de diciembre en la esquela mortuoria que dice así, en sustancia: “Don Germán Lago Durán, Director que fue de la “Orquesta Ibérica de Madrid”, Funcionario del Ministerio de Hacienda, jubilado, ha fallecido....”.

Pocos de sus paisanos habrá que lo recuerden a causa de su avanzada edad y de su prolongada estancia en Madrid, solo interrumpida de tarde en tarde con alguna corta vacación.

Pero ¿quién no le conocía a principios de siglo en todo el Valle Miñor y en muchas leguas a la redonda? Yo lo recuerdo en los años de su mocedad cuando asistía a diario a la clase de solfeo y luego de piano con el maestro Urbano Vernet

en Bayona, haciendo el recorrido a pie desde La Ramallosa cuando la bicicleta aún era un lujo.

El dominio de la música que llegó a adquirir puede calificarse de prodigioso. No hubo instrumento que se le resistiese. Lo mismo tocaba el armonio que el violín o la flauta formando parte de las orquestas que solían solemnizar ciertas fiestas religiosas, que se sentaba al piano para un baile o para amenizar una fiesta de sociedad.

Pero fue en el manejo de los instrumentos de pulso y púa donde sobresalió su arte por modo excepcional. Plagiando a Curros Enríquez en “ O gueiteiro de Penalta”, podía decirse de Germán Lago: “¡O que él tocando sabía!” - ¿O que él cos dedos podía – nunca guitarra fager!”.

Mas no lo hizo para sí solo, porque fueron innumerables los aficionados a quienes enseñó y no pocas las rondallas que formó y dirigió en el Valle Miñor por un buen espacio de años; rondallas para las serenatas, para los bailes, para las fiestas de Navidad, Año Nuevo y Reyes y especialmente para las comparsas de Carnaval que solían organizarse en Bayona en los primeros años del siglo. Una de éstas alcanzó un éxito enorme, no solo en el Valle, sino también en su visita a Vigo y otras poblaciones de Galicia.

((Evocando conmigo estos recuerdos el amigo Germán el verano de 1960 en La Ramallosa, contaba la siguiente anécdota relativa a dicha comparsa. La dirigía el también músico, y por otros conceptos famoso, José María Barreiro, autor de la letra y adaptador de la música. Respondiendo a su título de “Guardia Mora”, se aludía en algunas de sus canciones a la guerra que sostenía por entonces el Sultán de Marruecos contra las cábilas insurgentes que acaudillaba un moro llamado el Roghí. La estrofa de la Jota, decía así: “Si es prisionero el Roghí – de las tropas del Sultán – entrará en Fez enjaulado – como un feroz animal”. Y el hecho fue que José María Barreiro resultó profeta, porque al poco tiempo el Roghí fué hecho prisionero y, enjaulado o no, entró en Fez y fue ejecutado)).

Mucho fue lo que Germán Lago contribuyó, con su enseñanza y con

sus rondallas, a la difusión de la cultura musical e incluso al fomento de amistosas relaciones entre las gentes y los pueblos del Valle, pero su mérito y valer personal iba a ser en Madrid donde se revelaría por modo espléndido al llevar a cabo la magna empresa de crear de la nada por su propio esfuerzo y amor al arte, la gran “Orquesta Ibérica”, gala que fue de la capital de España y nunca en toda ella igualada ni de lejos, antes ni después de él, por ninguna otra agrupación musical similar.

Magna empresa, hemos dicho, y merece ese dictado la improba labor de la previa captación de voluntades y aptitudes, de preparación y adiestramiento de un numeroso grupo de elementos, de transcripción de partituras a distintas claves y tonos para los diversos instrumentos, varios de los cuales necesitó diseñar y construir ex profeso a fin de alcanzar la extensa tesitura de la orquesta normal, condición indispensable para poder adaptar a la de su creación no pocas páginas de las más célebres obras musicales. De la maestría técnica que demostró en la distribución y acoplamiento de las diversas cuerdas instrumentales, de la potencia sonora, brillantez y colorido que logró de todo el conjunto, así como la gradación de matices y, en fin, de la acabada perfección de sus interpretaciones, se hicieron lenguas los críticos musicales de la prensa madrileña.

En cuanto a los géneros de música por él cultivados, aparte de los clásicos y románticos de los últimos siglos, dió a conocer, acaso el primero en España, no pocas páginas, verdaderas filigranas, de los madrigalistas del S.XVIII si bien, por la índole españolísima de los instrumentos de pulso y púa de los que constaba exclusivamente su Orquesta, fue con la ejecución de las obras de nuestros grandes autores, Albéniz, Falla, Granados y Turina donde alcanzó los mayores éxitos de público y crítica. Todo un artista y una gloria auténtica de la música española y de quien su tierra natal puede sentirse legítimamente orgullosa.”

Antonio Valverde Alonso

Bibliografía.

Los instrumentos de púa en España. Juan José Rey – Antonio Navarro Alianza Editorial.

## EL BARROCO EN LA BANDURRIA Y EL MANDOLINO

(Primera parte)



Bandurria del Luthier Francisco Sanguino Sevilla 1765 (izquierda). Mandolino del Luthier Antonio Stradivari. Cremona 1680 (derecha).

### GENERALIDADES

Hemos hablado con anterioridad sobre la sociedad renacentista europea que volvió a entrar en crisis general a finales del siglo XVI.

Desde el punto de vista religioso, los acontecimientos y representaciones artísticas e intelectuales, se vieron afectadas cultural y estéticamente por los problemas que supuso la reforma protestante y la reacción que mantuvo la iglesia católica con el Concilio de Trento (1545-1563) para recobrar el poder e iniciativa que había tenido siempre.

En lo económico: aumentó la población, que esencialmente se dedicaba a la agricultura y padecía carestías, hambre y fuertes diferencias sociales. En España se acabó la aventura imperialista y la ruina económica dio paso al auge de poder de otras naciones como Inglaterra, Holanda y Francia. A las revueltas entre clases sociales, las guerras civiles siempre unidas a los asuntos religiosos, se sumaron las luchas por las rutas comerciales marítimas y por quebrantar las

hegemonías de los Habsburgo en el siglo XVII, y de los Borbones en el siglo XVIII.

A finales del siglo XVI, se refugiaron en el arte lo irreal y lo sofisticado, esta mentalidad ya no es renacentista ni tampoco barroca; es el manierismo, los artistas plásticos se dejan influenciar por "la manera" de Miguel Ángel.

Paradójicamente, Europa se impuso al resto del mundo tras la Paz de Utrecht (1714). Se alcanzó un equilibrio social y comenzaron a prosperar las artes y las ciencias en todos los ramos del saber y la cultura. Era, la sociedad del Barroco.

El origen de la voz barroco no está muy claro. Algunos autores, como B. Croce, estiman que deriva del nombre de un modo de silogismo de la lógica medieval "baroco", mientras otros dan por cierta su procedencia de la palabra portuguesa "barroco" (en castellano "barrueco"), que significa "perla irregular". El uso del adjetivo barroco para designar lo excesivamente ornamentado, complicado, estrambótico, etc., aparece por primera vez en las literaturas francesas e italianas del siglo XVIII (Saint-Simon, Rousseau, Diderot, Milizia), y desde éstas se propagó en el siglo siguiente a las demás lenguas europeas.

El Barroco es un estilo exagerado, decorativo, efectista, libre, sensual, religioso, dinámico que pertenece a una realidad en conflicto.

Según Ulrich Michels en Atlas de Música II: "Si el Renacimiento era apolíneo en su claridad, orientado según la antigüedad clásica, el Barroco resulta dionisiaco en su impulso vitalista, antes de que el Clasicismo logre una síntesis". El hombre durante esta época no se siente únicamente un vivo retrato de Dios, siente sus pasiones, fantasías y sensualidad. El mundo es un teatro con actores.

### NUEVOS CONCEPTOS MUSICALES EN EL BARROCO



En la última Edad Media, fue Francia la orientadora hacia los demás focos geográficos europeos y en el cambio al renacimiento fueron los músicos flamencos los guías de la nueva mentalidad artística musical y el clasicismo de finales del siglo XVIII va a tener su epicentro en Viena, y el romanticismo musical en Alemania. Pero el barroco, es eminentemente italiano. Es en Italia donde comienzan las nuevas formas



musicales y el nuevo estilo. La música se adapta a las inflexiones del lenguaje. Es el arte de la iglesia contra reformista. Más tarde existirán otras maneras barrocas, pertenecientes a otros puntos geográficos europeos como: el barroco en Alemania, en Inglaterra, en Francia y en España.

Durante el siglo XVII, el compositor alemán Heinrich Schütz (1585-1672), introduce en su país la técnica musical del barroco italiano. Las aportaciones alemanas a las formas cultivadas son el lied y el coral. La tradición organística alemana es continuada durante esta época por Samuel Scheid (1587-1654), Johann Pachelbel (1653-1706), Froberger (1616-1667) y Dietrich Buxtehude (1637-1707). Pero la gran figura sin duda alguna es Johan Sebastián Bach (1685-1750), que con su obra agota todas las posibilidades formales y expresivas del barroco. Contemporáneos de J. S. Bach e importantísimos compositores de primera magnitud fueron Jorge Federico Haendel (1685-1759), Jorge Felipe Telemann (1681-1767) y Juan Mattheson (1687-1764).

En Inglaterra, la música instrumental es consecuencia de la práctica del renacimiento con la escuela de virginalistas y laudistas. El músico inglés más destacable del barroco es Henry Purcell (1658-1695) que abordó todos los géneros barrocos y sobre todo destacó en la música escénica. J. F. Haendel, alemán de nacimiento y formado en Italia es considerado siempre como compositor inglés, ya que vivió en Inglaterra desde 1719.

La estética francesa del primer periodo barroco se mantiene hasta la segunda mitad del siglo XVII que se deja influenciar del estilo italiano, aunque no se perderá nunca la personalidad del carácter delicado francés. Los exponentes más importantes de este carácter francés son Jean Baptiste Lully (1632-1687), compositor de origen italiano y su continuador Jean Philippe Rameau (1683-1764). El instrumento elegido y preferido es el clavecín, que se desarrolla en su construcción con dos teclados y varios registros para desarrollar el virtuosismo propio. El máximo exponente para el clavecín en Francia fue François Couperin (1668-1733) que consiguió unificar el "gusto italiano", con "el gusto francés". En la música eclesiástica y litúrgica, hay que destacar a los compositores Henry Du Mont (1610-1684), Marco Antonio Charpentier (1634-1704) y Michel de Lalande (1657-1726).

En España, desgraciadamente, el incendio del alcázar de los Austrias en 1734 hizo desaparecer gran parte de la biblioteca musical, aunque el monasterio de Montserrat, al lado de las grandes catedrales y colegiatas son focos de gran esplendor en la polifonía religiosa. Se cuenta con compositores como: Juan Pablo Pujol (1573-1626), Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), Juan Bautista Comes (1568-1643) en el siglo XVII y Nebra, Rodríguez de Hita, Literes, Valls en la primera mitad del XVIII. En el órgano durante el XVII destacan: Francisco Correa de Arauxo, Juan Cabanilles y ya en el XVIII, José Elías. En instrumentos no religiosos tenemos a la Guitarra, con Carles Amat, Luís Briceño y Gaspar Sanz (1647- 1710). En 1754 se escribe el primer método de Bandurria por Pablo Minguet e Yrol, recopilado en sus Reglas y advertencias

generales..... Muy importante y destacables fueron las llegadas a la corte de los Borbones nada menos que de Domenico Scarlatti (1685-1757) y más tarde Luigi Bocherini (1743-1805).

Los términos románico, renacimiento, rococó, etc, fueron aplicados en primer lugar por los historiadores del arte en general, para designar periodos históricos. Los historiadores de la música los adaptaban con posterioridad. En cambio, con el periodo Barroco, no ocurrió así. Fueron aplicados paralelamente en la música y en todas las artes. Se extiende aproximadamente desde 1580 hasta 1750 (este último año es la fecha de la muerte de J. S. Bach)

Según Manfred F. Bukofzer la música barroca tiene dos prácticas:

Primera práctica, stile antico, estilo de polifonía vocal codificado en los escritos teóricos. La música domina al texto.

Segunda práctica, stile moderno, el texto domina la música, las antiguas reglas podían modificarse y por ejemplo, utilizar libremente las disonancias para adecuar la música a la expresión de los sentimientos del texto.

También tres estilos: Sacro, Cámara y Teatral.

Y tres fases o periodos:

Primer Barroco (1580-1630), Barroco medio (1630-1680) y Barroco tardío (1680-1730). Las fechas no coinciden en todas los países, éstas sólo se aplican a Italia.

En el Primer Barroco destaca las siguientes características:

- Dos ideas: Oposición al contrapunto e interpretación muy violenta de las letras en los recitativos con ritmo libre.
- Necesidad de la disonancia para expresar estados afectivos.
- Armonía con carácter experimental y pretonal.
- Todas las formas eran pequeñas y divididas en secciones.
- Diferenciación entre idioma vocal e instrumental.
- La música vocal tenía más importancia que la instrumental.





Barroco medio:

- Creación del estilo bel canto aplicado a la Cantata y a la Opera.
- Con el bel canto surgió la distinción entre Aria y Recitativo.
- Las secciones individuales de las formas musicales empezaron a evolucionar.
- Se volvió a usar la textura contrapuntística.
- Los modos se redujeron a Mayor y menor.
- La tonalidad era tan rudimentaria que limitaba el tratamiento de la disonancia libre y regía la progresión de los acordes.
- La música vocal e instrumental, tenían la misma importancia.

Barroco tardío:

- Se estableció la tonalidad plenamente.
- Las progresiones de los acordes se regulaban.
- La disonancia se trató libremente.
- Las estructuras formales eran de grandes dimensiones.
- Apareció el estilo concierto.
- El ritmo mecánico adquirió una gran importancia.
- El intercambio de idiomas llegó hasta su punto más alto.
- La música instrumental dominó a la vocal.

Las audaces innovaciones en el lenguaje producidas por el mayor uso de las disonancias y la melodía acompañada armónicamente van imponiéndose, aunque también conviven, con la polifonía y el contrapunto.

Las formas utilizadas durante esta época son: la suite, el concierto, la sonata. Son formas que recopilan las antiguas danzas cortesanas para la música instrumental. Los instrumentos a través del estilo concertante se reúnen en concierto con una base imprescindible: el bajo continuo (bajo cifrado). Se culmina con la fuga nada menos que con la figura de J. S. Bach. La Ópera, con sus logros en compositores de la escuela florentina-mantuana como Peri y Caccini en sus principios todavía experimentales, culmina con la genialidad del compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), no se practica en este género la polifonía, sino la línea melódica adaptada a las particularidades expresivas del texto. Continuada en la escuela veneciana por este compositor y más tarde en la escuela napolitana por Alessandro Scarlatti (1658-1725) y ya en el siglo XVIII por Juan Bautista Pergolese (1770-1736). La cantata, es una especie de ópera en menores proporciones que no se escenifica y El oratorio una cantata grande con contenido religioso.

En la música instrumental nace el virtuosismo, donde las dificultades técnicas se imponen en el Órgano con Girolano Frescobaldi (1583-1643), en el Laúd y principalmente en el Violín adquieren una agilidad nunca vista y escuchada. El compositor boloñés Arcangelo Corelli (1653-1713) es quien fija el esquema de la sonata barroca y junto al veneciano Antonio Vivaldi (1678-1741) son los mejores representantes de la música para violín, aunque en este último, como ya veremos también en el mandolín italiano. Esto se desarrolla en todos los instrumentos, pero particularmente nos interesa, el denominado en Italia Mandolino.

La Bandurria en España, sigue un proceso distinto, su

música que no se escribe, o al menos en muy pocas ocasiones, es música popular.

## LA BANDURRIA EN ESPAÑA



Copia del Luthier Ángel Benito sobre una bandurria barroca de José Massagué (Barcelona, siglo XVIII).

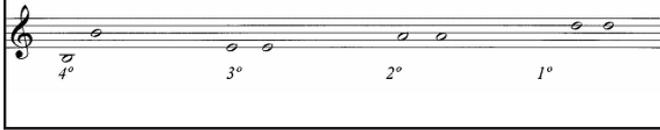
Según los estudios realizados por Juan José Rey en *Los instrumentos de púa en España* (Alianza Música, Madrid 1993), no "existían modelos patentados". Encontramos dos características generales en esta época en su forma, era un instrumento pequeño y sus cuerdas (quizás órdenes) se afinaban por cuartas, algunas tenían tres, cuatro y hasta cinco cuerdas (órdenes). Las había más pequeñas y más grandes. Se podían tañer con dedos y con plectro. Podían ser con fondo abombado y con fondo plano. Era un instrumento para interpretar música popular.

Ya hemos citado con anterioridad en el periodo del renacimiento, que en el Inventario de vienes y alhajas de Felipe II había dos bandurrillas de cuatro órdenes. Esto enlaza perfectamente con la noticia dada por Francisco A. De Icaza en su artículo "Góngora Músico", (donde se publicó una Gallarda y una Jácara transcritas por L. González Aguejas) sobre unos manuscritos para bandurria sola, de seis hojas en cifras escritas sobre cuatro líneas en los folios 433-438 del volumen con título *Obras poéticas de Don Luís de Góngora y Argote*, que se encuentra en la Biblioteca Nacional, Mss 4118. Con posterioridad Miguel Querol (1975) en su *Cancionero musical de Góngora* y atendiendo a la posibilidad y autoría del poeta sobre estos manuscritos, opina que no tiene fundamento que éste sea su autor.

En 1993 en el tantas veces citado *Los instrumentos de púa en España*, Juan José Rey no descarta la autoría de Góngora ni la posibilidad de que sean anónimos y nos vuelve a obsequiar con la transcripción de estos manuscritos: Pasacalles (fragmento final), Gallarda por la E, Jácara por la E, Pasacalle por la B. Con ellos asegura que el instrumento afinaba por cuartas justas y que el bordón requería ser octavado, es decir, una cuerda gruesa y una fina, esta última afinada a la octava de la más gruesa.



## Temple de Bandurria barroca de 4 órdenes



Llegados a este punto, cabe preguntarse varias cuestiones:

1. Si estas seis hojas manuscritas y encuadernadas en los folios 433 a la 438 de un volumen facticio (de un coleccionista de poesías de Góngora, es decir, que el volumen fue encuadernado y recopilado por otra persona) no fueron escritas por Góngora ¿qué fundamento tiene atribuirle o no la autoría?

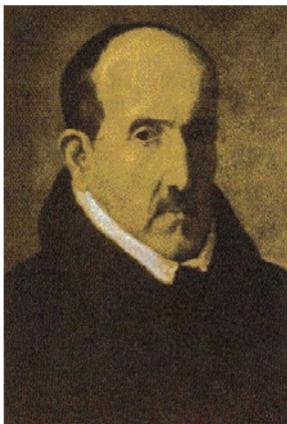
2. ¿Por qué no puede ser posible que el insigne poeta escribiera estos manuscritos, aunque no fuera el autor musical de ellos?

De lo que sí podemos estar seguros es que Don Luís de Góngora (1561-1627) era tañedor de Bandurria. Las pruebas son irrefutables, léanse en el inicio de este romance:

Ahora que estoy despacio,  
cantar quiero en mi bandurria  
lo que en más grave instrumento  
cantara, mas no me escuchan.  
Arrímense ya las veras,  
y celébrense las burlas,  
pues da el mundo en niñerías,  
al fin, como quien caduca.

Otro ejemplo de la misma recopilación:

En mi aposento otras veces  
una guitarrilla tomo,  
que como barbero templo  
y como bárbaro toco.



D.LUIS DE GONGORA  
(retrato de Velázquez)

Existen estudios literarios suficientes de las chanzas que escribió Félix Lope de Vega (1562-1635) con la palabra Bandurrio y Bandurria en La Dorotea hacia Góngora, en el soneto y la explicación de éste, que a continuación veremos. Está escrito para burlarse de los "Cultos" y muy particularmente de nuestro insigne bandurrista:

"Pululando de culto, Claudio amigo,  
minotaurista soy desde mañana;  
derilinquo la frasi castellana;  
vayan las Solitúndines conmigo.  
Por precursora, desde hoy más me obligo  
a la Aurora llamar Bautista o Juana,  
chamelote la mar, la ronca rana  
mosca del agua, y sarna de oro al trigo.  
Mal afecto de mí, con odio y murrio  
cáligas diré ya, que no grigüescos,  
como en el tiempo del pastor Bandurrio.  
Estos versos, ¿son turcos o tudescos?  
Tú, lector Garibay, si eres bamburrio,  
apláudelos, que son cultidiablescos".

Explicación:

Bandurrio es muy antiguo. Fue el primer inventor de las bandurrias, que hoy se llaman de su nombre; es instrumento pequeño, que a guisa de los que lo son, en subiéndosele el humo a las narices, tapaná un órgano. Fue Bandurrio llamado rústico Orfeo, porque habiéndosele muerto su dama, intentó ir a los campos Elisios y habiendo llegado con esta locura una noche a las dehesas Gamenosas, junto a Córdoba, se le antojó que unas yeguas blancas eran almas: sacó su bandurria y espantó de tal manera los ganados, que los yegüeros ignorantes, como si fueran las Bancalas de Tracia, le mataron a palos; y aunque no se lamentó a la traza de Orfeo con el gentil epigrama de Fausto Sabeo, no faltó quien le hizo este epitafio: "Aquí yace Bandurrio. ¡Oh, caminante! Detén el paso".

Ni que decir tiene, que la bandurria no fue el instrumento preferido del "amigo" Félix Lope de Vega, además, la terminación de origen vasco urria, queda lejos del gusto castellano de este gran genio, que aprovecha magistralmente para utilizar como vocablo malsonante en su burlesco soneto y posterior exégesis.

La Bandurria aparece en la literatura durante esta época, siempre con un carácter popular, como instrumento alegre, tradicional, festivo y a veces burlesco.

Ejemplos:

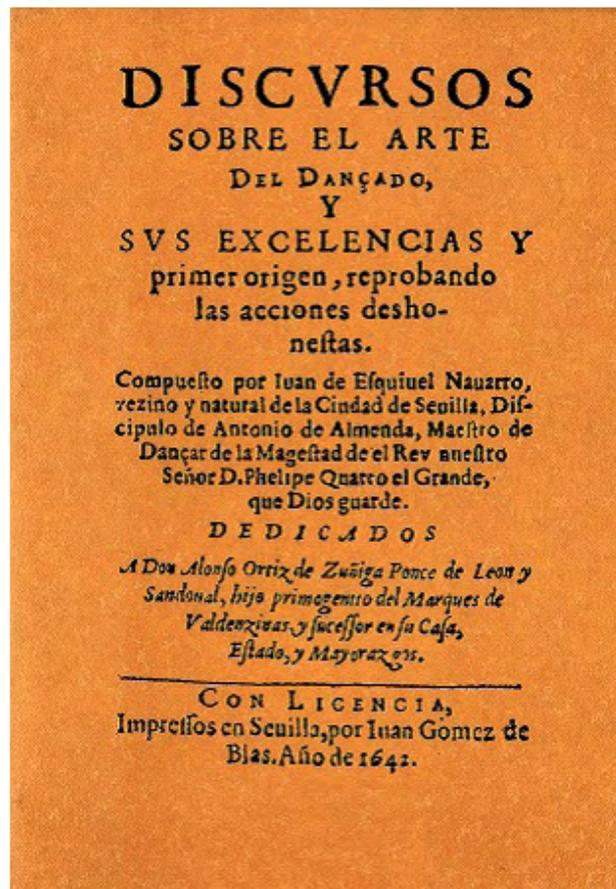
En la novela de Miguel de Cervantes (1547-1616) "La tía fingida", muy bien circunstanciada en la serenata con que se obsequia a una dama:

"Llegóse en esto la noche, y en la hora acomodada para la solemne fiesta, juntáronse nueve matantes de la Mancha, que sacaron cualquiera de una taza malagan por sorda que fuese, y cuatro músicos de voz y guitarra, un salterio, una arpa, una bandurria, dos cencerros, y una gaita zamorana, treinta broqueles y otras tantas cotas, todo repartido entre una grande tropa de paniaguados,..."

El ilustre y gran musicólogo Adolfo Salazar (1890-1958) realizó un magnífico libro "La Música en Cervantes y otros ensayos" (Ed. Insula. Madrid 1961), donde enumera los instrumentos musicales en la obra de Miguel de Cervantes.



CUADRO DE INSTRUMENTOS MUSICALES MENCIONADOS POR	
DE CUERDAS	DE VIENTO O SOPLO
con arco	de madera
Rabel	Flauta
Vihuela	Pífaru (Pífano)
Lira	Caramillo
	Chirimía
	Churumbela
pulsadas	Dulzaina
Laúd	Gaita
Vihuela	Gaita zamorana
Guitarra	Zampoña
Salterio	
(h) arpa	de metal
Cítola	Trompeta
<u>Bandurria</u>	Trompeta bastarda
Lira	Clarín
	Corneta
	Cuerno
de teclado	Bocina
Organo	Trompa de París?
Clavicimbanu	Sacabuche



Antonio de Solís (1610-1686) en uno de sus romances:

Alto al romance otra vez,  
volvamos a las burlas,  
que después de la tiorba  
también suena la bandurria.

“Al parto de la Zagala” del Cancionero tradicional:

Trajo un salterio Pascual,  
un caramillo Llorente,  
una bandurria Clemente  
y una flauta Foncarral.

Descubrimos en Sevilla, (1642) nuestro primer virtuoso documentado de la bandurria, se trata de Felipe de Casaverde. Se le elogia y dedican versos en los Discursos sobre el arte del danzado de Juan Esquivel Navarro, publicado en dicho año. Juan José Rey dice al respecto: “Por lo que se ve, en este libro, en las numerosas academias de danza que había en España se empleaban la guitarrilla y la bandurria para hacer los sones del danzado. Esa es una de las razones por las que los libros para guitarra impresos en el siglo XVII contienen sobre todo aires de danza y pasacalles (la finalidad de éstos últimos se relaciona con la música teatral y de cámara). El repertorio de la bandurria, por lo poco que conocemos, era parecido, porque las funciones de ambos instrumentos coincidían parcialmente: como auxiliares de la danza”.

Juan Esquivel comenta en el cap.VI del libro:

[...] atendiendo siempre a suplir con el instrumento los defectos o yerros de el que danza, parte que excelentemente executa sin ser Maestro deste arte, más que aficionado, Felipe Casaverde, natural de Sevilla, en cuya alabanza se hicieron estos versos, por la mucha velocidad de sus manos.

Versos dedicados al virtuoso por Antonio Ortiz Melgarejo, del Hábito de San Juan.

Admiración del suelo  
y confusión del arte,  
es, Felipe gentil, la menor parte  
del acordado acento  
que da tu mano al músico instrumento,  
cuando más licenciosa,  
libre discurrir osa  
y en número copioso dilatadas  
se ven las voces siete,  
con altas diferencias variadas.  
Tan dulces, que desea  
el más noble sentido  
usurpar el oficio del oído;  
y por lince que sea  
la aguda vista y pura,  
la desmiente la mano,  
al veloz movimiento soberano,  
con que el concenuto redoblar procura  
que, como el deseo quiere,  
en las cinco sombras líneas hiere.  
Sin que del son suave  
se confunda la voz aguda o grave;



antes el alma envía,  
 si más apresurada,  
 más distinta armonía,  
 con que tiene el imperio sus afectos,  
 que al arbitrio del toque poderoso  
 se ven altos efectos,  
 o alterar el reposo  
 del sosegado ánimo pretenda,  
 o a sosegarlo de alterado atienda,  
 única fuerza de tu industria rara,  
 en quien toda alabanza será avara.  
 Viva inmortal tu célebre instrumento,  
 y, si el que en dulce acento  
 templó el tormento, al reino del tormento  
 lisonjera la fama voladora  
 dijo que está en el cielo, diga agora  
 que en el tuyo está el cielo.

Versos de Juan Esquivel Navarro al virtuoso bandurrista Felipe de Casaverde.

Sonora oí la voz de un instrumento  
 tan suspenso y atento,  
 que el alma presumía  
 que en la esfera terrestre se tañía;  
 el engañarse dudo,  
 pues fue Felipe quien tocarle pudo.  
 La vista aplico a la ligera mano,  
 con que tocaba ufano  
 una bandurria breve  
 que con tres lenguas siete voces mueve  
 con más dulzura y gracia,  
 que la lira que puso el cerco en Tracia.  
 Gloriosamente tuve divertidos  
 a un tiempo dos sentidos,  
 sin penetrar cuál fuera  
 quien mayor suspensión al alma diera,  
 el que oyó suavidades  
 o el que en sus dedos vio velocidades.  
 Si el diestro Apolo hubiera merecido  
 que llegase a su oído  
 lo canoro y sùave  
 de este instrumento, dulcemente grave,  
 tanta su envidia fuera  
 que en bandurria la lira convirtiera.  
 Tus verdes años (Casaverde illustre)  
 jamás el tiempo frustre,  
 porque al mundo no falte  
 quien valor dé a la música y la exalte,  
 y quien a los sentidos  
 elevados los tenga y suspendidos.

En cierta ocasión el maestro de bandurria Manuel Grandío, comentaba una frase que era una verdadera sentencia. No recuerdo si la frase era suya o parafraseaba a alguien, es la siguiente:

“No existe el mal instrumento, pero sí el mal instrumentista”

Esta frase, viene “como anillo al dedo” para reivindicar la calidad de nuestro instrumento a propósito de los versos sobre Felipe de Casaverde y los anteriores de Lope de Vega. También quiero recordar un razonamiento que hacía (no es literal), esta vez Roberto Grandío, hijo del anterior. Dice así:

“Casi todos los juicios musicales sobre nuestros instrumentos se han realizado en manos de malos instrumentistas. Esto es injusto. A nadie se le ocurre juzgar al violín en manos de un alumno de estudios elementales”

Pero, analicemos un poco los versos sobre la bandurria escritos en “Discurso sobre el arte del danzado” escritos en 1642.

En primer lugar, es evidente que van dirigidos con grandes elogios hacia un virtuoso como fue Casaverde, pero también hay exquisiteces hacia la Bandurria como:

Viva inmortal tu célebre instrumento  
 (Antonio Ortiz Melgarejo)

También:

Si el diestro Apolo hubiera merecido  
 que llegase a su oído  
 lo canoro y sùave  
 de este instrumento,  
 dulcemente grave,  
 tanta su envidia fuera  
 que en Bandurria la Lira convirtiera  
 (Juan Esquivel Navarro)

Solo un comentario. En Andalucía en esa época no tienen prejuicios para hacer poesía con la voz Bandurria, lo digo por el cordobés Luís de Góngora, los sevillanos Juan Esquivel y Antonio Ortiz, frente a los madrileños (por aquel entonces castellanos) Félix Lope de Vega y Antonio de Solís, por ejemplo.

Pasamos al siguiente objetivo, que es interpretar la descripción poética que se hace del instrumento. Propongo un pequeño juego infantil, “adivina adivinanza”:

Una bandurria breve  
 que con tres lenguas siete voces  
 mueve.  
 (Juan Esquivel Navarro)

¿Qué es? Según Juan José Rey (el único erudito que ha realizado un estudio serio sobre la bandurria), las tres lenguas pueden ser tres cuerdas. Personalmente no creo que esto sea así. Dudo de la supuesta regresión o de la nula evolución en el número de cuerdas, quizá también órdenes. Además, recordemos que Bermudo (también andaluz), en 1555 nos advierte que “Pueden poner en la bandurria cuatro cuerdas y más, ..... De Indias han traído bandurria con cinco cuerdas y en Andalucía se han visto con quince trastes”. Continuemos adivinando o elucubrando, es gratuito y debe ser saludable ya que es una práctica habitual en la historia de los instrumentos.

y en número copioso dilatadas  
 se ven las voces siete,  
 con altas diferencias variadas.  
 (Antonio Ortiz Melgarejo)

Y también:

el veloz movimiento soberano,  
 con que el concertado redoblar  
 procura  
 que, como el deseo quiere,  
 en las cinco sombras líneas hiere  
 (Antonio Ortiz Melgarejo)

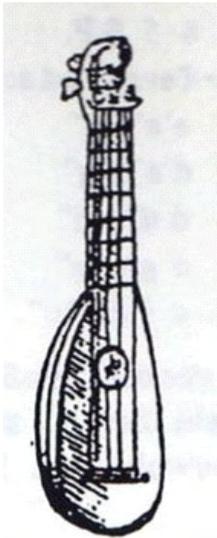
Mi interpretación es la siguiente:

La bandurria que interpretaba Felipe de Casaverde en 1642, tenía siete trastes, con variadas diferencias, es decir con su distanciamiento correspondiente. Y, con que el concertado (Del latín concertus, armonía. Canto acordado y armonioso de diversas voces. Según Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española) redoblar (sinónimo de trémolo, empuñado habitualmente en la bandurria y el tambor, en nuestro caso sobre las cuerdas) pudiera ser con plectro o con dedos en las cinco sombras líneas hiere, es decir, en las cinco cuerdas hiere. Solo queda justificar lo que significa tres lenguas, y posiblemente sean tres dedos, algo muy rudimentario técnicamente,



pero no imposible. Cabe preguntarse si estos tres dedos ¿son de la mano izquierda o de la mano derecha, sin plectro?

Pudiera ser una bandurria como la de Michael Praetorius, con tres cuerdas y un orden doble, es decir, cinco cuerdas.



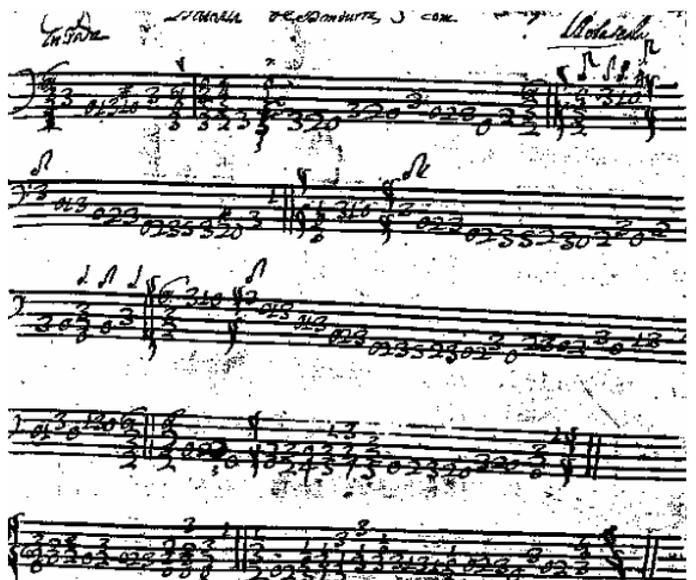
Bandurria de cuatro cuerdas  
Mandörgen de Sintagma Musicum (1614-1615)  
Michael Praetorius

Otra posibilidad, sería una bandurria con cinco cuerdas (quizás cinco órdenes), como el manuscrito aparecido en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa para Bandurra de cinco órdenes. Juan José Rey dice que son posteriores a los manuscritos de Góngora y que "se trata de treinta folios de cifra, donde se encuentra un amplio repertorio de batallas, fantasías, partitas, pasos y danzas y melodías diversas".

Hemos visitado la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa y tenemos la copia de uno de ellos, se llama "Batalla para Bandurra 5º ton", es anónimo, tiene siete movimientos y es para bandurria de cinco cuerdas (o cinco órdenes).

- Entrada,
- Botasella,
- Pointe a Cavallo,
- Passo,
- Clarim,
- Tombeteiro,
- Bulha.

En concreto esta obra está en tablatura italiana y también hay alguna en tablatura francesa, una verdadera recopilación de música para Bandurra de los siglos XVI y XVII. La mayoría de ellas anónimas y sin catalogar.



Manuscrito de Entrada y Botasella, perteneciente a Batalla para Bandurra 5º ton.

A Lisboa fuimos siguiendo la pista de una información sobre una obra original para Bandurra y de un autor llamado Botasella. (Según aparece en The Early Mandolin. Oxford University 1989 de Jamen Tyler and Paul Sparks). Resultó que Botasella significa silla de montar en portugués y además no era una persona, sino, un tiempo de la Batalla, concretamente el segundo.

Sobre bandurria de cinco cuerdas, se publica en Madrid (1754) el primer método para bandurria por Pablo Minguet e Yrol:

## REGLAS,

### Y ADVERTENCIAS GENERALES

QUE ENSEÑAN EL MODO DE TAÑER  
TODOS LOS INSTRUMENTOS MEJORES, Y MAS USUALES,  
COMO SON

**LA GUITARRA, TIPLE, VANDOLA,**  
Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Píalterio,  
Bandurria, Violin, Flauta Travesera, Flauta Dulce,  
y la Flautilla,

CON VARIOS TAÑIDOS, DANZAS, CONTRADANZAS, Y OTRAS  
cosas femejantes, demostradas, y figuradas en diferentes Laminas finas, por Musica, y cifra, al estílo Castellano, Italiano, Catalán, y Francés, para que qualquier Aficionado as pueda comprehender con mucha facilidad, y sin Maestro: con una breve explicacion de como el Autor los aprendió, que está al bolver de esta hoja.

MINKOFF REPRINT

"Reglas y advertencias generales para tañer la bandurria. Con variedad de sonos, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes Láminas finas, por música, y cifra, para que qualquier Aficionado lo pueda aprender con mucha facilidad, y sin maestro."



## REGLA PRIMERA.

LO QUE ES LA BANDURRIA, Y DE LO QUE SE COMPONE.

**A**NTES que se empiece à explicar el modo de encordar, y templar la Bandurria, me ha parecido dár à entender de lo que consta, qual es la caja, y lo que son traftes.

La caja es aquel puente sobre que està el repartimiento de las cuerdas, entre las clavijas, y el brazo.

Traftes son aquellas cuerdas que ligan el brazo, desde la ceja à la caja, de fuerte, que el primero es aquel hueco que hay de ella à la primer ligadura, el segundo, el tercero, y todos los demás como se figuen, baxando àcia la caja. Veanse numerados en la Bandurria, que està dibujada en la lamina segunda.

### REGLA SEGUNDA.

DE ENCORDAR LA BANDURRIA.

**E**L encordar este instrumento (siendo de los mas grandes) por lo regular es, las primas, ni muy delgadas, ni muy gordas, las

segundas otro tanto mas recias que las primas, las terceras otro tanto mas gordas que las segundas, las quartas de otro tanto mas cuerpo que las terceras, y las quintas otro tanto mas que las quartas; y para explicarlo mejor, digo, que las segundas de la Bandurria han de ser gordas, como prima de Violin, ò terceras de Guitarra; las terceras como segunda de Violin, ò como el bordon de la quarta del Tiple; las quartas como tercera de Violin, ò como el bordon de la quarta de la Guitarra; las quintas como el bordon de la quinta de Guitarra; y las primas como las primas de la Guitarra.

*Se advierte, que si la Bandurria es de las pequeñas, tambien las cuerdas han de ser mas angostas.*

Las cuerdas, para que sean buenas, se han de mirar, que sean cristalinas, y iguales; y para que no se gasten, y se mantengan frescas, se deben conservar en un cañoncito de hoja de lata, untadas un poquito con aceyte de almendras dulces; y si no, dentro de un puche-

¶ 2

nerito vidriado, y que estèn bien tapadas.

### REGLA TERCERA.

DEL TEMPLAR.

**E**scogidas ya las cuerdas, y puestas en este instrumento, se aprenderà à templar de esta fuerte: Se comenzará por las segundas, y éstas se igualarán de modo, que hagan una misma voz, no subiendolas mucho, para que las demás cuerdas puedan llegar à tono; y pisadas en el quinto traftes, con ellas templar las primas en vacio, igualandolas, que hagan tambien una misma voz. Despues templar las terceras, pisadas en el quinto traftes, con las segundas en vacio. Despues templar las quartas, pisadas en el quinto traftes, con las terceras en vacio: Y despues templar las quintas, pisadas en el quinto traftes, con las quartas en vacio.

De muchas maneras suelen templarla, pero al cabo todo es uno, porque comenzar por las primas, ò por qualquiera de las otras, obsevando lo susodicho, todo es una misma cosa.

### REGLA CUARTA.

DE LA MANO DERECHA, Y COMO se manja con la pluma.

**P**ARA manejar bien la mano derecha, se toma la pluma con el dedo pulgar, y el indice; y para herir bien la cuerda que se quisiere, se ha de tener cuidado, que ningun dedo toque las demás, sino con la dicha pluma tañer la que señale el numero, ò nota de la musica. Quando se halla algun redoble, se executa con ligereza, dando tres golpes, uno àcia baxo, otro àcia arriba, y otro àcia abaxo, todos apriefta, en la cuerda que se han de dár, y sin arañar las demás. Y aunque algunos hay, que lo hacen mas largo, añadiendole mas golpes; esto se hace segun el tiempo, ò espacio que hay para executar; pero quiero dár una regla, para que se sepa donde sale bien, y se puede hacer siempre, aunque no se halle señalado. En primer lugar à todas las minimas, y en algunas feminimas, segun el ayre de lo que se tañe. Tambien quando se hallan dos notas, ò dos numeros iguales en una misma cuerda, como son dos 1. 1. dos 2. 2. dos 3. 3. y dos 4. 4. adviertiendo, que los dos hacen el redoble; y si

fe



se hallan tres , en los dos primeros se hace el dicho redoble. Las mejores plumas para tañer , son las de concha , y éstas las suelen hacer de abanicos viejos , que tengan las barillas de concha ; y si no se halla , se hacen de plumas de escribir , que sean fuertes.

REGLA QUINTA.

DE LA MANO IZQUIERDA.

La mano izquierda se ha de aplicar con garvo al mástil , sin afísirlo con el dedo pulgar , para que se arqueen mejor los dedos. Se ha de advertir , que los numeros son los trastes , observando la siguiente execucion.

El cero significa , que la cuerda en que se halla , se toca sin pisar ; en los demás numeros que se figuen en una misma cuerda , ò en diversas , se tocan sucesivamente , procurando , que el 1. se ha de pisar con el dedo indice , el 2. con el largo , el 3. con el anular , y el 4. tambien con el anular ; quiero decir , en todas las cuerdas , menos en la prima , que el 4. 5. 6. y 7. se pisan con el dedo pequeño.

REGLA SEXTA.

PARA APRENDER POR MUSICA , y cifra el tañer la Bandurria.

PARA explicar el modo de tañer la Bandurria , es preciso que el Aficionado sepa primero los rudimentos mas necesarios de la musica ; y supuesto que en la lamina primera están figuradas , y demonstradas todas las cosas pertenecientes à ella , con un breve resumen de su explicacion , es superfluo el referirla aqui. Vease la dicha lamina.

Y por si no se ha entendido lo que significan las siete letras G , A , B , C , D , E , y F , que que tambien están puestas en los signos , ò notas de la Escala de Gfolreut por la Bandurria , que está en la dicha lamina primera , digo , que la G significa Gfolreut , la A Alamire , la B Bfambmi , la C Cfolfaut , la D Dlafolre , la E Elami , y la F Ffaut ; los siete primeros son graves , los segundos agudos , y los terceros sobreagudos ; y para saber los numeros , ò puntos que corresponden en cada uno de ellos , se procurara con el instrumento executarlos , primero los naturales , despues los substenidos , y despues los bmoledos , y estudiarlos bien , hasta que se les queden en la memoria.

RE-

REGLA SEPTIMA.

DEL MODO DE TRADUCIR LA MUSICA en cifra por la Bandurria.

PARA traducir la musica en cifra , servirá por exemplo el Fandango ; y para esto se pone el papel rayado junto à él , y en la primera pauta se hacen los numeros 3. y 8. como se demuestran ; despues se tiran las rayas , que atraviesan las cinco lineas largas , y son las divisiones de los compases : luego se mira el primer signo , ò nota , que es Alamire , y se ve en la Escala , que le corresponde cero de prima , pongase el 0 ; despues se mira la segunda , y es lo mismo , escribáse otro 0 ; se mira la tercera , y se ve , que encima hay una linea , que coge tres notas , éstas se llaman ligaduras , y de las tres se mira la ultima , que es Dlafolre , y se ve en la Escala , que es el 1. de prima , y se escribe ; se mira la que se sigue , que es como las dos primeras , pongase otro cero en la prima ; despues se mira la otra , que es Gfolreut , y se ve en la Escala , que le corresponde el 3. de segundas ; luego se miran las demás , y se hace del mismo modo , que se ha executado con éstas : pero se ha de tener cuidado con las que tienen substenido , ò bmoledado , mirar en su Escala el

numero que le corresponde ; y despues de haver llegado al ultimo compás , se señalan los redobles con una r , y despues se escriben encima de las lineas largas las corchêas , y semicorchêas , para saber el ayre que se les ha de dár ; despues se toma la Bandurria , y se tañe un poco (observando lo mencionado en la Regla quarta , y quinta ) para saber si está bien escrito.

REGLA OCTAVA.

DE ALGUNAS ADVERTENCIAS.

PARA traducir qualquier Tonadilla de musica por cifra , sean Minuetes , Danzas , Contradanzas , y otras cosas semejantes , se ha de observar lo mismo que se ha executado en el Fandango ; y para que el Aficionado se entretenga en ello , podrá traducir el Minuete , que es por Gfolreut ; el Passapie por Dlafolre ; la Breñaña , y su Rigodon por Alamire ; el Amable por Ffaut ; y la Rafa por Cfolfaut , que están en la lamina tercera : pero ha de tener cuidado con los substenidos , bmoles , y bquadros ; el poner encima las notas que corresponden en los numeros de cada compas , como son minimas , feminimas , corchêas , semi-

micorchêas , &c. y sin esto , no se puede saber el ayre que se les ha de dár para tañerlas ; no olvidarse de señalar el redoble donde le pertenece , y en el parage que se puede executar mejor ; lo qual todo esto ya está explicado antes.

Advierta el curioso , que si quiere aprender por musica , procure estudiar bien el resumen de ella , y tañer las dichas Tonadillas , haciendose cargo de los nombres de los signos , los que son graves , agudos , y sobreagudos , y que punto de la Bandurria corresponde à cada uno de ellos , que con la continuacion , y exercicio , se le quedará en la memoria ; y qualquier papel de Tonadillas semejantes , que tenga , no necesitará de traducirlo en cifra para tañerlo.

NOTA.

EN algunas partes se hallarán algunos nombres diferentes , como son signos , ò notas , puntos , ò numeros , bmoles , ò bmoledos , tañer , ò tocar , en vacío , ò sin pisar , cero , ò 0 : aunque los dichos nombres sean distintos , lo mismo significa nota , que signo , numero , que punto , bmoledado , que bmoledado , que tañer , sin pisar , que en vacío , y 0 , que cero ; los quales se han puesto para que se sepan todos , y se entienda mejor la explica-

cion de las susodichas Reglas. Y si alguno de los Aficionados tiene alguna duda , en quanto à la explicacion de este instrumento , mire las Reglas de la Guitarra.

Tambien se advierte , que en el Tratado , ò Reglas para tañer la Guitarra , Tiple , y Vandola , están las Licencias , Aprobaciones , Privilegio , Tassa , y Prologo.

F I N.

ADVERTENCIA.

ESTE Librito , y las Obras siguientes de este Autor , se hallarán todo el año en Madrid , frente la Carcel de Corte , encima de la Botica de Provincia , quarto tercero , donde vive el dicho Pablo Minguet , Gravador de Sellos , Laminas , Firmas , y otras cosas , y en los Libreros de las Gradas de San Phelipe el Real.

Los Libritos: Diario Sagrado , y Kalendaroi General para todo genero de personas , con un compendio de la Vida del Santo de cada día , y su Imagen en curiosas Laminas , siendo los mas Santos Españoles : es obra muy util , y necesaria para todos los Fieles , que desean servir , y

agra-



*Escala de G sol re ut por la Bandurria. Naturales.*

*Substenidos.* *B molados.*

*Fandango.*

*Su Subida.*

R. Mingos

### Temple de Bandurria barroca de 5 órdenes



El primer comentario interesante para nuestro instrumento en este método, es que de la misma manera que Bermudo incluye doscientos años antes a la bandurria como instrumento habitual y común, Pablo Minguet en el título general de su obra dice lo siguiente: REGLAS Y ADVERTENCIAS GENERALES QUE ENSEÑAN EL MODO DE TAÑER TODOS LOS INSTRUMENTOS MEJORES, Y MÁS USUALES... Otra curiosidad muy habitual en otros tratados y métodos de este periodo, sobre todo en algunos de mandolinas como veremos más adelante, es que sirve para que cualquier Aficionado lo pueda aprender con mucha facilidad, y sin Maestro.

REGLA PRIMERA. Conviene destacar la explicación que hace de trastes: son aquellas cuerdas que ligan el brazo, desde la ceja a la caja. Quiere decir que los trastes no son de latón o metálicos como otras bandurrias de esta época. Son cuerdas de tripa atadas, como los demás instrumentos con afinación mesotónica (Laúd, Vihuela, Guitarra, etc.).

REGLA SEGUNDA. El autor hace unas comparaciones con las cuerdas de otros instrumentos, guitarra, tiple y violín, para las bandurrias que son más grandes. Quizás esta advertencia (que hay bandurrias grandes y pequeñas) y esta comparación de cuerdas, sea muy determinante y significativa. No parece que en unas comparaciones se refiere a unas bandurrias y su tamaño grande, y en otras se refiere al tamaño pequeño. Creo que está muy confuso y revuelto el perfil grande y el pequeño de las bandurrias en la redacción de esta regla y sería digno de un análisis más profundo.

En la REGLA TERCERA. Observamos que la calidad de las cuerdas de tripa para la tensión de este instrumento, da problemas: no subiéndolas mucho, para que las demás cuerdas puedan subir a tono. Nos indica en esta regla el beneficio de afinar las cuerdas a través del primer equisono, es decir el quinto traste de cada una de ellas

REGLA CUARTA. Por primera vez en la historia de la Bandurria se explica la forma de coger la pluma y nos indica y sugiere hacer redoble (trémolo en notas largas). El autor aconseja que sean tres golpes, uno abajo otro arriba y el tercero hacia abajo. Nos informa que otros hacen más golpes en el trémolo de notas largas a todas las mínimas (blancas), y en algunas semimínimas (negras), según el ayre de lo que se



tañe. A continuación, habla de las notas que se repiten, como son dos 1.1. dos 2.2. dos 3.3. y dos 4.4. advirtiendo, que los dos primeros se hace el dicho redoble. Es decir, nos habla en esta ocasión con el mismo término redoble, sobre el alzapúa (quizás alzapúa 2:1). Las mejores púas son de concha de tortuga o plumas de escribir gruesas.

REGLA QUINTA. Sugiere colocar la mano izquierda de manera relajada y un detalle algo importante, utilizar solo tres dedos en posición cromática (pudieran ser como las tres lenguas de Felipe de Casaverde) 1 se ha de pisar con el dedo índice, el 2 con el largo (dedo medio), el 3 con el anular, y el 4 también con el anular. La excepción está en la primera cuerda menos en la prima, que el 4.5.6. y 7 se pisan con el dedo pequeño. Atención a este último dato: siete trastes. Parafraseamos a Juan Esquivel Navarro lo que decía un siglo antes:

Una bandurria breve  
que con tres lenguas siete voces mueve.

En la REGLA OCTAVA. El autor invita a los aficionados para que se entretengan en traducir la cifra como en el Fandango que aparece en la muestra de tablatura y una serie de Tonadillas de música por cifra, sean Minuetos, Danzas, Contradanzas, y otras cosillas semejantes. Y hace una llamada para tañer las danzas que aparecen en la lámina tercera y que a continuación presentamos (ver imagen pie de página).

(En la entrega de la segunda parte de este artículo, que tratará sobre el Mandolino, sacaremos las conclusiones de todo el artículo completo y la bibliografía utilizada para ello. Es conveniente puesto que nos interesa la relación histórica y organológica de ambos instrumentos).

PEDRO CHAMORRO  
Profesor Superior de Instrumentos de Púa

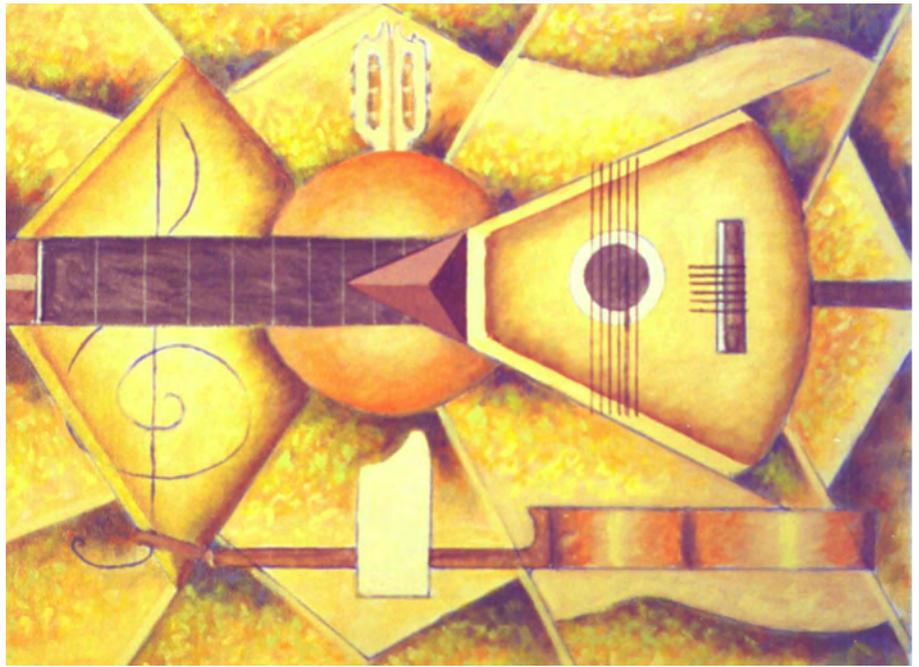
REGLA SEXTA Y REGLA SEPTIMA. Es una explicación muy elemental de las notas en la bandurria y la forma de traducir la tablatura o cifra para la bandurria.

The image shows a musical score for guitar or bandurria, consisting of eight staves of music. The pieces are: *Minue.* (3/4), *Pasapie.* (3/4), *La Bretaña.* (3/4), *Su Rigodon.* (3/4), *El Amable.* (3/4), and *La Rafa.* (6/8). The score is signed 'Paulus Minyus' at the bottom right.

## LA MANDOLINA EN GRECIA

La pasión por la mandolina, instrumento que me puso en contacto con el mundo de la música por primera vez a los nueve años, me ha traído hasta Grecia donde, desde hace un año, estoy impartiendo clases de mandolina en la Orquesta de Plectro Municipal de Patras.

Cómo he llegado hasta aquí es una larga historia que intentaré resumir al máximo; empecé mis estudios de mandolina con Julián Carriazo en el Conservatorio de Plasencia (Cáceres) donde escuché por primera vez una orquesta de plectro formada por los alumnos del Conservatorio, en aquel momento hubiera dado todo por estar allí en aquella escena tocando junto a ellos, esta idea y la de poder comunicarme con personas de otros países con culturas diferentes fueron mis sueños de la infancia. A medida que pasaron los años y con la posibilidad de participar en diferentes cursos de música en verano, Clases Máster en el Festival de Plectro de Logroño (La Rioja) y ser miembro en repetidos encuentros de la EGMYO (Joven Orquesta Europea de Mandolinas y Guitarras) fui comprobando que esos sueños se hacían realidad; En uno de estos encuentros conocí a Pedro Chamorro, él fue el que supo guiarme y me puso en contacto con Juan Carlos Muñoz y Mari Fe Pavón, profesores de mandolina en Luxemburgo, de todos ellos he aprendido muchísimo pero creo que lo más importante ha sido la pasión por nuestros instrumentos y sus propios ejemplos, esa lucha constante por dar a conocer la importancia de los instrumentos de plectro a lo largo de nuestra historia y cultura, por seguir investigando e innovando. Así decidí seguir mis estudios superiores en Luxemburgo. Después de haber estado en Grecia en dos encuentros de la EGMYO (en abril del 2003 y 2006) y con mis estudios superiores acabados, supe que estaban buscando profesor de mandolina en Patras. Siempre me



Miguel Ángel Casares

había llamado la atención este país: su belleza, su gente y esa cultura tan arraigada que los acompaña continuamente; así fue como decidí vivir una experiencia nueva.

La mandolina llega a Grecia desde Italia, convirtiéndose en instrumento folclórico introducido por los italianos durante la segunda guerra mundial en muchas de sus islas, las llamadas jónicas, situadas al oeste del país, así como en la zona norte del Peloponeso, donde se encuentra la ciudad de Patras; aparecen así las "cantadas", muy parecidas a las canciones napolitanas, donde una o dos mandolinas y una guitarra acompañan una canción con letra en griego, muy características de esta zona. También ha llegado la mandolina a la isla de Creta, pero en este caso la influencia de la música italiana no ha llegado a cuajar sino que el instrumento ha sido adaptado a la cultura musical ya existente en la isla. Así, durante la segunda mitad del siglo pasado, se han ido formando pequeñas orquestas de mandolinas y guitarras, conocidas como "mandolinatas".

La Orquesta de Plectro Municipal de Patras, creada en el año 1985, ha sido la única de estas orquestas que ha sobrepasado los límites de lo que hasta entonces se conocía en

Grecia como mandolina, dando numerosos conciertos tanto en Grecia como en el extranjero y participando en festivales de música de plectro internacionales como el de Logroño, Remiremont (Francia), o Kobe (Japón). Numerosos compositores griegos han compuesto para ella y le han confiado estrenos. La mayor parte de la orquesta está formada por jóvenes motivados por la colaboración en conciertos, grabaciones y producciones televisivas con numerosos cantantes y actores griegos de renombre. Estos jóvenes asisten regularmente a clases individuales, de grupo y ensayos de orquesta cada semana, por lo que el nivel se mantiene y evoluciona progresivamente.

Pienso que ha sido muy importante la labor que ha realizado la orquesta de Patras, y su director Thanassis Tspinakis, en los colegios artísticos, en los cuales los estudios musicales juegan un importante papel frente a las demás asignaturas; en estos colegios son obligatorias la especialidad de piano y de un instrumento tradicional dependiendo de la región; en Patras y las islas más cercanas esta segunda especialidad es, desde hace diez años, la mandolina. Durante el año que he vivido en

Patras, me he dado cuenta, de que a pesar del trabajo constante que se realiza en la orquesta queda mucho por hacer. Es difícil, en un país donde ya existe un instrumento de plectro tradicional, como es el buzuqui que identifica tan claramente su cultura, no tratar de adaptar un segundo, la mandolina, al suyo propio. Quiero decir con esto que en Grecia todavía no se conoce la mandolina, y un instrumento no se conoce hasta que no se estudia, por ello es necesario un programa de estudios, en el que ya he empezado a trabajar, con la finalidad de crear la especialidad de mandolina en los conservatorios, como instrumento independiente, devolviéndole la importancia que ha tenido a lo largo de la historia, con técnica y repertorio propios.

Me siento muy afortunada de haber tenido la oportunidad y el valor de tomar las decisiones que me han conducido hasta aquí contando además con el apoyo de familia, profesores y amigos, una experiencia maravillosa en un país maravilloso de la que con este sol y estas playas pienso seguir aprendiendo...

Ana Belén Tejedor

**gallistrings**

Distribución: DIMYA S.L.  
Bonsuccès,5  
08001 - Barcelona  
93 301 67 50  
dimya@grupouni2.com

## ¡NOVEDAD 2008 EN ESPAÑA!

**BANDURRIA**

SILVERPLATED WOUND

**LAÚD**

SILVERPLATED WOUND

Nuevos juegos de GALLI STRINGS,  
especialmente diseñados para Bandurria y Laúd

*ESTUDIO DE GRABACION*

*Porque nos gusta hacer amigos, nos esforzamos, día a día, para ofrecer la tecnología más avanzada en sistemas de grabación de sonido, así como la mayor entrega personal en nuestro trabajo.*

**KIKOS**

www.estudioskikos.com

C/ Silveria Fañanás, 45 Bajos  
50011 Zaragoza (ESPAÑA)  
Tfn. 976 31 15 15  
616 00 79 83  
Email: kikos@estudioskikos.com

**Las mejores instalaciones...**

- \* Producciones Musicales
- \* Sello discográfico
- \* Diseño Gráfico
- \* Composiciones Musicales
- \* Cuñas Publicitarias
- \* Música publicitaria
- \* Duplicación de CD
- \* Maquetas
- \* Play Backs
- \* Grabación y Montaje de Video-Clips
- \* Actores, Locutores, Músicos.

Y lo más sorprendente:  
**¡ NUESTROS PRECIOS !**

Sin ir  
mas lejos

Un estudio de grabación con equipamiento y dimensiones para satisfacer sus máximas exigencias. Donde es posible grabar, una banda de 40 músicos o una coral de 70 componentes.  
 Dispone de un salón-bar de más de 100 m2 donde podrá descansar o esperar cómodamente su turno de actuación.  
 Con sello discográfico propio para editar cualquier tipo de producción en distintos formatos: CD, Cassette, DVD, etc.  
 Y la colaboración de una cuidada selección de profesionales.

### Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro

Si deseas colaborar en la próxima edición de la revista Alzapúa no dudes en contactar con nosotros

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

[fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)



## SOCIOS

### ASOCIACIONES

Agr. Calagurritana de Pulso y Púa Calahorra (La Rioja)  
Agr. de Pulso y Púa 'Fresneda'  
Los Corrales de Buelna (Cantabria)  
Agr. Musical de P.P. 'Carlos Seijo'  
Betanzos (La Coruña)  
Agr. Musical 'Grupo Mozart'  
Logroño (La Rioja)  
Agr. Musical 'Isaac Albéniz'  
Torreperojil (Jaén)  
Agr. de Pulso y Púa 'Agustine'  
San Román de Bembibre (León)  
Agr. de Pulso y Púa 'San Roque'  
Huétor Vega (Granada)  
Agr. Musical 'Albéniz'  
Santander (Cantabria)  
Agr. Musical 'El Paular'  
Pozuelo de Alarcón (Madrid)  
Asoc. Musical de Puente Tocinos  
Puente Tocinos (Murcia)  
Camerata Aguilar  
Corvera (Murcia)  
ConTrastes-Rioja  
Logroño (La Rioja)  
Fed. de O. P. P. de la Comunidad Chiva (Valencia)  
Grupo Ibérico  
Madrid (Madrid)  
Laud'Ars  
Sant Joan Despí (Barcelona)  
O. P. P. 'Abalsants'  
Alcudia de Crespins (Valencia)  
O. P. P. Agrupación 'La- Sol- Mi'  
Algete (Madrid)  
O. P. P. 'Batiste Mut'  
El Campello (Alicante)  
O. P. P. 'Ciudad de Granada'  
Granada (Granada)  
O. P. P. 'La Paloma'  
Cocentaina (Alicante)  
O. P. P. 'La Púa'  
Canals (Valencia)  
O. P. P. 'Tablatura'  
Alcalá de Henares (Madrid)  
O. P. P. Universidad Complutense de Madrid  
Ciudad Universitaria (Madrid)  
O. P. P. 'Villa de Chiva'  
Chiva (Valencia)  
O.L.E. 'Velasco Villegas'  
Baza (Granada)  
O.P.P. 'Balanguía'  
El Escorial (Madrid)  
O.P.P. 'Celia Giner'  
Alfajar (Valencia)  
O.P.P. 'Colás Chicharro'  
La Carolina (Jaén)  
O.P.P. 'Nuestra Sra. de Tejada'  
Valencia (Valencia)  
O.P.P. 'Rodríguez Cerrato'  
Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba)

Orq. Plectro 'La Orden de La Terraza'  
Najera (La Rioja)  
Orq. de Cámara 'Paulino Otamendi'  
Pamplona (Navarra)  
Orq. de Laúdes Españoles 'Conde Ansúrez'  
Valladolid (Valladolid)  
Orq. de Plectro 'Armónica La Alcoyana'  
Alcoy (Alicante)  
Orq. de Plectro 'Ciudad de Segorbe'  
Segorbe (Castellón)  
Orq. de Plectro 'Ciudad de Villarreal'  
Vila-Real (Castellón)  
Orq. de Plectro de Córdoba  
Córdoba (Córdoba)  
Orq. de Plectro de Espiel  
Córdoba (Córdoba)  
Orq. de Plectro 'El Micalet'  
Lliria (Valencia)  
Orq. de Plectro 'Enrique Granados'  
Villarrubia (Ciudad Real)  
Orq. de Plectro 'Francisco Tárrega'  
Vila-Real (Castellón)  
Orq. de Plectro 'Germán Lago'  
Portillo (Valladolid)  
Orq. de Plectro 'Meliana'  
Meliana (Valencia)  
Orq. Langreana de Plectro  
La Felguera (Asturias)  
Orq. Laudística 'Aguilar'  
Borja (Zaragoza)  
Orq. 'Roberto Grandío'  
Alcázar de San Juan (Ciudad Real)  
Orq. Sertoriana de Pulso y Púa  
Huesca (Huesca)  
Peña Huertana 'La Crilla'-  
Camerata  
Puente Tocinos (Murcia)  
Rondalla Al Sejo  
Castro Urdiales (Cantabria)  
Rondalla Sierra Almirante  
Nerja (Málaga)  
Sociedad Española de la Guitarra  
Madrid (Madrid)  
Sociedad Musical de Pulso y Púa  
"Esmeralda"  
Logroño (La Rioja)  
Sociedad Musical 'Rondalla de Requena'  
Requena (Valencia)  
Sonatina Gijonesa 'Fidelio  
Trabanco'  
Gijón (Asturias)  
Trío 'Assai'  
Alcalá de Henares (Madrid)

### SOCIOS INDIVIDUALES

Antonio Martínez García  
Cacabelos (León)  
Daniel Gil Avalor y Montes  
Granada (Granada)  
Fernando Molina Sánchez  
El Puerto de Santa María (Cádiz)  
Francisco Sagredo López  
Fuenmayor (La Rioja)  
Héctor Valle Marcelino  
Jerez (Cádiz)  
Ignacio López Lorenzo  
Tamarite (Huesca)  
Ignacio Mangas Sánchez  
La Coruña (La Coruña)  
Irene Barca Verde  
Tarazona (Zaragoza)  
Joaquín Núñez Santos  
Huelva (Huelva)  
José Antonio Heredia Muñoz  
Beas de Segura (Jaén)  
José Luis Martín Rozas  
Segovia (Segovia)  
José Manuel Gil Marrero  
Tacoronte (Santa Cruz de Tenerife)  
Julián Carriazo Beamud  
Plasencia (Cáceres)  
M<sup>a</sup> Carmen Simón Jiménez-Zarza  
Campo de Criptana (Ciudad Real)  
M<sup>a</sup> Esther García Fuertes  
Bilbao (Vizcaya)  
Mariano Mangas Sánchez  
Sotragero (Burgos)  
Miguel Ángel Casares López  
Getxo (Vizcaya)  
Milagros Llorente Llorente  
Segovia (Segovia)  
Ricardo García Gimeno  
Barakaldo (Vizcaya)  
Sebastián Borja Martín  
Los Ángeles de San Rafael (Segovia)

### SOCIOS HONORÍFICOS

Rafael Alberti  
Carlos Cano  
Narciso Yepes  
José Luis Rouret  
Pedro Chamorro