Juan José Rey
Antonio Navarro

Los instrumentos de púa en España

Bandurria, cítola y «laúdes españoles».

Alianza Música

Los instrumentos de púa en España.
Bandurria, cítola y «laúdes españoles»

La colección ALIANZA MÚSICA ha sido patrocinada por el *Fondo Musical Adolfo Salazar,* creado en México por D. Carlos Prieto en memoria y homenaje al historiador y crítico musical español que vivió, trabajó y falleció en el capital mexicana.

Juan José Rey
y Antonio Navarro

Los instrumentos de púa en España

Bandurria, cítola y «laúdes españoles»

Ilustraciones de
Teresa Rodríguez

Alianza Editorial

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeren o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Juan José Rey y Antonio Navarro
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1993
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15, 28027 Madrid; teléf. 741 66 00
ISBN: 84-206-8564-X
Depósito legal: M. 35.324-1993
Fotocomposición EFCA, S. A.
Avda. Doctor Federico Rubio y Galí, 16. 28039 Madrid
Impreso en Lavel. Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)
Printed in Spain

SEGUNDA PARTE
por A. Navarro

I. El siglo XIX 73

Introducción 73
I.1. Tipología instrumental 73
I.1.1. La bandurria 73
I.1.2. La octavilla 77
I.1.3. La cítara 78
I.1.4. El bandolín 79
I.1.5. El nuevo laúd 79
I.2. Las estudiantinas. La bandurria en la música popular 80
I.3. El centenario de Calderón 83

II. El siglo XX 85

II.1. Hasta la primera fase de la Orquesta Ibérica 85
II.1.1. Metodología y estudios para instrumentos de púa. Baldomero Cateura. Félix de Santos 85
II.1.2. Una nueva sonoridad: La orquesta de púa. Los intentos de Germán Lago 91
II.2. Desde la Orquesta Ibérica hasta la Guerra Civil 92
II.2.1. El nacimiento de la Ibérica 92
II.2.2. Los laúdes Aguilar 93
II.2.3. Partituras originales para púa. José Recuerda y Angel Barrios. Antonio Sáenz Ferrer. «La oración del torero». El archivo Aguilar 95
II.2.4. Las rondallas de José Orós 99
II.2.5. En busca del «laúd español» 100
II.3. La continuidad 100
II.3.1. Hechos de posguerra. Paco Aguilar. La Ibérica. Francisco Collado 100
II.3.2. Los Grandío: nuevas adaptaciones. El laúd contrabajo. Sus orquestas. Manuel Grandío. Roberto Grandío 102

III. Los instrumentos de púa en la actualidad 107

Partes de un instrumento de púa 107
III.1. Su construcción 107
III.2. Tipología instrumental 111
III.2.1. La bandurria 111
III.2.2. El laúd contralto 112
III.2.3. El laúd tenor 112
III.2.4. El laudón 114
III.2.5. El laúd contrabajo 115

III.3. Concursos de composición. Música contemporánea 115
III.4. El folklore. Las rondallas y las tunas 117
III.5. Los certámenes de música de plectro en La Rioja 118

IV. Orientación profesional 121

IV.1. La carrera de instrumentos de púa en el conservatorio 121
IV.2. Metodología actual 121
IV.3. Repertorio 122
IV.4. Notas para el uso de esta tipología instrumental 123
IV.5. Posiciones de las manos 123
IV.5.1. De la mano derecha 123
IV.5.2. De la mano izquierda 123
IV.6. Articulaciones 124
IV.7. Sobre la púa y las cuerdas 129
IV.7.1. Tipos de púas 129
IV.7.2. Las cuerdas 129
IV.8. Conjuntos instrumentales 130
IV.8.1. El dúo 130
IV.8.2. El trío 130
IV.8.3. El cuarteto 130
IV.8.4. El quinteto 130
IV.8.5. La orquesta de púa 130

V. Apuntes biográficos 131

VI. Pequeño catálogo de instrumentos conservados 159

Bibliografía 169

DOCUMENTOS 171

SEGUNDA PARTE

Por Antonio Navarro

A Esther

Mi agradecimiento a
Carmen y Pepe Aguilar,
Elena Casado, Ricardo García,
Cristina Ortega, José Luis
Recuerda, Florentina Rojo
y José Luis Rouret.

I

El siglo XIX

Introducción

A partir del siglo XIX nos enfrentamos con testimonios más concretos que obligarán a entresacar de ellos los más significativos. Al hilo de la historia trataré de crear cierto orden en la confusión reinante debida al tratamiento que en los últimos tiempos han recibido los instrumentos de púa en España.

La bandurria continuará siendo la base de esta historia. Pero en este siglo XIX nace un instrumento que será denominado «nuevo laúd». Su aparición tiene repercusiones importantes: la primera, el abandono de una sonoridad de carácter agudo heredada de la Edad Media, originada por la conjunción de instrumentos de púa, arco y viento. La plantilla instrumental exigida para participar en un concurso conmemorativo del centenario de Calderón será una de sus últimas apariciones. La segunda, derivada de la anterior, se materializará en el siglo XX. Consistirá en la creación de la orquesta de púa, formada básicamente por bandurrias, laúdes y guitarras.

Junto a la bandurria y al «nuevo laúd» conviven en este siglo otros instrumentos de púa como el bandolín, la cítara y la octavilla. Su uso decrecerá en favor de los primeros.

En cuanto al plectro, y gracias al avance industrial, se irán sustituyendo el hueso y la madera por el plástico y la concha de tortuga. El uso de cuerdas metálicas no es del todo ajeno a esta transformación.

I.1. Tipología instrumental

I.1.1. La bandurria

Este período es decisivo para su consolidación. Mantiene el contorno tipo «pera» del siglo anterior, añade un sexto orden definitivo, fijándose prácticamente la afinación y comienza a generalizarse el uso de cuerdas metálicas (fig.1). Esto último

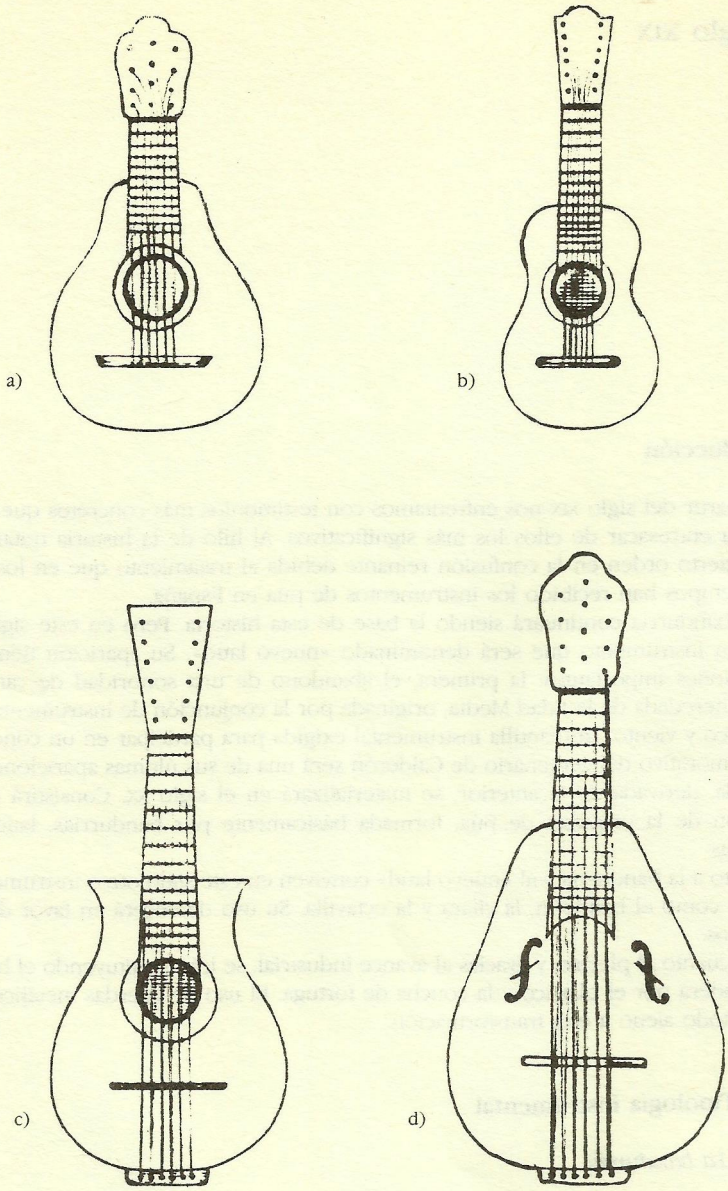
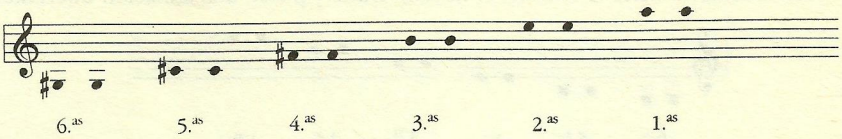


Figura 1.—*Instrumentos de púa del siglo XIX según aparecen en el método de José de Campo y Castro: a) Bandurria, b) Octavilla, c) Cítara, d) Nuevo laúd.*

dará lugar a modificaciones en la sonoridad y construcción del instrumento. La afinación resultante de añadir la sexta cuerda es:



Un catálogo del Conservatorio de Madrid perteneciente al siglo XIX, describe de este modo la bandurria:

N.7. BANDURRIA: Posee 12 cuerdas, 6 de tripa y 6 entorchadas de forma metálica, con 12 trastes, se toca con púa de concha, de marfil o de nácar. Su carácter distintivo es la prolongación del sonido por medio de una repetición indefinida en forma de trémolo. Hace acordes en todas o varias de sus cuerdas tremolados o sueltos[1].

Una información complementaria, referida al aspecto externo del instrumento es facilitada por otro catálogo; esta vez del Conservatorio de París:

247. BANDURRIA: Mandolina española en marquetería, compuesta de 6 cuerdas dobles, difiere de la italiana por su tapa, tiene el fondo plano, y aros como la guitarra.

248. PEQUEÑA BANDURRIA: Es de notar la parte superior del mástil y la posición oblicua de muchos de sus trastes [2].

El problema de la afinación ha sido permanente en este tipo instrumental, se percibe no sólo por la documentación hallada sino también por modelos de esa época que aún se conservan; y es más evidente en los instrumentos de púa de tiro corto como es el caso de la bandurria. En este siglo hubo soluciones para todos los gustos. Una de ellas consistía en la modificación de los trastes —como señala el catálogo de París— colocándolos en sentido oblicuo y no paralelo. Resultaba así un mayor tiro en las cuerdas graves que en las agudas. Otra, en un aumento del tamaño de la bandurria según aconseja el guitarrista Tomás Damas:

A los constructores: Las Bandurrias se harán un poco más largas de tiro, es decir con un traste más por la parte de arriba de modo que el octavo venga a la orilla del aro de la bandurria, resultando con este pequeño aumento de tiro, un poco más anchos los trastes con lo cual se tocará con más comodidad y menos dificultad [3].

---

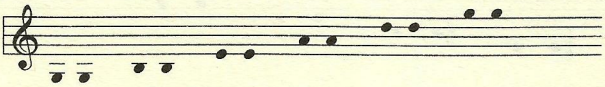
[1] «Colección de instrumentos populares de España, presentada por S.A.R. Serma. Señora Infanta D. María Isabel Francisca».

[2] La primera de las bandurrias citadas, aunque se construyó a finales del siglo XVIII, ya aporta todas las modificaciones del siglo XIX. Posible afinación semejante a otra construida por Manuel Bertrán. Catálogo del Conservatorio de París (E.535,C.247).

[3] Tomás Damas, «La Bandurria Sonora, el nuevo Laúd-Lira y la Octavilla». Primero editado en música y luego en cifra acompasada.

Esta solución fue aceptada por muchos luthiers. Es el caso de la bandurria construida por Manuel Bertrán [4].

Esa bandurria tiene la cruz en el noveno traste y posee una afinación diferente:



6.as 5.as 4.as 3.as 2.as 1.as

La utilización del material de tripa para las cuerdas agudas hacía que la sonoridad resultante fuera llana, y para muchos insuficiente. Comenzó a construirse una bandurria con cuerdas metálicas. Por su mayor tensión ya no se ataban al puente: iban alojadas a un sistema metálico llamado «cordal». A este nuevo modelo se lo denominó «bandurria sonora»[5]. Este uso de las cuerdas metálicas, que ha perdurado hasta hoy, supuso que muchos bandurristas y compositores la utilizasen afinada «un punto bajo». Querían huir de una sonoridad dura y posiblemente hiriente. La partitura *El barberillo de Lavapiés,* con letra de Luis Mariano José de Larra y música de Francisco Asenjo Barbieri, refleja en varios de sus números este uso particular de la bandurria.

Tampoco parece gustarle el cambio de «tripa» por «metal» a José de Campo y Castro, editor y almacenista, quien escribió varios métodos de bandurria en música y cifra. En ellos dice:

> A sólo, y en orquesta acompañada por la guitarra, el piano u otros instrumentos; desempeña un papel importante en las orquestas populares de guitarras y bandurrias, en las que se emplea como tiple o contralto. Entre los aficionados se ha extendido bastante el uso de las cuerdas de acero para primas y segundas, pero no lo aconsejo.

El recurso de afinar un tono más bajo no terminó de convencer a todos, y hubo quien intentó establecer una nueva afinación para la bandurria. Tomás Damas propuso afinarla una octava alta respecto de la guitarra. Modificó la construcción aumentando la longitud del diapasón «para hacerla más suave y más en relación con los instrumentos de cuerda que le son peculiares para el acompañamiento» [6].

La bandurria ocupa la vanguardia de los instrumentos de púa en este periodo. Los escasos métodos de aprendizaje algo desarrollados, así como los instrumentistas más sobresalientes, se dedicaron a ella. Entre los manuales escritos, el primero —quizá el mejor— pertenece a Matías de Jorge Rubio [7] quien, partidario de la afinación más extendida, aconseja cuerdas de tripa. Define cinco posiciones para tocar la bandurria y recomienda la pulsación de la púa entre «puente y agujero»

---

[4] Esta bandurria se conserva en el Museo Municipal de la Música de Barcelona, n.º 14B. Sirvió de cartel publicitario y de catálogo para la «Exposición de Instrumentos Españoles del siglo XVI al siglo XIX», celebrada en Bruselas dentro de Europalia-1985.

[5] En el Levante español, se llama «sonora» a un instrumento semejante a la bandurria que hace las veces de laúd contralto.

[6] Tomás Damas, *op. cit.*

[7] Matías de Jorge Rubio, *Método de Bandurria,* Madrid, 1862.

modificándose el sonido al tocar más arriba o abajo. Tanto en este tratado como en sus *24 Estudios para Bandurria*, escritos posteriormente, se observa en la grafía una notable influencia de la guitarra. Como instrumentista se destaca el bandurrista Carlos Terraza. Saldoni, en su *Diccionario,* hace la siguiente presentación [8].

Según aparece en *La Correspondencia de España* del día 9 de Agosto de 1880, los Sres. Balaguer y Barbieri han sido obsequiados en Valencia con un concierto especial y característico de bandurrias y guitarras, en el que ha lucido sus sorprendentes habilidades el afamado bandurrista Sr. Terraza, verdadera notabilidad, que ha recorrido las principales capitales de Europa, obteniendo justísimos aplausos. El Sr. Barbieri (3 de Agosto), manifestó quedar prendado de la maestría del citado artista.
Al Sr. Terraza acompaña el Sr. Rocamora, profesor de guitarra, causando los dos grandísimo entusiasmo al público sobre todo en la Sinfonía de Guillermo Tell, desempeñada solamente por los dos instrumentos bandurria y guitarra.

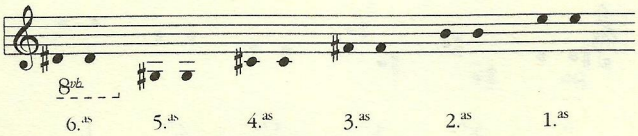
La comunión entre estos dos instrumentos perdurará. Curiosamente, una obra de Barbieri, a quien llamaban «el profesor bandurria», es el pasacalles titulado *De Getafe al paraíso*, escrito para orquesta, guitarras y bandurrias. Otra muestra es el sainete lírico de Antonio Paso y Francisco García Pacheco *Guitarras y bandurrias.* Su ambiente se desarrolla dentro de una guitarrería ubicada en el Madrid castizo, y en la que una rondalla formada por esos dos instrumentos es protagonista en varios de sus actos.

I.1.2. La octavilla

Fue uno de los ensayos para crear la familia de púa. José de Campo y Castro la define (fig.1):

De idéntica forma que la guitarra común, pero de la mitad o menos de su tamaño, misma afinación y clase de cuerdas que la bandurria; se usa muy poco sustituida por el «nuevo laúd». Se afina en la misma disposición que la bandurria a la cuarta inferior, poniendo a las primas al unísono con las segundas de la bandurria [9].

A comienzos del siglo XX su registro se modifica y busca tesituras más graves. Es descrita por Baldomero Cateura como «Lautino u octavilla en Mi» y muestra un contorno semejante a la bandurria. La octavilla se puede considerar un antecesor del laúd contralto español actual. Parece ser que el nombre de octavilla fue dado en Valencia. Pedrell lo reafirma [10]. La afinación de la octavilla sería:



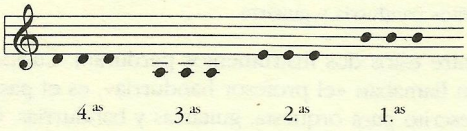
[8] Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles,* Barcelona, Isidro Torres, 1868, 1880, 1881, 3 Tomos, Sección segunda, Catálogo.

[9] José de Campo y Castro (C. Astromj Posayoc), *Breve Método para tocar por música, Bandurria, Laúd, Octavilla, Guitarra de doce cuerdas y Cítara de Seis Ordenes,* Madrid.

[10] Felipe Pedrell, *Diccionario.*

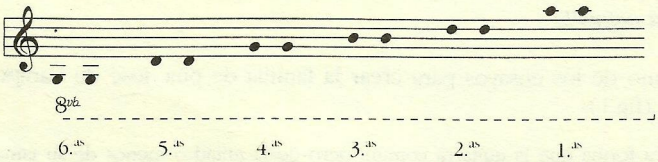
I.1.3. La cítara

Aunque el nombre alude a otro instrumento, en España se refiere a una «guitarra» pequeña que se tocaba con una pluma o plectro (fig. 1). Generalmente tenía un aspecto parecido a la bandurria, aunque su mástil era más largo. En su breve existencia no logró asentarse, quizá por tener demasiados competidores como la octavilla y el «nuevo laúd» para cumplir la misma función. Tal vez en su intento de perdurar ofreció varias posibilidades de afinación. La encordadura *primera* tenía cuatro órdenes triples, «dos de las cuales eran de acero y otra de la alquimia de la forma del bordón» [11]. Esta forma prevaleció en Alicante y Valencia, pero con la posibilidad de que fueran en su totalidad de acero [12]. Su afinación era:



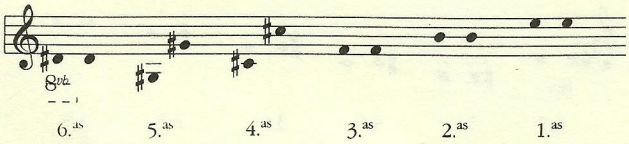
Algo más sabemos de la *segunda* posibilidad que consistía en mostrar seis órdenes dobles. Con esta manufactura se utilizaron dos afinaciones:

La presentada por la llamada «cítara moderna», que según Pedrell [13] era:



Y la que indica José de Campo y Castro en su método ya citado:

Tiene 6 órdenes de cuerdas dobles, como el laúd moderno, afinadas también en la misma disposición a la cuarta inferior de la bandurria. Puente movible como el laúd. Las cuerdas se enganchan en unos botones colocados en la curvatura mayor del instrumento y se encordan con dos primas y dos segundas de acero, dos terceras de alambre dorado más grueso, un bordón cuarto y una prima de acero, un quinto y una segunda de acero, y un sexto muy fino con tercera de alambre afinada a la octava alta [14].



[11] Melchor Cardos, *Diccionario de la Música,* 1859.
[12] José de Campo y Castro, *op. cit.*
[13] Felipe Pedrell, *op. cit.*
[14] José de Campo y Castro, *op. cit.*

I.1.4. El bandolín

Era una especie de bandurria de cuatro cuerdas que se tocaba con púa. Su cuerpo era más redondo que aquélla, y su mango más parecido al de la guitarra. El bandolín portugués corresponde, según Pedrell, a la mandolina napolitana.

En España su utilización estuvo ligada a la tonadilla escénica.

I.1.5. El nuevo laúd

En la introducción señalé las consecuencias de su aparición: el abandono de una sonoridad atiplada y la creación de una orquesta de instrumentos de púa.

Aunque no se puede fijar con exactitud la fecha de su aparición puede situarse hacia 1880. Mayor seguridad poseo en cuanto al impulsor del «nuevo laúd» (fig. 1). Me refiero a José de Campo y Castro, estudioso, editor y almacenista de instrumentos de música que vivió en Madrid por esa época. En su método ya citado menciona (fig. 2):

Muy parecido en su configuración a la bandurria moderna, aunque de mayor tamaño, se afina en la misma disposición, también a la cuarta inferior, tiene igual número de órdenes y cuerdas. La manera más general de encordarle es: Prima y segunda de acero, tercera de metal dorado y bordones comunes de seda y cobre, cuyas cuerdas se enganchan a unos botoncitos fijos en la curvatura mayor del instrumento. El puente que es movible, se coloca a la misma distancia que está la cejuela del doce traste, y en él se apoyan las cuerdas. El laúd moderno es de diversa configuración y número de cuerdas que el antiguo y verdadero laúd. Se puede usar sólo y en orquesta, en la que ejecuta también la parte del barítono [15].

El texto apoya varias hipótesis y conclusiones:

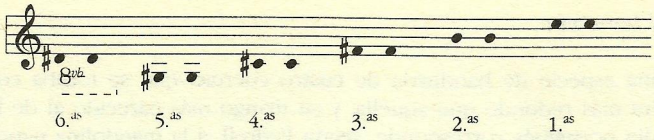
— La configuración del nuevo instrumento es un híbrido de bandurria y cítola.
— El uso de la voz «laúd» empleada aquí, se debió a que, abandonado el laúd barroco en favor de la vihuela, el término quedó «en el aire» y siglos más tarde fue aplicado a este instrumento de púa cuyo contorno recordaba al del laúd por antonomasia. En cualquier caso, José de Campo y Castro se cura en salud anteponiendo el adjetivo «nuevo» al sustantivo «laúd». Pero en el siglo XX surgirá la confusión, que todavía hoy perdura, por dos razones. Una, la pretenciosa afición de emparentar los instrumentos de púa con el «noble» y «antiguo» laúd renacentista y barroco; la otra, la obsesión de huir de la palabra «bandurria», bastante denostada [16].

El «nuevo laúd», presenta dos posibles afinaciones: La primera —cuando toca solo—, a una cuarta baja de la bandurria.

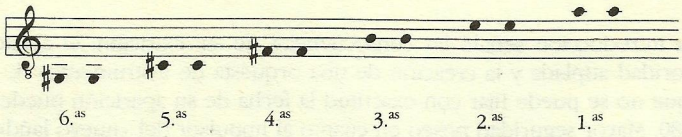
---

[15] José de Campo y Castro, *op. cit.*

[16] Remito al lector al artículo de Adolfo Salazar «El Cuarteto Aguilar de instrumentos punteados...», que figura en la tercera parte de este libro.



La segunda, una octava baja con respecto a la bandurria. Esta posibilidad se utilizaba cuando el «nuevo laúd» se integraba en la orquesta.



Con el ánimo de reunir ambas posibilidades M. Rey va más allá, creando el «laúd tenor». La afinación de este instrumento era: Sol♯, Do♯, Fa♯, Si, Mi, La, Re. En definitiva añade un orden doble de cuerdas más agudo al «nuevo laúd» con el propósito de terminar en el séptimo traste de la cuerda Re, en vez del doce que necesitaba el «laúd corriente». Con lo cual y según el autor:

> Los sonidos de este nuevo instrumento son armoniosos como los del laúd, sin la estridencia de los emitidos por la bandurria, con la ventaja de ejecutar la voz cantante aún en octava más alta, fines que pretendí conseguir al calcularle y mandarlo construir [17].

El instrumento se construyó en 1909 en la acreditada guitarrería que regentaba Manuel Ramirez en la calle Arlabán 10, de Madrid. Se puede considerar este prototipo de M. Rey como una mixtura del laúd contralto y laúd tenor actuales.

En último término el «nuevo laúd» se impondrá a otros de parecida tesitura. Su permanencia y transformación en favor de un registro más grave será un eslabón fundamental en la creación de una familia de instrumentos de púa. No en vano, los futuros nacimientos llevarán la raíz o el sello del vocablo «laúd» junto a los términos «contralto», «bajo», etcétera.

I.2. Las estudiantinas. La bandurria en la música popular

Bajo el nombre de rondallas, estudiantinas o mandolinatas, surgen en el siglo XIX agrupaciones ligadas en mayor o menor grado a la música popular. En ellas, bandurrias y guitarras constituirán la base acompañadas por otros instrumentos como flautas y violines. Los dos últimos serán desplazados poco a poco por el «nuevo laúd».

Recién inaugurado el siglo, estas agrupaciones son ya protagonistas. Así, un histórico día de mayo de 1808:

---

[17] *Revista Musical,* Madrid, 15-1-1910, Año III, n.º 20, Artículo de M. Rey.

BREVE METODO

PARA TOCAR POR MÚSICA
BANDURRIA, LAUD, OCTAVILLA GUITARRA DE DOCE CUERDAS
Y CITARA DE SEIS ORDENES.

POR

C. Astromj Posayoc.

Propiedad. Pr. 12 Ptas.

MADRID.
J. CAMPO Y CASTRO, EDITOR.
9. ESPOZ Y MINA 9.

Figura 2.—*Portada del método de José de Campo y Castro.*

[...] En los talleres y establecimientos, en las casas o en las calles, se escucharon aquella mañana de boca de hombres, mujeres y niños, chistes y canciones provocativas contra los franceses. Por la noche acudió una ruidosa rondalla a entonar a coro a son de sus alegres guitarras y bandurrias, cantares insultantes bajo los balcones de los dormitorios de la residencia de Murat, con claras alusiones contra su persona [18].

Con el tiempo, será habitual la actuación de las rondallas en los festejos de carácter popular. Tuvieron especial relevancia las rondallas aragonesas. Emilio Alfaro, estudioso de la jota, comenta:

La jota subió por primera vez a estrados reales en el año 1820, durante la estancia en Zaragoza de Fernando VII y su esposa Amalia de Saboya. Y tanto agradó a los reyes la jota, que fue insustituible en cualquier fiesta y conmemoración que en Zaragoza tuviera lugar.

Estas actuaciones continuaron. Así lo atestiguan otros dos datos. En 1892, un 20 de octubre, el tenor Gayarre fue obsequiado por una rondalla formada por guitarras y bandurrias, y en 1894, para recibir a los Coros Clavé, se reunieron unos trescientos guitarristas y bandurristas quienes interpretaron una jota.

La inclusión de números de rondallas o estudiantinas dentro de una zarzuela fue bastante usual en algunos compositores. Del pacense Cristóbal Oudrid son famosas: «A la orilla del Ebro», perteneciente a la zarzuela en dos actos *El Postillón de la Rioja*; la jota que figuraba en *El molinero de Subiza*, zarzuela en verso original de Luis Eguilaz; o la rondalla aragonesa de *Entre bobos anda el juego*. Las rondallas aragonesas *Lejos de mi tierra* de Fermín García Alvarez y *Agustina de Aragón* de Justo Blasco, junto a la partitura *Los ojos pícaros,* son ejemplos evidentes.

La proliferación de rondallas y estudiantinas puso de moda el hecho de que muchas obras para piano tuvieran una escritura propia de instrumentos de púa. Ocurre en la obra de Joaquin Cassadó *La Rondalla Española,* editada en París [19]. Paralelamente, música de carácter estudiantil bajo el nombre de «mandolinata» se transcribe para piano dando lugar a títulos como:

«Mandolinata» - Fantasía brillante para piano de J. Leybsch.
«Mandolinata» - Fantasía, transcripción para piano de J. Pinilla, editada en Madrid en 1879.

Tuvo gran éxito la mandolinata *Recuerdos de Roma*, de E. Paladilhe, que fue transcrita para piano por Saint-Saens. Pero tal vez el ejemplo más atractivo sea el de Domingo Granados, quien con la Estudiantina Figaro triunfó en toda Europa. Una tanda de valses compuesta por Domingo Granados y titulada «El Turia» fue transcrita para piano en Viena. La revista *La Correspondencia Musical,* del 25 de mayo de 1883, nos resume crónicas de varios diarios en los que se dedicaban a la agrupación grandes elogios:

El Sr. Granados es un profesor inteligentísimo. Con su Orquesta, compuesta de bandurrias, de guitarras, un violín, un violoncello y una pandereta, en muchos países y en todas partes ha encontrado el aplauso.

---

[18] Juan Carlos Montón, *La Revolución Armada del Dos de Mayo en Madrid,* Ed. Istmo, 1983, pág. 85.
[19] Al principio de la partitura para piano figura la siguiente indicación: «imiter les guitares et bandurries».

Por último, un ejemplo más cercano al folklore. Se trata de los «aguinaldos» que cantaban en Murcia el pueblo y los ciegos acompañados con guitarras, bandurrias o timples, sonajas y pandera [20]

I.3. El centenario de Calderón

A lo largo de este capítulo he optado por acudir a las fuentes más directas de información (revistas, partituras, etcétera) con el propósito de ser lo más diáfano posible. La efemérides que aquí nos ocupa no es una excepción. En una revista se anunciaba:

La Universidad Central, para conmemorar el segundo Centenario de Calderón, ha abierto un concurso para premiar las mejores composiciones originales en prosa, verso y música que se presenten. Los temas para las obras musicales son los siguientes:

1. Un pasa-calle para los instrumentos que se usan *generalmente en las estudiantinas,* a saber: *flautas, violines, guitarras, bandurrias y panderetas.*

2. Una jota estudiantil, con coplas alusivas a Calderón, acompañadas con el mismo instrumental que se determina para el pasa-calle.

Los señores que deseen tomar parte en el concurso musical del segundo tema, hallarán las coplas en la Escuela de Música y Declamación. Para tomar parte en los concursos o composiciones de música, se necesita haber sido profesor o alumno premiado de la Escuela de Música y Declamación, establecida en esta corte. Compondrán el jurado musical los Sres. D. Emilio Arrieta, D. José Inzenga y D. Ignacio Agustín Campo [21].

El acto se celebró en mayo de 1881. Fue presidido por el Rey, asistiendo también las infantas, el Gobernador de Madrid y el claustro de la Universidad en pleno. El Rey entregó los premios a los autores. En los pasacalles fueron galardonados: con medalla de oro D. Eduardo López Juarranz por el tema «¡Viva mi tierra!», y con medalla de plata D. Jose Erviti y Segarra. En cuanto a las jotas, medalla de oro para D. José Falcó por el tema «Jota estudiantil», medalla de plata para D. Antonio Santamaría, y medalla de bronce para D. José Erviti y Segarra.

La cita corrobora una vez más el carácter atiplado de estas agrupaciones y la no inclusión en ellas del incipiente «nuevo laúd». Un análisis de las partituras que se presentaron al citado concurso muestra que la tonalidad más elogiada es la de Re mayor, y sólo una de las obras aparece con bemoles, ya que era opinión general que la lectura por sostenidos resultaba más cómoda. Hasta el extremo de que la bandurria se afinaba un punto bajo aumentando de esa manera el número de sostenidos en la lectura. También es de notar el carácter que se da a la bandurria, unas veces de *acompañamiento,* marcando el ritmo mediante semicorcheas; otras, tomando el tema *al unísono* con violines o flautas. En estos tres instrumentos se subdividían las voces. Sólo en una partitura se incluyen además de la plantilla obligada, el flautín, la octavilla y el triángulo.

---

[20] Colección de Cantos Populares «Alegrías y Tristezas de Murcia», que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo, transcritos y arreglados por Julián Calvo. En estos «aguinaldos» indica: «efecto de la bandurria».

[21] *La Correspondencia Musical*, Madrid, 25 de abril de 1881.

II

El siglo XX

II.1. Hasta la primera fase de la Orquesta Ibérica

II.1.1. Metodología y estudios para instrumentos de púa. Baldomero Cateura y Félix de Santos

En el siglo pasado se habían publicado varios manuales dedicados fundamentalmente a la bandurria. Tal es el caso de los escritos por Tomás Damas, José de Campo y Castro, o el más detallado de Matías de Jorge Rubio. De cualquier manera daban una visión muy parcial y primitiva del instrumento. Faltaba una base didáctica necesaria para la evolución de todo instrumento. Cateura y Félix de Santos proporcionaron dicho sustrato.

BALDOMERO CATEURA

El gerundense Baldomero Cateura, después de estudiar piano y guitarra, se dedica a la bandurria, llegando a formar un quinteto con el famoso Carlos Terraza. Pese a todo, las bandurrias que se construían entonces no eran de su agrado. Después de un viaje a París su espíritu inventivo lo lleva a desarrollar un pretendido nuevo instrumento del que él mismo escribiría el método. En la capital francesa había conocido la mandolina milanesa. Presentaba órdenes simples frente a los dobles de la bandurria. Cateura justifica el empleo de la cuerda sencilla alegando perfección en la afinación y mejora en la calidad de sonido pues, al reducirse el número de cuerdas a la mitad, la tensión que ejercen sobre la tapa del instrumento disminuye.

Afirmación pueril, ¡claro que con la cuerda sencilla existen menos posibilidades de afinación al unísono! ¿Con cuál desigualaría si sólo existe una? En una buena bandurria, y con cuerdas apropiadas, la desafinación es tan rara como puede serlo en una buena guitarra. Con respecto al volumen de sonido es semejante, observándose como única variación un ligero cambio de timbre. Dado además que el

batido o trémolo es una articulación básica del instrumento de púa y que se logra más fácilmente con el orden doble, no veo razón de peso para suprimirlo.

Como la mandolina milanesa es poco apta para las tonalidades de la música andaluza y de otros aires nacionales muy en boga en esa época, Cateura inventa un tipo de mandolina que, conservando fundamentalmente las características estéticas de la italiana, se afina como la bandurria, utilizando —eso sí— cuerdas simples. Primero la mandó construir en Alemania y luego en Barcelona, denominando a su nuevo instrumento «mandolina española».

Hay aquí un problema parecido a la acepción del término «laúd» aplicado a nuestros instrumentos de púa actuales. En efecto, nadie puede negar el españolismo del invento de Cateura, puesto que era español, pero la cuestión estriba en si el invento se puede llamar o no «mandolina». Conservar el contorno y otras características estéticas no basta. Observaré que mientras algunas tenían fondo abombado, otras lo tenían plano. Hoy los partidarios de la cuerda sencilla tocan un instrumento que en lo único que difiere de la bandurria es en eso. Por lo demás se parecen y afinan igual. Lo he podido comprobar en los exámenes de «mandolina española» que se realizan en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Por cierto, en ese Conservatorio la asignatura está separada —sin justificación según mi criterio— de la de bandurria. En resumen: el instrumento que modeló o adaptó Cateura es una bandurria. Si se prefiere diferenciarla de la otra, podría denominarse «bandurria simple».

Sin embargo, el nacimiento de este instrumento trae consigo la gran aportación de Cateura: el primer método con cierta solidez que, escrito para mandolina española, es transparente para bandurria. Es en la actualidad el método también usado para los otros instrumentos de púa españoles, transportando los estudios.

La Escuela de Mandolina Española se editó en Barcelona en 1898 y está dedicada a la «insigne escritora Baronesa de Wilson». Si hubiera que escoger entre las numerosas innovaciones —articulaciones, efectos, posiciones— que aporta Cateura, elegiría la colocación de las manos. La libertad de ejecución que da a la mano derecha —que no apoya sobre la tapa haciéndolo en cambio el antebrazo sobre el borde del aro— posibilita un mayor acceso a todo tipo de articulaciones. La mano izquierda se mantiene arqueada, sin sobresalir el pulgar por el mástil del instrumento y dejando los dedos a la altura de los trastes; permite hacer cruzamientos, extensiones de algún dedo y cambios de posición de una manera más cómoda. Las cuerdas que emplea son tres de tripa y tres de metal. Recomienda que la púa sea de concha y de un solo pico, delgada en la punta aunque reconoce que la flexibilidad de la púa depende de la presión que ejerzan sobre ella los dedos. Razona cómo debe ser la posición de la «trípode» —aparato donde se colocaba la «mandolina» y que llevaría su nombre— y da consejos relativos a la conservación y aseo del instrumento, sudor de las manos, forma de estudiar, etcétera. Otra parte la dedica a estudios progresivos y mecanismo, con escalas en todos los tonos y ejercicios a púa directa en dos posiciones (para Cateura la primera posición la ocupan los cuatro primeros trastes). Define el trémolo como:

El medio del que nos valemos para la prolongación del sonido. Consiste en redoblar la nota tan rápidamente y aceleradamente, que su duración, antes parezca debida a la sonoridad o resonancia del instrumento, que al auxilio o mediación de la púa que deberá cogerse corta

e inclinada hacia el puente. No es fácil precisar con exactitud matemática el número de golpes de púa que pueden entrar en el trémolo, esto dependerá del intérprete y de la velocidad del compás.

Después de definir varios efectos apropiados para la «mandolina» —arrastres, notas animadas y estridentes—, aporta una colección de preludios y estudios basándose en obras de Tárrega, Sor, Damas, Carlos Terraza, etcétera. Termina su método estableciendo un prototipo de *Orquesta de instrumentos españoles de púa a cuerda sencilla* (fig. 3) integrada por:

- Mandolina en La - Tiple (se afina como la bandurria, la prima en La)
- Mandolina en Sol - Segundo Tiple (prima en Sol)
- Lautino u octavilla en Mi - Realizaría la voz contralto
- Laúd en La - Tenor
- Laúd en Sol - Barítono
- Archilaúd en La - Bajo

La utilización de instrumentos afinados en Sol, es justificada por Cateura. Da como razón la facilidad para realizar «pasajes de ejecución», cuando haya tonalidades con sostenidos [22].

Como complemento a su método, Cateura publicó 50 Preludios (segunda y tercera series), estudios, caprichos para mandolina sola y dos cuadernos de estudios poéticos. Muchas de estas obras se han perdido. Se conservan en cambio algunas partituras escritas para mandolina y piano, con transcripciones de clásicos y algunas originales de tipo popular realizadas por el propio Cateura. Esta colección fue editada en Madrid bajo el título de «Colección Cateura».

FELIX DE SANTOS

Nace en un pueblo de Valladolid en 1874. Ciego de nacimiento, se dedica desde niño a la bandurria, el violín, el acordeón y la guitarra. En Barcelona perfecciona el violín y estudia instrumentos de viento. Allí, en marzo de 1899 y tras un encuentro con Cateura, abandona el uso de la bandurria por el de la mandolina española. Félix de Santos no sólo se convierte en un gran concertista sino que además proyecta su labor hacia otros campos: la creación de una Sociedad de Mandolinistas y la publicación de métodos y estudios originales para instrumentos de púa. Félix de Santos aporta madurez a la obra de Cateura. Editó la *Escuela moderna de la mandolina española o bandurria*. Se compone de «Método Elemental» (op.115), «Escuela del Trémolo», «Quince Estudios fáciles y progresivos para mandolina española, bandurria o laúd» (op.5), «Doce Estudios Artísticos» (op.17) y «Estudios Brillantes» (op.18).

Es el primero —y creo que el único— que escribe una metodología para laúd tenor. Se compone de preludios y estudios de alto nivel. A pesar de estar incom-

[22] Lo que demuestra en realidad es que la capacidad técnica de los instrumentistas de entonces era escasa. La creación de esos dos instrumentos no tiene justificación.

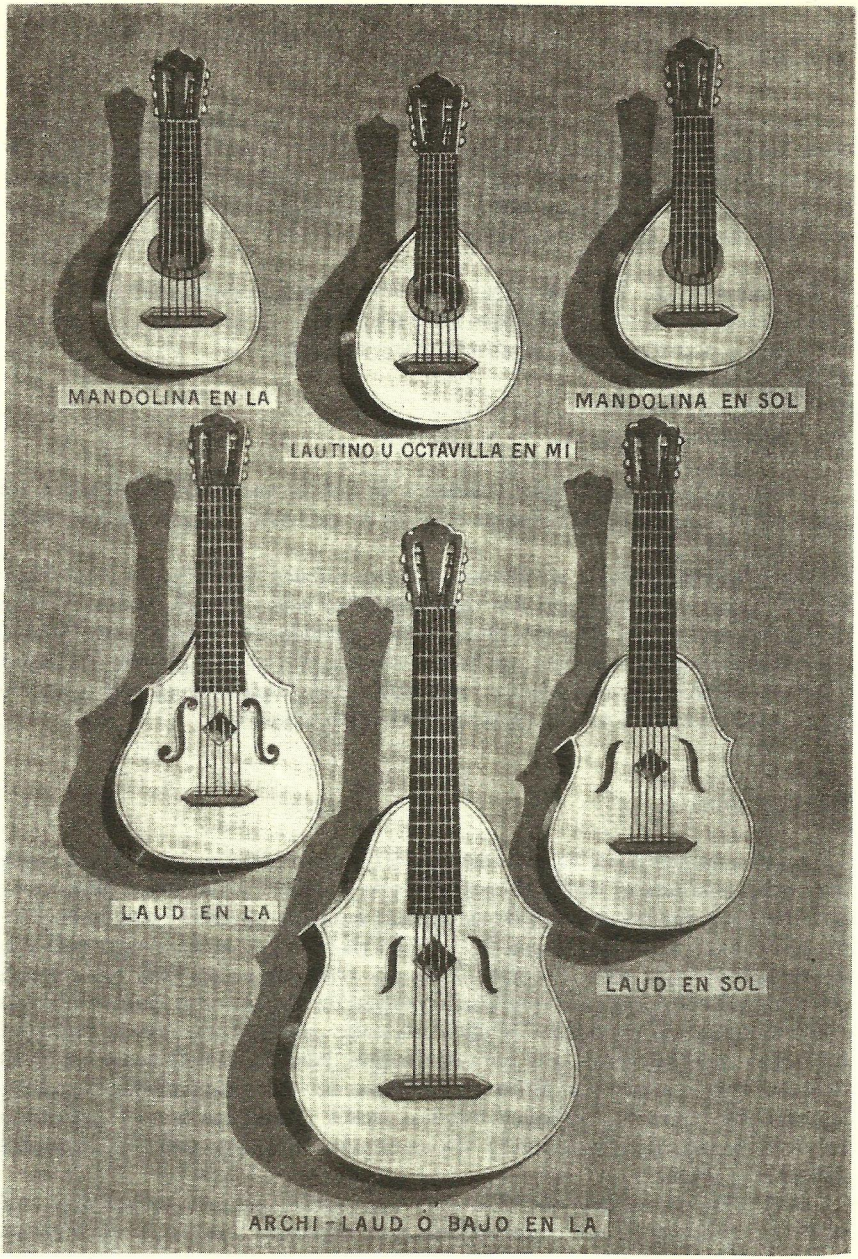


Figura 3.—«Instrumentos de púa a cuerda sencilla». *Método de Mandolina Española de Baldomero Cateura.*

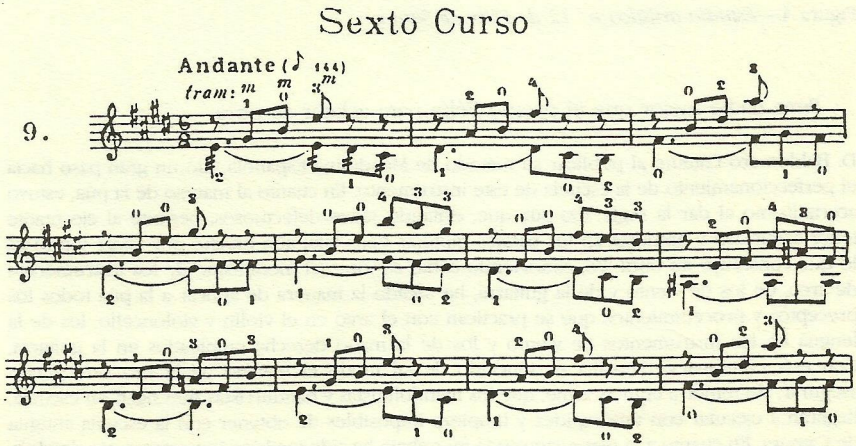
pleta supone una importantísima aportación de Félix de Santos, ya que hasta entonces el desarrollo didáctico del láud tenor español era nulo al aplicarle la misma técnica que a la bandurria.

Curiosamente su obra magna es la dedicada a la mandolina italiana. Trabajo completo y de gran extensión.

Distingue dos prototipos de instrumentos españoles de púa: instrumentos de mango corto: mandolina española y bandurria e instrumentos de mango largo: laúd y archilaúd. Para los primeros utiliza —con acierto— la posición diatónica y para los segundos la posición cromática. Este planteamiento es novedoso. Supone un avance en la técnica que entonces se aplicaba para la mano izquierda. Enriquece de términos como «púa directa», «salto regular», «contrapúa», el vocabulario de las distintas articulaciones. Del trémolo afirma:

> Es el medio en que se valen los mandolinistas para prolongar los sonidos, consistiendo en ejecutar las notas subdividiéndolas en otras de menos valor, debiéndose utilizar el trémolo, rápido y sin interrupción. Al principio se debe estudiar de forma controlada y lenta, para pasar luego a una mayor rapidez, sin preocuparse en contar los golpes de púa.

Todos los estudios de este autor poseen más madurez y profundidad que los del método de Cateura. Se detiene más en cada articulación y en otros problemas de la mano izquierda. La *Escuela de alzapúa* contiene estudios y ejercicios difíciles en los que se transparenta la influencia del violín en su autor. Solamente habría que hacer la objeción de las indicaciones metronómicas que señala. Aunque documentos de la época atestiguan que él los interpretaba a la velocidad indicada, en muchos de ellos la indicación metronómica entra en contradicción con el aire y carácter de la obra. Donde Félix de Santos rubrica su genialidad es en los «Estudios Artísticos». Allí emplea recursos como la doble cuerda, tranquilla, batido o trémolo sobre cuatro o seis cuerdas, etcétera (fig. 4).



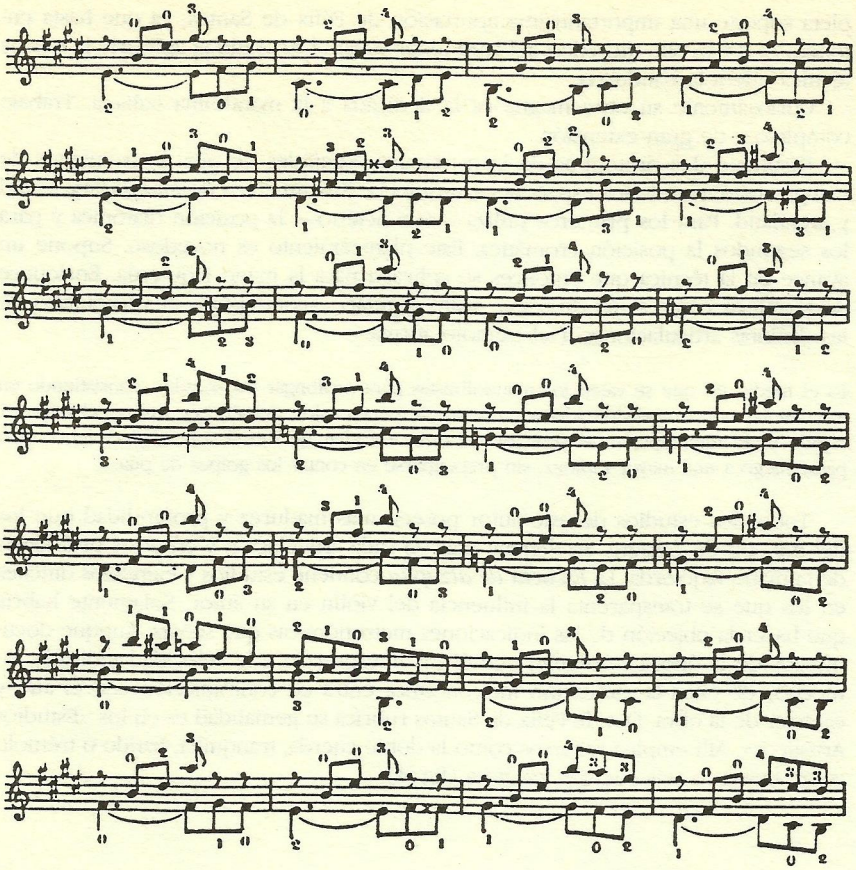


Figura 4.—*Estudio artístico n.º 12 de Félix de Santos.*

Pero nadie mejor que el propio Félix para aclarar su obra:

D. Baldomero Cateura al publicar su método de Mandolina Española, dió un gran paso hacia el perfeccionamiento de la escuela de este instrumento. En cuanto al manejo de la púa, estuvo acertadísimo al dar la regla alza-púa que, evitando saltos defectuosos, permite al ejecutante tener seguridad y limpieza en los pasajes rápidos, pero falta aún mucho por hacer y ésto es lo que constituye mi obra. Yo, conociendo como conozco el mecanismo de los instrumentos de arco, de los de viento y de la guitarra, he ideado la manera de aplicar a la púa todos los preceptos y procedimientos que se practican con el arco en el violín y violoncello; los de la lengua en los instrumentos de viento y los de la mano derecha empleados en la guitarra. Con esta combinación resulta enriquecido de tal modo el manejo de la púa que puedo asegurar, sin temor a equivocarme, que los mandolinistas y bandurristas que sigan mi escuela, llegarán a ejecutar con una rapidez y limpieza imposibles de obtener con la escuela antigua de Cateura. En cuanto a la mano izquierda mi trabajo ha sido también importante. He dividido

el diapasón en posiciones como las de violín, he clasificado las diferentes especies de cruzamientos de los dedos, he inventado una manera nueva y segurísima de ejecutar los arrastres sin descomponer la posición de la mano; he dotado a la mandolina de un mecanismo tan sólido como pueda serlo el del violín y el del piano con mi obra «Escuela del Mecanismo» publicada en 1906, en la que hay escalas y arpegios de todas clases en notas sencillas y dobles. Y todo lo que he juzgado necesario para que los artistas estudiosos hallen en la mandolina, no un instrumento de poca importancia, sino un instrumento artístico, serio, lleno de poesía, de expresión y de belleza; y dotado de una escuela que permite ejecutar en él las obras más celebradas de los grandes maestros.

Además de dar conciertos como solista a lo largo de su vida, Félix de Santos organizaba recitales en la Sala Mozart con la Asociación Filarmónica de Mandolinistas, entidad fundada en 1916.

II.1.2. Una nueva sonoridad: La orquesta de púa. Los intentos de Germán Lago

Cateura ideó —como hemos visto— la plantilla instrumental de una «orquesta de púa a cuerda sencilla». También Félix de Santos, ya adentrado el siglo, utilizaba este tipo de formación orquestal. Pero la definitiva plasmación de esta nueva sonoridad la lograría Germán Lago con su Orquesta Ibérica.

Es un hecho importante. Recordemos el carácter atiplado y variopinto de las plantillas exigido en el siglo XIX para conmemorar el centenario de Calderón: flautas, violines, bandurrias, guitarras y panderetas. Tras sucesivas metamorfosis, estas formaciones darán lugar a otras en las que instrumentos de púa —fundamentalmente la bandurria y otros más modernos como el «laúd español»— aparecerán junto a su única compañera: la guitarra. El resultado es una nueva sonoridad mucho más empastada, menos colorista y sobre todo más grave. A partir de ahí esta manera de formar agrupaciones de púa será la habitual. Años más tarde experimentará únicamente una ligera transformación con la denominada «orquesta de laúdes».

Cuando Germán Lago tenía 17 años, ya dirigía un orfeón y una rondalla en Gondomar (Pontevedra). En una foto del grupo se ven bandurrias, guitarras, algunas flautas y panderetas . Una vez en Madrid y obtenida su titulación como violinista, Lago se propone la sacrificada tarea de formar una orquesta con hombres casi analfabetos que tenían que tocar con cifra. Así surge en 1911 La Mandolinista Española compuesta por bandurrias, laúdes, guitarras, alguna mandolina y piano que a veces tocaba Don Germán. Ofreció conciertos en Madrid y tuvo buenas críticas de periódicos como *El Liberal* o *ABC*. Su trabajo se vio recompensado al surgirles un contrato con el Alhambra Palace de Londres. Para señalar la paciencia y buen hacer de Lago se decía que «del puño y la escoba, hace un músico». Una larga enfermedad le impide asumir su plaza como profesor en el Conservatorio de Madrid y la orquesta se disuelve.

Una vez repuesto, vuelve a formar otra agrupación con el nombre de Orquesta del Centro de Hijos de Madrid. Se presentó el 26 de julio de 1915 y estaba formada por bandurrias, laúdes tenores (contraltos), barítonos, bajos y guitarras [23]. La música

[23] La prensa presentaba en titulares a esta agrupación como «Orquesta de bandurrias y guitarras». Lo que luego se convirtió en «laúd español» era para ellos una clase de bandurria.

que interpretaban era variada: repertorio popular, zarzuelas, páginas de Granados, Albéniz o Tárrega; junto con obras de Bach o Mozart. Una revista de la época dice del conjunto:

En el Teatro Español se han efectuado con gran éxito, dos conciertos por la Orquesta de Bandurrias, Laúdes y Guitarras del Centro de Hijos de Madrid, y que dirige D. Germán Lago. Elevado como se halla el nivel cultural de nuestros públicos en lo que a música se refiere, gracias a la continuidad de conciertos sinfónicos que actualmente se llevan celebrando por variadísimas orquestas y agrupaciones, interesar al público con un conjunto de instrumentos de cuerda y que por añadidura se llaman bandurrias, laúdes y guitarras, era empresa arriesgada en alto grado, pues habiendo caído los tales instrumentos, por causas que no son del caso estudiar en el presente artículo, en el olvido para tales menesteres, habiendo quedado su papel al humildísimo de presidir tan sólo aquellas manifestaciones populares de la más baja estofa o a ser el acompañante del desamparado y desvalido, por costumbre y por hábito, por verlo diariamente de esta suerte o acompañando los hondos y trágicos lamentos de una copla canalla, 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 principalmente corresponde el éxito, que se acrecentará en futuras audiciones por el acabadísimo conjunto instrumental, por el ajuste y brillantez de sus sonoridades, y también por su perfecta interpretación, sin que para afirmar esto nos mueva lo españolísimo de su significación [24].

Al adoptar la orquesta forma jurídica de sociedad, los problemas económicos la van minando y tiene que disolverse. Menos mal que Lago era dueño del archivo musical que incansablemente había ido creando. Lejos de desanimarse lo enriquece presagiando un futuro más brillante para lo que sería su obra más duradera: la Orquesta Ibérica de Madrid.

II.2. Desde la Orquesta Ibérica hasta la Guerra Civil

II.2.1. El nacimiento de la Ibérica

A pesar de que la guerra del año 36 interrumpió la historia de la agrupación, los instrumentos que la iban a componer estuvieron desde el principio. Los intentos anteriores habían dado sus frutos. El año 1928, fecha del comienzo, la orquesta estaba formada por 50 profesores. Su primer concierto fue en el teatro de la Comedia el 14 de junio de 1929. Acerca de esta nueva sonoridad escribe J. J. Mantecón en 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.

---

[24] Angel A. Gayoso, *Arte Musical*, año III, n.º 57, Madrid 15 de mayo de 1917.

El empaste era producto de la siguiente plantilla [25]:

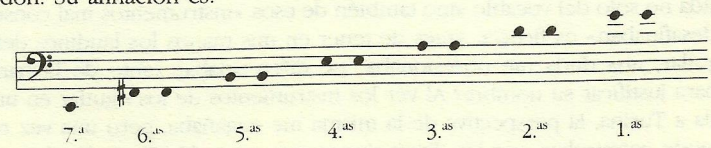
— Bandurrín
— Bandurria (principal o concertino)
— Bandurria 1.ª (subdivididas en A y B)
— Bandurria 2.ª (subdivididas en A y B)
— Laúd tenor (en realidad contralto)
— Laúd barítono (en realidad tenores, subdivididos en A y B)
— Laúd bajo
— Guitarra 1.ª (subdivididas en A y B)
— Guitarra 2.ª (subdivididas en A y B)

En total 14 voces. Pero no siempre Lago ofrecía orquestación tan dividida, dependía de la partitura. Esta generosa «paleta» inspiró a su director muchas adaptaciones. No sólo resultaba novedosa la tímbrica sino también el tipo de música que ofrecía. Germán Lago es el primero que se inspira claramente en músicas de siglos pasados al hacer sus adaptaciones para púa. Un programa de la Orquesta Ibérica podría estar formado por Cantigas de Alfonso X, Minué de Basa, Canarios y Chacona de Gaspar Sanz, etcétera. Por supuesto la técnica exhibida al acometer tales partituras era muy superior a la utilizada por los grupos anteriores de Lago.

II.2.2. Los laúdes Aguilar

Un ejemplo típico de la incidencia que la ejecución humana ejerce sobre el desarrollo de cualquier instrumento lo constituye el trabajo de los hermanos Aguilar.

En 1923 se formó el Cuarteto Aguilar. Habían quedado atrás el sexteto en el que también participaban Juan y Lola, las clases de perfeccionamiento de la técnica del plectro con Germán Lago y la formación musical necesaria para sus conciertos. Deseosos de sustituir la guitarra —instrumento que como base de conjunto nunca satisfizo a los Aguilar— encargan al luthier Domingo Esteso, de Madrid, la construcción de un laúd de mayores dimensiones que el laúd español y cuyo registro grave, merced a una cuerda adicional, resulta de igual extensión que el violonchelo. A este nuevo instrumento construido en enero de 1924 lo bautizan con el nombre de laudón. Su afinación es:



[25] El instrumento denominado «bandurrín» es una bandurria de dimensiones reducidas. Su afinación más usual es la de una cuarta por encima de la bandurria. Esta tesitura sólo alcanza tres o dos semitonos más que una buena bandurria. La primera posición del bandurrín equivale a la cuarta de la bandurria con las mismas distancias de traste y el inconveniente del menor tamaño del instrumento y el cambio de colocación de las notas en el diapasón. Si se utiliza el bandurrín en los «solos», un buen instrumentista puede hacerlo en la bandurria. Utilizándolo a modo de flautín, duplicando una octava alta la voz de la bandurria, resulta imposible hacerlo en la tesitura más aguda de éstas. Pudiera servir el bandurrín en el caso de que se realizara un cambio de afinación —añadiendo retos a su construcción— en favor de un amplio registro agudo.

Aceptaron la bandurria como laúd agudo —los Aguilar consideraron que era el mismo laúd a una octava alta— y con algunas modificaciones que estimaron convenientes, crearon su primer conjunto instrumental —Cuarteto de Laúdes Españoles— formado así:

Laudín 1.	Ezequiel Aguilar
Laudín 2.	Pepe Aguilar
Laúd	Elisa Aguilar
Laudón	Paco Aguilar

Al mismo tiempo, introdujeron la sordina, que habían probado durante un año [26].

Los Aguilar intentaron por todos los medios cambiar la imagen de los instrumentos de púa. En primer lugar trataron de emparentar sus instrumentos con el «laúd antiguo»:

Este laúd consta de una caja de tapa plana y fondo ligeramente convexo, unidos por un aro semejante al de la guitarra, pero sin abandonar el contorno piriforme, peculiar de los laúdes de todas las épocas. Enlazado con el extremo estrecho de la caja armónica, sale el mango, el cual soporta un diapasón dividido en trastes (semitonos) y cuya longitud está proporcionada a la distancia total (unos treinta centímetros aproximadamente) que debe existir entre el extremo del diapasón (donde doblan las cuerdas hacia el clavijero) y el borde del puente (donde giran las cuerdas hacia el cordal). Las cuerdas de este laúd son doce, separadas de dos en dos, cuyas parejas afinan al unísono y éstas entre sí por cuartas, dando la prima el «la» de la prima de la viola. Este laúd es el que se construye en España desde hace más de dos siglos, y éste es el laúd que toca Elisa Aguilar. Su extensión es mayor que el de la viola actual, al afinar la sexta cuerda en «sol natural», ofreciendo la riqueza de cinco semitonos graves más que la viola. El laudín no se diferencia del laúd más que en el tamaño. Afinado a una octava más aguda que el laúd, su extensión es parecida a la del violín [27].

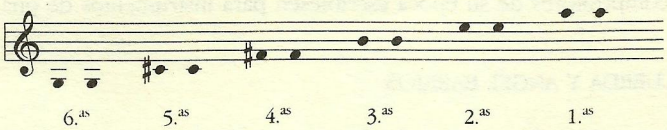
Preciso lo anterior. ¡Claro que el laúd aventaja en cinco semitonos a la viola! El laúd de Elisa Aguilar era ni más ni menos que el heredero de aquel «nuevo laúd» que apareció en el siglo XIX, más evolucionado y perfeccionado. Este tiene tesitura de tenor, mientras que la viola, —aunque cumple esa función en el cuarteto de arco— tiene tesitura de contralto; son por lo tanto incomparables. Con respecto al denominado «laudín», su nombre es sólo una huida de la palabra «bandurria». Esta huida no sólo del vocablo sino también de esos «instrumentos mal construidos y que desafinaban» es ficticia. Antes de tener en mis manos los laudines del Cuarteto Aguilar, una duda me obsesionaba: ¿se diferenciaban tanto de la bandurria como para justificar su nombre? Al ver los instrumentos de los Aguilar en una foto dedicada a Turina, la perspectiva de la misma me engañaba, pero una vez recuperados, pude comprobar que las dimensiones eran casi idénticas a las de una bandurria, siendo las semejanzas (número de trastes, afinación, disposición de las cuer-

---

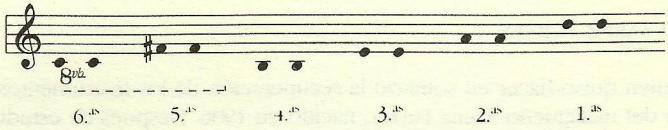
[26] Esta sordina había aparecido reflejada en el *Método de mandolina española* de B. Cateura. Ellos la utilizaron encargando construir otras de forma diferente. La sordina era un aparato de metal que, colocado en el puente del instrumento, servía para modificar y disminuir el sonido. Consistía en un cilindro longitudinal revestido de piel que se sujetaba con fuerza al puente mediante dos filas de grapas impulsadas en sentido encontrado por dos resortes.

[27] Párrafos extraídos de un programa de los Aguilar.

das, etcétera), mayores que las diferencias (cuerpo menos ancho que la bandurria «calvete» actual). Por si eso no bastara, en la identificación del instrumento que usaba Ezequiel Aguilar figura «Fuí *construida.*», y en muchos de los papeles del archivo musical de los Aguilar, la palabra «bandurria» está tachada y sustituida por la de «laudín». En conclusión: el laudín de los Aguilar es una bandurria. La novedad real era la afinación de la sexta cuerda, según la cual la bandurria quedaba [28]:



Volvamos a los Aguilar. En octubre de 1928 se construye otro laudón de mayores proporciones que su antecesor. Reformado varias veces en París, Nueva York y, en 1945, por el mismo Paco Aguilar y el luthier Santos Zucehelf en Argentina, esta última reforma se hace en base al primer laudón. El ánimo creador no se reduce a lo antedicho. En 1930 mandan construir otro instrumento de tamaño, registro y sonoridad intermedios entre el laudín y el laúd. De extensión semejante a la viola hace la función de contralto sin duplicar un timbre, como venía sucediendo mientras utilizaron el «laudín segundo». Bautizado con el nombre de laudete, es tocado por Pepe Aguilar. Su afinación es:



Con esta última incorporación el Cuarteto Aguilar quedó definitivamente configurado :

Laudín : igual extensión que el violín
Laudete: una quinta más baja del laudín
Laúd : una octava baja del laudín
Laudón : una octava baja del laudete

II.2.3. Partituras originales para púa. José Recuerda y Angel Barrios. Antonio Sáenz Ferrer. La oración del torero. El archivo Aguilar.

La aparición de música escrita para púa no se produce a lo largo de su historia de forma continua sino más bien en línea quebrada y con abundantes interrupciones no sólo en cantidad sino también en calidad. La estructura de la música que

[28] Temple que fue justificado y aconsejado años más tarde por Manuel Grandío y que actualmente es utilizado por casi todos los bandurristas.

interpretaban la mayoría de los instrumentistas de púa en los siglos pasados era clara y sencilla. Generalmente estaba asociada a la forma musical propia de una danza, con carácter o bien melódico —sin grandes distancias interválicas—, o bien de acompañamiento a base de acordes de I, IV y V grado. Como casi siempre sucede en la historia de la música, el desarrollo y la implantación de un instrumento van acompañados de la producción de músicas escritas para él. La aparición de figuras como José Recuerda, Sáenz Ferrer o los Aguilar, contribuyó decisivamente a que compositores de su época escribiesen para instrumentos de púa.

JOSE RECUERDA Y ANGEL BARRIOS

José Recuerda nació en Granada. Aunque invidente desde niño, fundó en esa ciudad un trío infantil. Es la semilla del Trío Albéniz. «Pepito» llevaba algún tiempo tocando la bandurria, cuando comienza a dar conciertos por España junto a Eduardo Mañas (laúd) y Luisito Sánchez (guitarra). En 1918 —tenía 19 años— conoce al famoso compositor y guitarrista granadino Angel Barrios. Este músico, amigo personal de Falla, era integrante del Trío Iberia formado como el trío anterior. De la amistad entre Barrios y Recuerda surgió el Cuarteto Iberia. A pesar de que este grupo desaparece tras la guerra civil, José Recuerda mantendrá el Trío Albeniz dando conciertos por Europa. Su repertorio se había enriquecido con partituras como «Cantos de mi tierra», «Petenera», «Angelita» o la «Danza de la Pastora»; todas ellas originales para bandurria, laúd y guitarra, compuestas por Angel Barrios.

ANTONIO SAENZ FERRER

Hay quien quiso hacer en solitario la recuperación de los instrumentos de púa. Es el caso del malagueño Sáenz Ferrer, nacido en 1906. Después de estudiar piano y violín, su carrera de músico la hará como bandurrista dando conciertos en Málaga, Madrid y París, ciudad que le aplicó el calificativo de «el Casals de la bandurria». Dedicadas a Sáenz Ferrer se escribieron obras como «Estampa andaluza» de Cabas Quiles, o «Tonada y danza» de Carlos Pedrell, siempre para bandurria y piano.

LA ORACION DEL TORERO

En 1924 conocen los Aguilar en Madrid a Joaquín Turina, y desde entonces queda prendado del Cuarteto. Su duradera amistad les permitió llevar a cabo múltiples colaboraciones. La primera obra que el compositor sevillano escribe para ellos será «La oración del torero» (fig. 5). Fue compuesta entre el 31 de marzo y el 6 de mayo del año 1925. Un artículo escrito por M. Barbieri Archidona en una revista taurina de la época explica los motivos y la inspiración de la partitura en una entrevista a Joaquín Turina:

Cómo pensó y escribió Joaquín Turina su Oración del Torero

La Oración del Torero fue escrita en Madrid, aunque toda la obra está impregnada de fuerte aroma popular andaluz. Cuando Turina era asiduo concurrente a los toros, captaba una

de las emociones más profundas que la fiesta encierra: el rumor. Ese rumor que comienza en la calle, en la oleada vocinglera de masa humana excitada por el sol y por el entusiasmo que se derrama por los pasillos y escaleras del coso, que irrumpe o se sosiega en ansiosos silencios durante la lidia.

«Aquel rumor incendiado por la luz de la tarde, realzado por la música de los pasodobles y el grito de los clarines; me sugestionaban. Yo había sentido muchas veces la tentación de traducir en música toda la impresión que en mí producía la voz múltiple de la fiesta, pero también me atraían los aspectos profundos y sugestivos de la emoción religiosa popular y sobre todo andaluza. Una tarde de toros en la Plaza de Madrid, aquella plaza vieja, armónica y graciosa, ví mi obra. Yo estaba en el patio de caballos, allí tras una puerta pequeñita estaba la capilla llena de unción, donde venían a rezar los toreros un momento antes de enfrentarse con la muerte. Se me ofreció entonces en toda su plenitud aquel contraste subjetivamente musical y expresivo, de la algarabía lejana de la plaza, del público que esperaba la fiesta, con la unción de los que ante aquel altar pobre y lleno de entrañable poesía venían a rogar a Dios por su vida, acaso por su alma, por su dolor, por la ilusión y por la esperanza que acaso iban a dejar para siempre, dentro de unos instantes, en aquel ruedo lleno de música y de sol. Por aquel entonces, año 1925, el Cuarteto Aguilar (Cuarteto de Laúdes), que había llegado a alcanzar una gran calidad interpretativa, me pidió una obra para incorporar a su repertorio. Yo escribí la Oración del Torero tal como la había visto y sentido aquella tarde de toros. Más tarde, después de recorrer triunfalmente muchos puntos de Europa y América, el Cuarteto Aguilar se deshizo, y la partitura original se perdió, pero yo ya la había transcrito a cuarteto de cuerda. El maestro Pérez Casas quiso incorporarla a sus conciertos y la transcribió otra vez a Orquesta de Cuerda, añadiendo los contrabajos, y así se interpreta actualmente».

La partitura original fue entregada por Turina a los hermanos Aguilar el 2 de junio de 1925. El día 7, por vez primera y en privado, escucha Turina su obra. Tras oírla, le satisface de tal manera que estima conveniente —quizás con el fin de lograr mayor divulgación— iniciar la versión para arco. En esa fecha firmó las cuatro particellas con unas dedicatorias cariñosas:

— Laudín 1. «A Ezequielote, la estrella del Cuarteto Aguilar».
— Laudín 2. «A Joselito, el administraó del Cuarteto Aguilar».
— Laúd «A la comadre Elisa, en honor de nuestra ahijada la Orgía»
— Laudón «A Paquello, el más flamenco del Cuarteto Aguilar».

Esta obra —la primera con cierto peso escrita para púa— es una de las más importantes de Turina en cuanto a manufactura musical se refiere. El tratamiento instrumental es de una exquisita sensibilidad. Turina capta el alma de los laúdes y además sabe utilizar su principal recurso expresivo: el trémolo o batido. Se percibe no sólo en el principio —al reproducir el «rumor vocinglero» de la plaza— sino también en el final, cuando la capilla «torna a su silencio», con los pianísimos escalofriantes y «en punta» que el propio Turina exigía a los Aguilar cuando ensayaban esta partitura [29].

[29] Gracias a las gestiones de Alfredo Morán, yerno de Turina, y de Pepe Aguilar, sobrino del Cuarteto, pudieron rescatarse las particellas sacadas de la partitura autógrafa por uno de los hermanos Aguilar y dedicadas a los cuatro por Turina.

La oración del torero

Para cuarteto de laúdes

Al «Cuarteto Aguilar»

Joaquín TURINA

Allegro Moderato

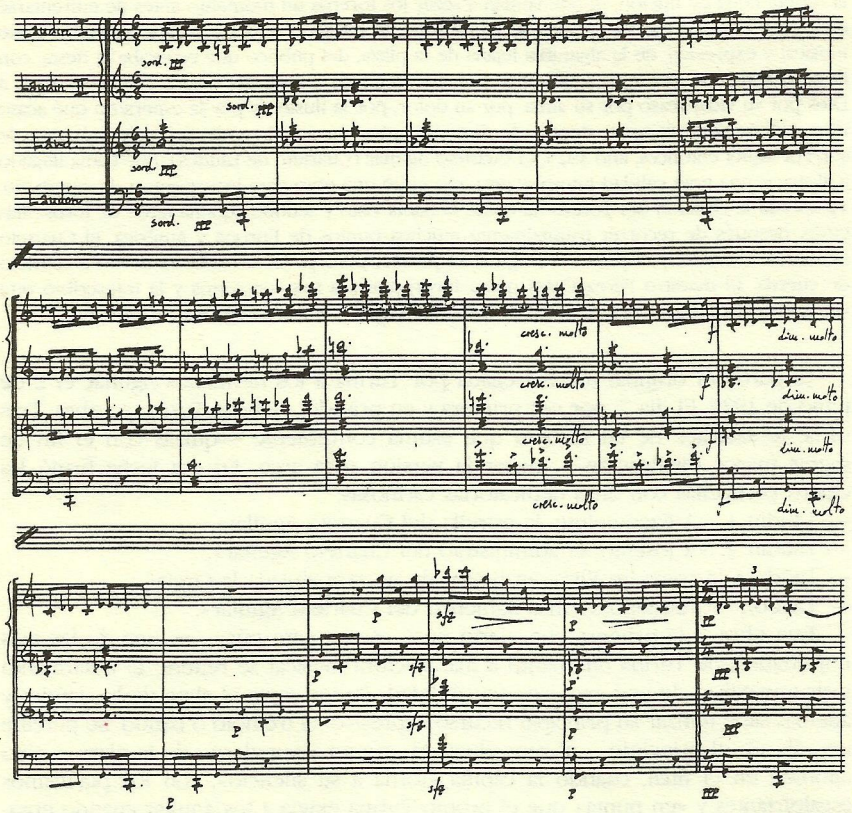


Figura 5.—La oración del torero, *de Joaquín Turina.*

EL ARCHIVO AGUILAR

La reconocida calidad artística del Cuarteto Aguilar hace que en sus múltiples viajes por Europa y América conozcan a muchos compositores. La sonoridad —en

cierto sentido desconocida para muchos—, el empaste —que raramente se conseguía en conjuntos de púa de la época— junto a la gama de efectos y articulaciones que ofrecen los Aguilar, fueron lo suficientemente atractivos para que los compositores escribieran para ellos o hicieran adaptaciones. El repertorio conseguido resulta muy interesante no sólo por su variedad sino por la calidad de algunos trabajos. En muchas partituras escritas para los Aguilar se encuentran músicas que apuntan a una ruptura tonal, o que aportan nuevos esquemas rítmicos en línea con los movimientos vanguardistas. En otras, compositores sudamericanos integran en su música elementos rítmicos o melódicos del folklore de esas latitudes. Entre las partituras escritas para cuarteto de laúdes figuran: «Gavota» de la madrileña María Rodrigo; «Dos impromtus» de Adolfo Salazar; «Tres princesas cautivas» del uruguayo Carlos Pedrell; «Tempo de habanera», ésta escrita para cuarteto de laúdes y piano, de Joaquín Nin; «Serranilla» (Chile 1935) de Humberto Allende; «Intermezzo» (Londres 1929) de Herbert Bedford; «Improvisaciones españolas» de G. Alvarez Beigberder; «Negresca» de Federico Elizalde; «Preludio-Relámpago» (París 1930), «Fiesta vasca» y «Danza árabe», todas ellas de Luis Mondino, etcétera.

Dos de los Aguilar también compusieron para su cuarteto. De Ezequiel se conserva la partitura «Responso de un fantasma», compuesta en Buenos Aires en 1936; de Paco, la atrevida «Tocatina en Si Mayor» (1934) dedicada a sus hermanos, «Rondino», «Escarapela de colores» (1939), «Suite gallega» y, con carácter efectista, «Las doce horas».

Existen en este archivo Aguilar adaptaciones de gran calidad efectuadas por compositores célebres. Cito una muestra: «Fiesta mora en Tánger» (nº. 5 del Album de Viajes), «Recuerdos de la antigua España» y «Desfile de soldados de plomo», de Joaquín Turina; «La copla intrusa» de María Rodrigo; «Saudade da selva brasileira» de Heitor Villalobos o las últimas recuperadas «Ocho piezas» de Igor Stravinsky, escritas originalmente para piano a cuatro manos, en cuya adaptación participó dicho autor durante la estancia del Cuarteto Aguilar en Los Angeles [30].

II.2.4. Las rondallas de José Orós

Como sucede en pintura o escultura, por sí solo un estilo nunca llena un periodo. Durante cierto tiempo conviven el estilo antiguo y el moderno. En la música ocurre igual. Dentro del tema que nos ocupa, mientras el Cuarteto Aguilar o la Orquesta Ibérica tenían un repertorio más en línea con la llamada «música culta», existían agrupaciones que basaban casi todo su repertorio en la música popular; es el caso de las rondallas aragonesas. Fueron famosas las que dirigió José Orós, buen músico y conocedor de los instrumentos de púa. Fundó la Estudiantina Pignatelli que ofreció conciertos en Europa y América. Este conjunto lo componían violines, guitarras, bandurrias, laúdes y un oboe. Más tarde hizo su presentación con la Rondalla Aragonesa, que llegó a tener cien ejecutantes. Para este tipo de formaciones compuso Orós el «Poutpurrit de Aires Españoles», partitura que termina con una jota aragonesa, encargada como obra rondallística en honor a los ejércitos españoles que regresaban de la guerra de Cuba.

---

[30] Las particellas se encuentran dedicadas por el compositor a los Aguilar.

II.2.5. En busca del «laúd español»

El Cuarteto Aguilar dio un concierto en París en el año 1929. Su celebración planteó el debate teórico sobre la existencia real o imaginaria del «laúd español». En él participan los españoles Joaquin Nin y Rafael Mitjana. [31] Antes de ese debate ya había antecedentes en apoyo de las tesis de Nin. El nacimiento de un instrumento al que se denomina «nuevo laúd», la «mandolina española» de Cateura y Félix de Santos, la creación de otros bautizados como «laudón» y «laudete», o las notas inscritas en programas de la Orquesta Ibérica apoyadas por no pocos comentaristas y críticos musicales, se dirigen en mayor o menor grado, aunque de forma más o menos consciente a un doble objetivo: huir de la bandurria y tratar de emparentarse —en ocasiones descaradamente— con el laúd de siglos pasados. El compositor y musicólogo Adolfo Salazar será quien desmonte esos presuntos antecedentes [32].

II.3. La continuidad

II.3.1. Hechos de posguerra: Paco Aguilar. La Ibérica. Francisco Collado

PACO AGUILAR

Había aparecido por primera vez en la música a los 15 años, como solista en la Orquesta Mandolinista dirigida por su maestro Germán Lago. Tras su destacada participación en el Cuarteto Aguilar y detenida en Argentina la labor del Cuarteto debido a la la guerra, Paco Aguilar sigue su vida artística como laudista formando dúo con Donato Oscar Colacelli, famoso pianista argentino o actuando junto a la soprano Conchita Badía. Además de estos recitales, Paco propuso al poeta Rafael Alberti, allí exiliado, la creación de un espectáculo poético-musical; así nació la «Invitación a un viaje sonoro». Esta cantata para verso y laúd consta de varias poesías a las cuales sigue una partitura musical. La unión de ambas no es sólo de fondo sino también de forma, dándose una íntima unión ambiental y rítmica. Dieron muchos recitales a partir de 1943. Alberti recitaba un poema —recogidos todos en su libro *Pleamar*— y Paco Aguilar y Colacelli contestaban al poeta gaditano [33].

---

[31] Remito al documento escrito por J. Nin «El laúd español», que figura en la parte III de este libro.

[32] Véase el artículo de Adolfo Salazar que figura en la parte III de este libro.

[33] Gracias a la colaboración personal de Pepe Aguilar —uno de los sobrinos del célebre Cuarteto— se pudo rescatar de Buenos Aires parte de su archivo musical. Una vez recuperado dicho material, Pepe Aguilar creyó oportuno resucitar la «Invitación a un viaje sonoro», pidiendo su beneplácito al poeta Rafael Alberti. El jueves 26 de mayo de 1983, se celebró en el Ateneo de Madrid un concierto homenaje al Cuarteto Aguilar en el cual se ofreció la cantata. Intervinieron junto a Alberti, el Cuarteto de laúdes españoles Grandío y la Orquesta de laúdes españoles Roberto Grandío. Al recital acudieron entre otros: Ernesto Halffter, Obdulia Turina (hija de Joaquin Turina), Florentina Rojo (viuda de Manuel Grandío) y Cristina Ortega (viuda de Lago). Asimismo enviaron palabras de adhesión al acto la sobrina de Manuel de Falla y el escritor argentino Julio Cortázar. Familiares del homenajeado Cuarteto presenciaron el acto. Rafael Alberti leyó la siguiente nota de Cortázar: «El Azar, como siempre, hace bien las cosas. Llegar a Madrid y enterarme de este homenaje al Cuarteto Aguilar, forma parte de esos encuentros que sólo los tontos

Paco Aguilar falleció el 16 de enero de 1947 en la ciudad de Córdoba (Argentina). Hoy lo podemos recordar a través de las obras que compuso para el Cuarteto como «Las Doce horas» o «Escarapela de colores».

LA IBERICA

Terminada la guerra civil, Germán Lago rehízo la Orquesta Ibérica. Utilizó el archivo que había creado, agregándole varias adaptaciones más. Reapareció en octubre de 1940 y logró buenas críticas. El ambiente político arropó a la orquesta con calificativos de «abolengo español» y otros parecidos. En esta época se incorporan instrumentistas de la talla de Manuel Grandío, Santiago Nebot, Gregorio Rubio, etcétera, haciendo de esta formación una masa sonora compacta en la que quizá sobresalía la cuerda de bandurrias. Pese a que obtuvo reconocimientos del extranjero y una ayuda económica por parte del ministerio correspondiente, la orquesta se desmoronó en los años sesenta. Su sonoridad satisfizo a revistas especializadas, críticos y compositores.

FRANCISCO COLLADO

Además de tocar el laúd bajo en la Orquesta Ibérica, Francisco Collado escribió un método que llenó en parte la escasez de tratados de púa existentes [34].

En él se esclarecen numerosos aspectos y se corrigen vicios de muchos instrumentistas, apoyándose en una buena técnica. Afirma que la bandurria «calvete» era el modelo más utilizado. A los laúdes los divide en cuatro clases o registros: contralto, tenor, barítono y bajo, para afirmar que «generalmente no se conoce más que el laúd mixto o corriente que sirve indistintamente para interpretar en él las diferentes voces de tenor o barítono». Según este autor, para la construcción de la bandurria y laúd eran utilizadas maderas corrientes ya viejas. Las cuerdas podían ser de tripa o de acero y la púa de pasta de celuloide o de asta de toro, siendo las mejores las de concha de tortuga de dureza media. Pero las opiniones más interesantes —en línea con las de Cateura— son las instrucciones que da en cuanto a la colocación del instrumento:

> El instrumento se pondrá de forma que la cabeza y el clavijero de éste se encuentre a la altura del hombro del ejecutante. Se procurará también no rozar con la palma de la mano izquierda (con el metacarpo), el diapasón del instrumento, porque ahoga el sonido y dificulta la libertad de movimiento. Hay que evitar el apoyar la mano o muñeca sobre la tapa armónica del instrumento, pues esto quita sonido y entorpece la ejecución. Lo mismo digo referente al dedo meñique, que algunos tienen la costumbre de fijar en dicha tapa.

---

califican de casuales. En un tiempo ya muy lejano, los Aguilar llenaron de música el Buenos Aires de mi juventud. Esa música sigue viva y presente en mi memoria y me parece no sólo un deber sino una alegría decir hoy y aquí mi gratitud, que es también la gratitud de todo un pueblo».

[34] Francisco Collado, *Escuela General de Instrumentos Españoles de Pulso y Púa. Método teórico-práctico de bandurria y laúd,* Madrid, 1949.

II.3.2. Los Grandío: nuevas adaptaciones. El laúd contrabajo. Sus orquestas

He constatado que en el desarrollo o en la supervivencia de un instrumento influyen, además de las necesidades evolutivas de la música, las realizaciones personales de aquellos que están cerca de él. En ocasiones bastan una buena composición o un buen concertista para que el instrumento se realce, se ponga de moda o interese por su peculiar timbrica. Recordemos el caso de Andrés Segovia y la guitarra. Pero eso no es suficiente, es necesaria la continuidad. ¿En qué situación se encontraban los instrumentos de púa a finales de los años cincuenta? El Cuarteto Aguilar y la Orquesta Ibérica ya no existían, únicamente se mantenía el Trío Albéniz. La labor pedagógica, el aumento de creación de obras originales y la celebración de conciertos de púa se habían detenido.

Hasta aquí, hechos aislados y personales habían jalonado la historia contemporánea de los laúdes españoles. Los Grandío asumirán todas las tareas con la intención de crear las bases necesarias para asentar definitivamente la púa en España.

MANUEL GRANDIO

Durante una gira artística de sus padres, integrantes del Quinteto Grandío-Alameda, nace Manuel Grandío el 28 de julio de 1920 en La Habana (Cuba). Al morir los padres, son los tíos los encargados de la tutela del niño y los que lo inician en la música y en la bandurria. Después de ofrecer recitales en cafés y teatros de varias ciudades de España, entra —concluida la guerra— en la Orquesta Ibérica donde llega a ser concertino. Al deshacerse la orquesta, «Don Manuel» tenía a su cargo varias rondallas. Con personas de estos grupos y antiguos miembros de la Ibérica, se forma la Orquesta de la Asociación Española de Pulso y Púa, luego llamada Orquesta Gaspar Sanz. Ya en esta época la labor de Manuel Grandío abarcaba tres frentes: edita un método de bandurria, forma parte de pequeños grupos de púa y adapta partituras para los grupos y la orquesta que él dirige.

En 1961 edita su método de bandurria[35]. Compuesto de dos cursos, aunque en su proyecto figuraban más, dedica en el primero de ellos varios párrafos a hablar de la situación que atravesaba en ese momento la bandurria, y expone parte de sus pensamientos:

Pero hablemos de la bandurria como instrumento de arte. Aunque hay gran cantidad, no hay calidad en los bandurristas. No hay ni compositores, ni agrupaciones, ni concertistas, que den prestigio al instrumento, todo lo contrario; esas agrupaciones agrias, desafinadas, sin pies ni cabeza artística, esos maestros (¿de qué?) que enseñan «a tocar» (?) la bandurria sin solfeo, sin la posición debida, a oído y todo lo más por cifra. Esos métodos que anuncian con relumbrón, con señuelos de rápidos aprendizajes y enseñan (?) toda la técnica de la bandurria en breves y disparatadas lecciones. Lo anterior, sin ser todo, ¿no es ya suficiente para pulverizar cualquier intento serio en torno a la bandurria? Hay miles de cacharros que circulan por la geografía española con el nombre de bandurria que tienen de bandurria... eso, el nombre. ¿Se puede llamar instrumento a un mazacote de madera barnizada, mal entrastada, durísima de pulsación, con pésimo sonido y que desafina al pisar las cuerdas? No hay com-

[35] Manuel Grandío, *Método de Bandurria,* Madrid, 1961, 2 cursos

positores que escriban obras de altura artística para la bandurria, ignoran sus posibilidades, no es comercial, y... ¿quiénes la iban a ejecutar? Cuando, forzados, escriben algún aditamento en alguna obra, ocurren dos desastres: la mayoría de las veces, lo escrito, bandurrísticamente, son palos de ciego, el segundo desastre es mayor: lograr que los bandurristas ejecuten algo parecido a lo escrito es casi milagroso. No hay interés artístico del público hacia esas agrupaciones de sonido áspero, hiriente, agrio, desafinadas hasta la perfección, que repelen al que tiene la desgracia de oirlas, no es extraño por tanto, que los verdaderos amantes de la música odien hasta el nombre de la bandurria.

Más adelante explica la reforma de la afinación de la sexta cuerda de la bandurria: [36].

Hasta ahora (y tardará en generalizarse la nueva afinación), se afinaba la bandurria por cuartas justas, con el Sol sostenido en la sexta cuerda. Esto es un error tremendamente perjudicial. La afinación más apropiada, la más conveniente, es la que tiene la sexta cuerda en Sol natural. ¡Razones! Ahí van algunas: Ejecutando composiciones en tonos de Sol y Do queda siempre el fallo de carecer de Sol natural grave, rompiendo así la tesitura grave del instrumento. Como nota pedal es preferible, por facilidad y hasta por estética, el Sol natural. Facilita la formación de acordes graves, pues es mucho más completa la inversión.

Al tratar de la púa dice que las mejores son las de concha, debiendo tener la forma de triángulo equilátero, con los vértices sin redondear y en pico; de dureza mediana y tamaño aproximado de 15 ó 20 mm de lado, señalando que la calidad y fuerza depende de la mayor o menor presión al oprimirla y de la soltura o facilidad de la mano derecha. En el primer curso escribe estudios para la media posición (4 primeros trastes) a púa directa junto a diversas escalas mayores y menores. El segundo año abarca los 7 primeros trastes, equísonos, cejilla y la doble cuerda. En él figuran varios estudios que pueden considerarse pequeñas obritas de concierto, con diálogos de dos voces. Este método fue la única base didáctica de cierta calidad para muchos bandurristas hasta el «descubrimiento» de los escritos por Félix de Santos.

Manuel Grandío formó también parte de grupos de cámara más o menos efímeros. Cuando se celebró en Logroño el «Segundo Certamen de Música de Cuerda», acudió con el Quinteto Tárrega (dos bandurrias, un laúd y dos guitarras). El éxito que obtuvo cambió el futuro de festivales posteriores. Para esta formación hizo «Don Manuel» muchas adaptaciones. Otros grupos de menos importancia fueron el Cuarteto Ibérico y el Trío Bético. Sin lugar a dudas la más brillante labor de concertista de «Don Manuel» la desarrolló al lado de su hijo Roberto formando el Dúo Grandío (bandurria y guitarra), de gran calidad interpretativa, con adaptaciones del propio «Don Manuel». Para la Orquesta Gaspar Sanz —y al estilo de Lago—, formó un amplio repertorio con adaptaciones de gran categoría. Es el caso de «Córdoba» de I. Albéniz, «Suite española» de Gaspar Sanz, «Cantigas» de Alfonso X, «Conciertos y sonatas» de Antonio Soler o las «Miniaturas medievales» de Muñoz Molleda. Colaboró en la composición y transcripción de «Son y compás» y

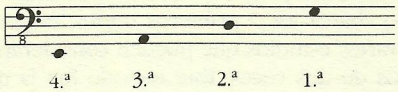
[36] Grandío creyó que esta reforma de la afinación era un aporte original. Ignoraba la modificación realizada en el mismo sentido por los Aguilar muchos años antes. Lo que había ocurrido es que casi nadie emuló a los Aguilar en la nueva afinación y Grandío se encontró solo en su propuesta. Resulta, no obstante, curiosa la coincidencia de criterios de uno y otros, mantenida hoy por los mejores bandurristas.

«Zapateado del Si» del folklorista Salvador Ruiz de Luna, dedicadas a la orquesta. Este conjunto estaba calcado de la Ibérica en cuanto a instrumentación. Su única novedad llegaría con la incorporación pasajera del «laúd contrabajo».

A pesar de morir sin haber conseguido crear en el Conservatorio uno de sus sueños, la cátedra de bandurria, Manuel Grandío dejó tras sí una escuela. Hoy, varios alumnos suyos conforman la élite de la púa en España.

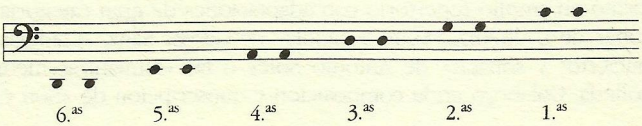
ROBERTO GRANDIO

Roberto nació para la música el 3 de junio de 1951. En su corta vida llegó a tener una sólida formación musical: guitarra, violín, piano, dirección de orquesta, etcétera. Tocaba y conocía todos los «laúdes españoles». Por primera vez se habían reunido estas dos facetas en una misma persona. Su visión y trabajo sobre los «laúdes españoles» originaría una revolución sólo equiparable en parte a la de los hermanos Aguilar. Todos sus esfuerzos se encaminaron a lograr su idea: una orquesta formada únicamente por instrumentos de púa españoles. Hay que tener en cuenta que, desaparecido el Cuarteto Aguilar, casi todos los conjuntos de púa —incluso hoy sucede— están formados por «laúdes españoles» y guitarras. El primer paso lo dio Roberto Grandío en 1976. Tras una investigación organológica y acústica —en colaboración con su padre y el luthier Andrés Martín— crea otro instrumento que completa la gama de tesituras: el laúd contrabajo. El 1 de mayo es él quien lo toca en el Teatro Real de Madrid con la siguiente afinación:



En octubre de ese mismo año funda la Orquesta de Laúdes, integrada por bandurria, laúd contralto, laúd tenor, archilaúd y laúd contrabajo.

El instrumento que aparece aquí bajo el nombre de «archilaúd» sólo tiene que ver con su homónimo barroco en eso: el nombre. En realidad —y aunque estéticamente era más acorde con el modelo «calvete»— provenía de aquellos laúdes bajos que poseían las orquestas de Germán Lago. Su funcionalidad en cambio era distinta: si en aquéllas servía de reforzador de sonidos graves —a pesar de estar ya las guitarras—, en la Orquesta de Laúdes realizaba una función semejante a la que ejerce el violonchelo en una orquesta de arco. La afinación era [37]:



[37] Cuando se recuperó el laudón en 1983, el archilaúd fue sustituido. El laudón resultó más cómodo, favoreciendo la movilidad por el diapasón. Con una tapa armónica de menor tamaño el volumen sonoro era semejante.

Su ideal de cómo llevar a cabo el acercamiento de los instrumentos de púa a la «música oficial», junto a su experiencia y contacto con instrumentistas de púa españoles y extranjeros durante los Certámenes de Plectro en La Rioja, le planteó la necesidad de aclarar conceptos y aportar ideas, intentando cambiar la mentalidad de todos los instrumentistas y aficionados a esta música. Para lograrlo —y no sin esfuerzo— editó una pequeña revista que tituló Plectro [38]. En ella argumenta varias decisiones: la desaparición o el cambio de la forma de usar la guitarra en estos conjuntos, uso que iba tomando el rango de ley y la apuesta por una orquesta que demostrara las posibilidades de los «laúdes»:

El porqué llegan a juntarse la guitarra con los laúdes tal y como observamos en el folklore, tiene una fácil explicación: el desconocimiento del archilaúd y del contrabajo. Es más, aunque hubieran sido conocidos, no se les hubiera aceptado en las rondallas y grupos folklóricos, entre otras razones, por su menos manejabilidad frente a la guitarra, siendo necesaria esta cualidad por ser aneja a las características de estos grupos. Al formarse rondallas con alguna que otra pretensión artística, siguieron siempre la tradición folklórica con lo que todo se quedó en eso: una pretensión con más o menos calidad. Veremos que la guitarra no puede sustituir nunca a ninguno de los laúdes (archilaúd o contrabajo). Cuando esto ocurre, que ha sido casi siempre, por no decir siempre, se produce un desquilibrio, con falta de un empaste sonoro, y todo el «acompañamiento» hace que la obra en cuestión resulte basta, ensuciando muchas veces con el acumulamiento de sonidos graves que, por mucho que se quiera, no consiguen el efecto que a veces se pretende. Muchos fervorosos admiradores de la guitarra se sorprenderán, y más de uno quizá con desagrado, ante tales afirmaciones. No es nada negativo para la guitarra, sino poner las cosas en su sitio y dar a la guitarra toda su verdadera dimensión sin desaprovecharla de la forma que se viene haciendo.
Acepto la misión de colaborar en conseguir para los laúdes el sitio que se merecen, difundirlos y enseñarlos. ¿Cómo puedo llevar a cabo esta misión? Hay una cosa clara: si pretendo hacer música tendré que contar con músicos. Como no hay músicos tengo que empezar por el principio, por hacerlos, pero eso tiene una serie de problemas, ya que he comprobado que nadie aguanta los ocho cursos de la carrera así, sin más, con la mala prensa que tienen estos instrumentos, y sin el aliciente de ver en otros lo que ellos van a poder hacer. Es necesaria una orquesta que demuestre las posibilidades de los instrumentos y anime a estudiar a los futuros laudistas. Pero si no hay músicos, ¿cómo formar una orquesta? Existen dos soluciones. La primera es reunir a todas las personas que tocan algo y formar una orquesta. La práctica de otras personas y la mía propia, me ha demostrado que tampoco es viable, ya que los que tocan no poseen la técnica adecuada y es casi imposible que la cambien, con lo que los resultados son inaceptables. Además de no fijarse las miras profesionales, aunque no se sea, hace que el espíritu de sacrificio tenga un límite muy corto, que contrasta con la gran cantidad de esfuerzo que supone una empresa de éstas, debido a la necesidad (constante y apremiante) de perfección, por tanto no serviría para emprender el camino que los laúdes necesitan en el presente. La segunda solución es la que he emprendido, aunque es la más difícil, ya que consiste en buscar personas que quieran dedicarse profesionalmente a la música en la especialidad de laúd, enseñarles, y en el momento que posean unos mínimos conocimientos técnicos y musicales, formar la orquesta. Aunque el repertorio tenga que ceñirse a un número no muy alto de obras, su labor será eficaz ya que difundirá las posibilidades del laúd y promoverá nuevos valores.

A pesar de que esta Orquesta de Laúdes abordó la música barroca y de cámara sin transcripciones, Roberto realizó algunas orquestaciones a partir de obras de

[38] Roberto Grandío, *Plectro*, Madrid 1978.

piano y guitarra. Sobresalen las «Sonatas» del padre Antonio Soler o el «Gran solo» de Fernando Sor. Pero dándose cuenta de la necesidad de poseer obras originales proyectó el «Primer concurso de composición para orquesta de laúdes».

Supo mantener y desarrollar la técnica teniendo escaso material didáctico a su disposición. Lo logró aplicando y seleccionando para púa estudios de violín, violonchelo y contrabajo. A pesar de su temprana desaparición el 23 de abril de 1979, Roberto había dejado una escuela y, lo que es más importante, las bases mínimas para que sus objetivos fueran hechos realidad.

III

Los instrumentos de púa en la actualidad

Partes de un instrumento de púa

Los instrumentos de púa constan de tres partes fundamentales (fig. 6):

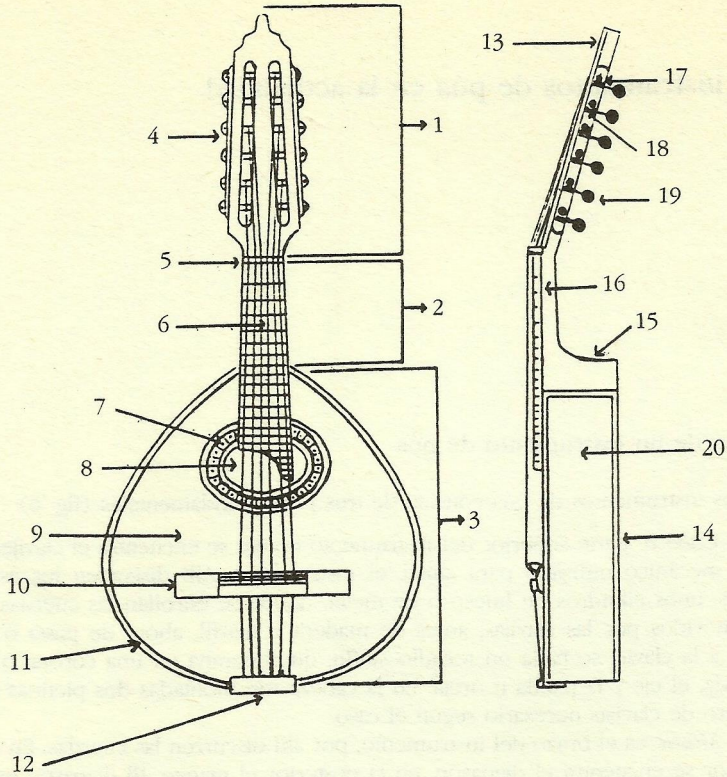
—*Cabeza:* parte superior del instrumento donde se encuentra el clavijero, sistema mecánico utilizado para afinar el instrumento. Allí discurren los astiles o usillos, unos cilindros de hueso o de metal, donde se enrollan las cuerdas y que son movidos por las clavijas, antes de madera o marfil, ahora de pasta o nácar. Junto a la clavija se halla un tornillo sinfin, que engrana en una corona o rueda dentada, el eje y la palilla u oreja. En la cabeza van montadas dos pletinas con el número de clavijas necesario según el caso.

—*Mástil:* es el brazo del instrumento, por allí discurren las cuerdas. En la cara anterior se encuentra el diapasón, en la posterior el mango. El diapasón está formado por una pieza trapezoidal, de ébano o palosanto, llamada por algunos sobrepunto. Es el lugar donde se alojan unas barritas metálicas de alpaca y que sirven para delimitar los denominados trastes.

—*Caja de resonancia:* donde se amplifican las ondas sonoras. Es el cuerpo del instrumento. La parte superior se denomina tapa, y la inferior fondo. Ambas están unidas por los aros. En la tapa se encuentra la abertura, de contorno oval o redondo, por donde sale el sonido. Se llama boca o tarraja. Si por el contrario son varios los orificios, éstos reciben el nombre de efes, eses u oídos. Estas múltiples posibilidades influyen en cierta medida en el timbre del instrumento.

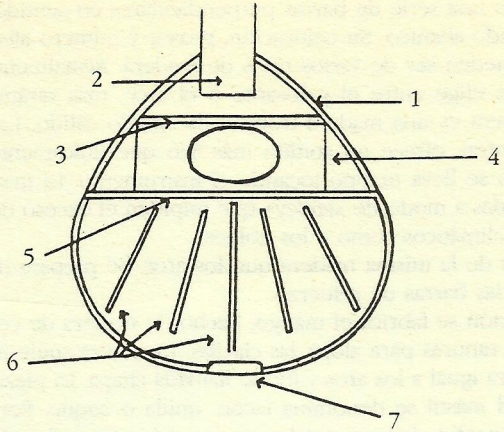
III.1. Su construcción

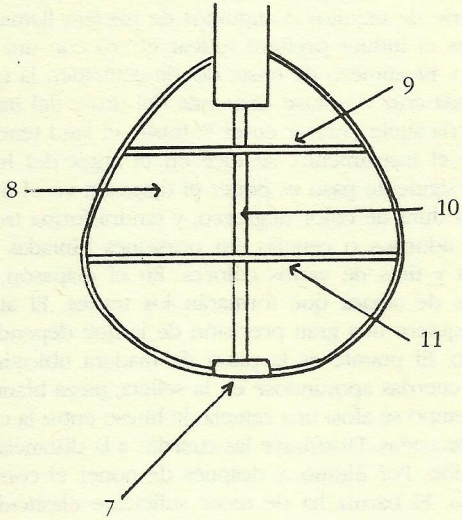
Se comienza preparando la tapa, cuya madera en buenos instrumentos es de pino-abeto alemán, que está formada por dos mitades simétricas calibradas con determinado espesor. La forma de la tapa la dará la plantilla del modelo que se construya (bandurria, laúd tenor, etcétera). Si la tapa posee boca deberá llevar un mosaico o taracea. Impide que dicha abertura se raje y a la vez sirve de adorno. Por dentro, la boca se refuerza con la sobreboquilla. En la parte posterior de la



1. Cabeza.
2. Mástil o mango.
3. Caja de resonancia o caja armónica.
4. Clavijero.
5. Cejuela.
6. Diapasón y sobrepunto.
7. Cenefa o mosaico de la boca.
8. Boca o tarraja.
9. Tapa armónica.
10. Puente con la selleta o hueso del puente.
11. Cenefas o filetes.
12. Cordal.
13. Chapa de madera fina semejante a la de la caja.
14. Suelo o fondo.
15. Tacón, quilla o zoque.
16. Vista lateral del mástil en donde se ve sobrepunto y trastes= diapasón.
17. Pletina del clavijero.
18. Tornillo sinfín de una clavija.
19. Palilla u oreja de la clavija.

Figura 6.—*Partes de un instrumento de púa.*





1. Sobrearos.
2. El taco de refuerzo del mástil.
3. Barra de refuerzo.
4. Refuerzo de la boca.
5. Barra armónica (refuerzo).
6. Abanico.
7. Braguero o culata.
8. Mitad izquierda del suelo.
9. Barra de refuerzo del suelo.
10. Refuerzo de la unión de las dos mitades del suelo.
11. Barra de refuerzo del suelo o fondo.

tapa se colocan una serie de barras perpendiculares en sentido transversal y unas baretas formando abanico. Su colocación, grosor y número afectan al sonido.

Los aros pueden ser de varios tipos de madera. Actualmente, en instrumentos de artesanía se elige entre el palosanto o el arce, más raramente la caoba o el nogal. La primera es una madera tropical de sonido cálido. La segunda, cultivada en Europa Central, ofrece un sonido más frío que únicamente alcanza su grado óptimo cuando se lleva tiempo tocando el instrumento. La madera de arce posee vetas entrelazadas a modo de «jersey» que impiden el exceso de sensibilidad tanto a los cambios climáticos como a los golpes.

El fondo es de la misma madera que los aros. Se prepara de forma parecida a la tapa con varias barras de refuerzo.

A continuación se fabrica el mango, hecho de madera de cedro o de pino, y la cabeza con las ranuras para alojar las clavijas. La cabeza suele ir revestida con una pieza de madera igual a los aros y fondo llamada chapa. La pieza donde se insertan los aros con el mástil se denomina tacón, quilla o zoque. Por contra, el taco de madera que consolida la tapa con los aros y el fondo recibe el nombre de culata. El montaje comienza por el mango y la tapa. Después se añaden los aros unidos a la tapa por una serie de taquitos o angulitos de madera llamados zoquetillos o peones. En ocasiones el luthier prefiere rodear el aro con una tira fina llamada sobrearo o contraaro. El número de traste donde coinciden la caja de resonancia y el diapasón se apoda cruz o enrase. Depende del tiro y del instrumento que se construya. La bandurria suele enrasar en el 7º traste, el laúd tenor en el 12º.

Una vez cerrado el instrumento, se dice en el argot del luthier, que se ha «cubierto aguas». El siguiente paso es poner el diapasón en el mástil. El diapasón es de ébano, madera dura de color negruzco, y tendrá forma troncocónica. En la tapa se colocan los adornos o cenefas, en ocasiones pintadas y por lo común formadas por trozos y tiras de varios colores. En el diapasón, tras encolarlo y alisarlo, van las tiras de alpaca que formarán los trastes. El alojamiento de las barritas de alpaca requiere una gran precisión de la que depende la buena afinación del instrumento. El puente es la pieza de madera ubicada en la tapa, por donde discurren las cuerdas apoyándose en la selleta, pieza blanca de hueso o de plástico. Al mismo tiempo se aloja una cejuela de hueso entre la cabeza y el mango con las incisiones adecuadas. Distribuye las cuerdas a la distancia precisa y facilita el proceso de afinación. Por último, y después de poner el cordal y clavijero, se procede al barnizado. El barniz ha de tener suficiente elasticidad para permitir traspasar el sonido. Una vez seco el barniz y encordado el instrumento, culmina todo el proceso. El instrumento tardará tiempo en asentarse.

En los instrumentos de púa, la calidad de construcción incide fuertemente sobre su acogida. Hoy en día se siguen vendiendo en muchas tiendas de música verdaderos engendros formados por una serie de maderas pegadas y aderezadas con un poco de barniz, bajo el nombre de bandurria o laúd.

Un instrumento de púa, aunque sea de madera de baja calidad, debe reunir los siguientes requisitos mínimos:

— Poseer el traste de apoyatura (primera barrita colocada al principio del diapasón, donde se apoyan las cuerdas). Llamado también traste cero.
— Tener refuerzos dentro de la boca y tapa del instrumento, con el objeto de que el mástil no se curve, endurezca la pulsación o se raje la tapa.

— La pulsación debe ser lo suficientemente blanda para que la mano izquierda no se agarrote por hacer excesiva fuerza al pisar.

III.2. Tipología instrumental

Es difícil aunar los criterios a la hora de identificar los instrumentos de púa actuales: con nombres diferentes es referido un mismo instrumento (lautino, laudín, laúd contralto), y se utiliza uno idéntico para aquellos que tienen desigual estructura o afinación (laudón, laudón granadino). De cualquier forma es preciso señalar:

1.º. La búsqueda de una familia instrumental derivó en la construcción de instrumentos de registro grave.

2.º. Pese a la aparente disparidad de criterios se pueden establecer cuatro tipos básicos, de forma similar a otras familias instrumentales, tomando como referencia las voces armónicas: soprano, contralto, tenor y bajo. Entre la variedad de modelos que subsisten, los que presento a continuación ofrecen a mi parecer una serie de ventajas. Describo también al laúd contrabajo por ser de reciente creación, no así al bandurrín de escasa utilidad.

Queda clara mi pretensión de no catalogar aquí todos los modelos que puedan existir en España (fig. 7). Para un mayor conocimiento y descripción, remito al lector al trabajo de Antonio Velasco Villegas titulado *Organología utilitaria de los laúdes españoles,* escrito en Málaga en abril de 1990.

Los parámetros empleados para indicar sus dimensiones son:

— *Longitud total:* distancia comprendida entre el extremo de la cabeza y el cordal.
— *Tiro:* longitud que va desde el traste de apoyo —o en su defecto la cejuela— hasta el hueso situado en el puente. Longitud de la cuerda que vibra al aire.
— *Longitud de la tapa:* distancia máxima de la tapa, medida en sentido perpendicular al puente.
— *Anchura de la tapa:* distancia máxima de la tapa, medida en sentido paralelo al puente.
— *Anchura de los aros:* tanto al tacón como a la culata.
— *Enrase o cruz:* número de traste donde coincide el diapasón y la caja de resonancia.

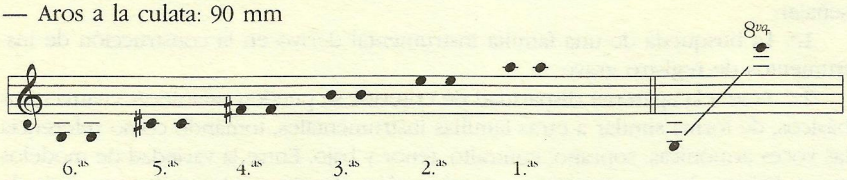
III.2.1. La bandurria

La huida actual del término «bandurria» se traduce en la adopción del vocablo «laúd tiple», cosa que es un error. Hay que recordar a quienes lo emplean que la bandurria llevaba muchos años de existencia antes de que apareciese el «nuevo laúd» a finales del siglo XIX. En todo caso, el laúd español sería un tipo de bandurria, y no al revés. Bastante licencia nos tomamos al denominar «laúdes» a los otros instrumentos de púa españoles, como para aplicárselo a la bandurria. La función de ésta como registro agudo dentro de un conjunto de púa no legitima rebautizarla como «laúd tiple».

Existen bandurrias con boca ovalada, redonda y —más raramente— con «eses».

Las primeras se construyen habitualmente en Madrid y en Andalucía; las segundas en el Levante. El modelo «calvete» posee boca ovalada y aporta una mayor estabilidad. Facilita el acceso a los últimos trastes de la primera cuerda en aquellas bandurrias que tienen prolongación del diapasón o patilla. Sus medidas son:

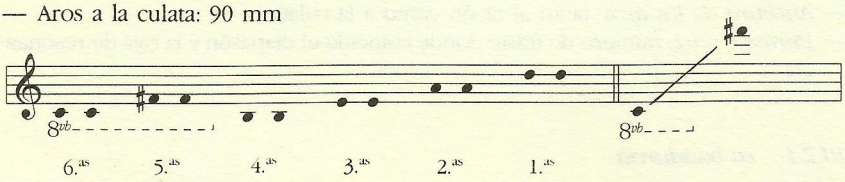
— Longitud total: 595 mm
— Longitud de la tapa: 293 mm
— Anchura de la tapa: 310 mm
— Enrase: al 7º
— Tiro: 275 mm
— Aros al tacón: 85 mm
— Aros a la culata: 90 mm



III.2.2. El laúd contralto

Relacionado con la octavilla, instrumento descrito en el capítulo anterior. Existen varios modelos con sus respectivos tiros. Destaco dos de ellos: uno más cercano en el tamaño del mástil a la bandurria, y otro próximo al laúd tenor. El célebre Cuarteto Aguilar utilizó este último modelo bajo el nombre de laudete. Por estar más extendido el primer modelo indico de él sus medidas:

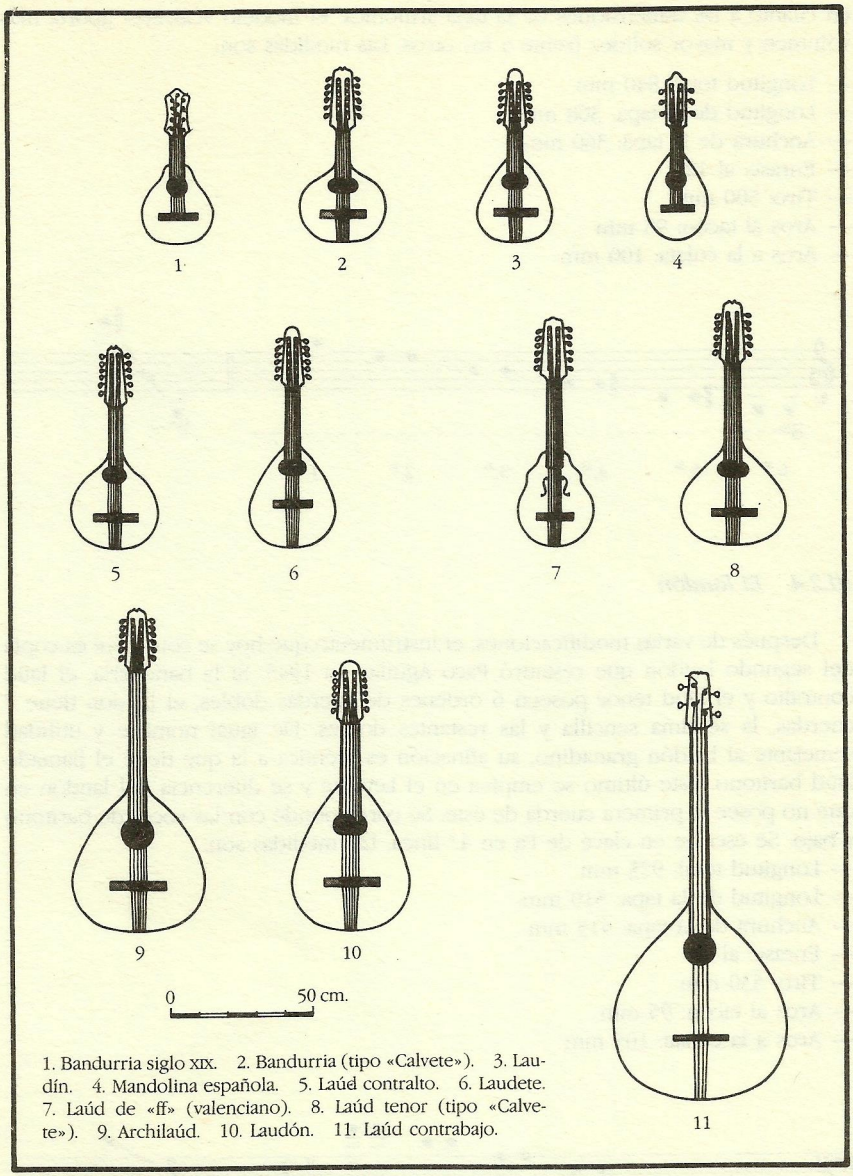
— Longitud total: 710 mm
— Longitud de la tapa: 350 mm
— Anchura de la tapa: 305 mm
— Enrase: al 7º
— Tiro: 375 mm
— Aros al tacón: 85 mm
— Aros a la culata: 90 mm



III.2.3. El laúd tenor

Tuvo su origen en el laúd moderno español del siglo XIX. Según el contorno de la caja y aros existen varios modelos:

— De pico: con hombros puntiagudos.
— De punta romana: con ribetes ondulantes al estilo arábigo.
— De pera: con el contorno de ese fruto.
— Calvete: tapa más achatada.

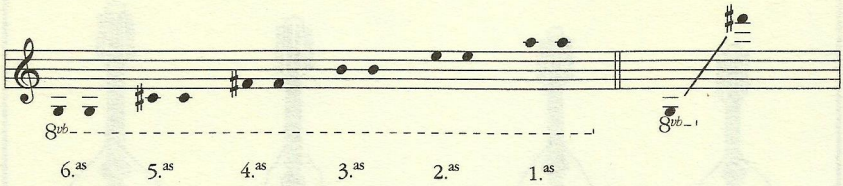


1. Bandurria siglo XIX. 2. Bandurria (tipo «Calvete»). 3. Laudín. 4. Mandolina española. 5. Laúd contralto. 6. Laudete. 7. Laúd de «ff» (valenciano). 8. Laúd tenor (tipo «Calvete»). 9. Archilaúd. 10. Laudón. 11. Laúd contrabajo.

Figura 7.—*Comparación a escala de varios instrumentos de púa españoles.*

Los hay con efes o con boca oval o redonda. Los primeros tienen un sonido más dulce pero menos voluminoso que los de boca oval. Los tiros pueden ser muy variados, desde 45 hasta 50 cm. En el tenor se encuentran las mayores diferencias en cuanto a las dimensiones de la tapa armónica. El modelo «calvete» aporta más volumen y mayor solidez frente a los otros. Las medidas son:

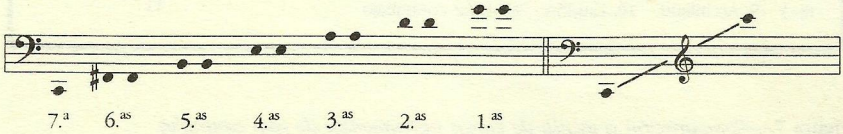
— Longitud total: 840 mm
— Longitud de la tapa: 368 mm
— Anchura de la tapa: 360 mm
— Enrase: al 12º
— Tiro: 500 mm
— Aros al tacón: 95 mm
— Aros a la culata: 100 mm



III.2.4. El laudón

Después de varias modificaciones, el instrumento que hoy se construye es copia del segundo laudón que restauró Paco Aguilar en 1945. Si la bandurria, el laúd contralto y el laúd tenor poseen 6 órdenes de cuerdas dobles, el laudón tiene 7 cuerdas, la séptima sencilla y las restantes dobles. De igual nombre y utilidad semejante al laudón granadino, su afinación es idéntica a la que tiene el llamado laúd barítono. Este último se emplea en el Levante y se diferencia del laudón en que no posee la primera cuerda de éste. Se corresponde con las voces de barítono y bajo. Se escribe en clave de Fa en 4.ª línea. Las medidas son:

— Longitud total: 975 mm
— Longitud de la tapa: 510 mm
— Anchura de la tapa: 415 mm
— Enrase: al 8º
— Tiro: 530 mm
— Aros al tacón: 95 mm
— Aros a la culata: 105 mm

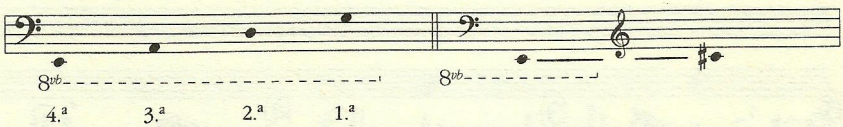


III.2.5. El laúd contrabajo

Es el instrumento de púa más moderno y el menos extendido. Se escribe en clave de Fa en 4.ª línea y responde una octava baja. Posee 4 cuerdas sencillas. Las medidas son:

— Longitud total: 1500 mm
— Longitud de la tapa: 730 mm
— Anchura de la tapa: 607 mm
— Enrase: al 8º
— Tiro: 715 mm
— Aros al tacón: 150 mm
— Aros a la culata: 190 mm

Sería deseable buscar un modelo con menos tiro, añadiendo en todo caso una quinta cuerda.



III.3. Concursos de composición. Música contemporánea

Roberto Grandío llevaba tres años trabajando intensamente con la Orquesta de Laúdes a base de músicas no originales y orquestaciones. Nada se sabía del archivo del Cuarteto Aguilar. Por eso solicitó del Ministerio de Cultura la dotación necesaria para convocar en 1978 el «I Concurso de Composición para Orquesta de Laúdes». No se logró por razones de presupuesto. Tras la muerte de Roberto, la Sociedad Artística Riojana consiguió integrar dicha dotación en el «XIII Festival de música de plectro». Hasta la fecha se han realizado dos concursos para orquesta de laúdes y otros dos con la plantilla de cuarteto. Entre los ganadores y finalistas, varias obras son las que han merecido mi atención:

«Bardulia»: ganadora del primer concurso, escrita para orquesta de laúdes. Su autor es el burgalés Alejandro Yagüe. Está escrita en un estilo neoimpresionista con reflejos de Debussy y Bartok. Fue estructurada en cuatro movimientos, aunque luego su autor añadió un quinto. Partitura sin una excesiva dificultad técnica, se destaca, creo, por su claridad en la exposición temática. El primer movimiento exige al laúd un sonido aterciopelado para lo cual se indica «sul tasto» (en el diapasón), y en el que los bajos imitan el pedal del piano, dejando vibrar el sonido. En el segundo, el autor aprovecha el batido o trémolo. El tercer tiempo, aunque con momentos de melancolía, introduce el tema rítmico infantil de la tabla de multiplicar consistente en tres notas. El cuarto es una imitación del primero en la idea de sonido.

«Concierto póstumo»: quedó finalista en ese concurso (fig. 8). Su autor es Miguel Angel Martín Lladó, compositor que había tenido ya contacto con los laúdes en varias agrupaciones que dirigió Manuel Grandío. Precisamente esta obra es un

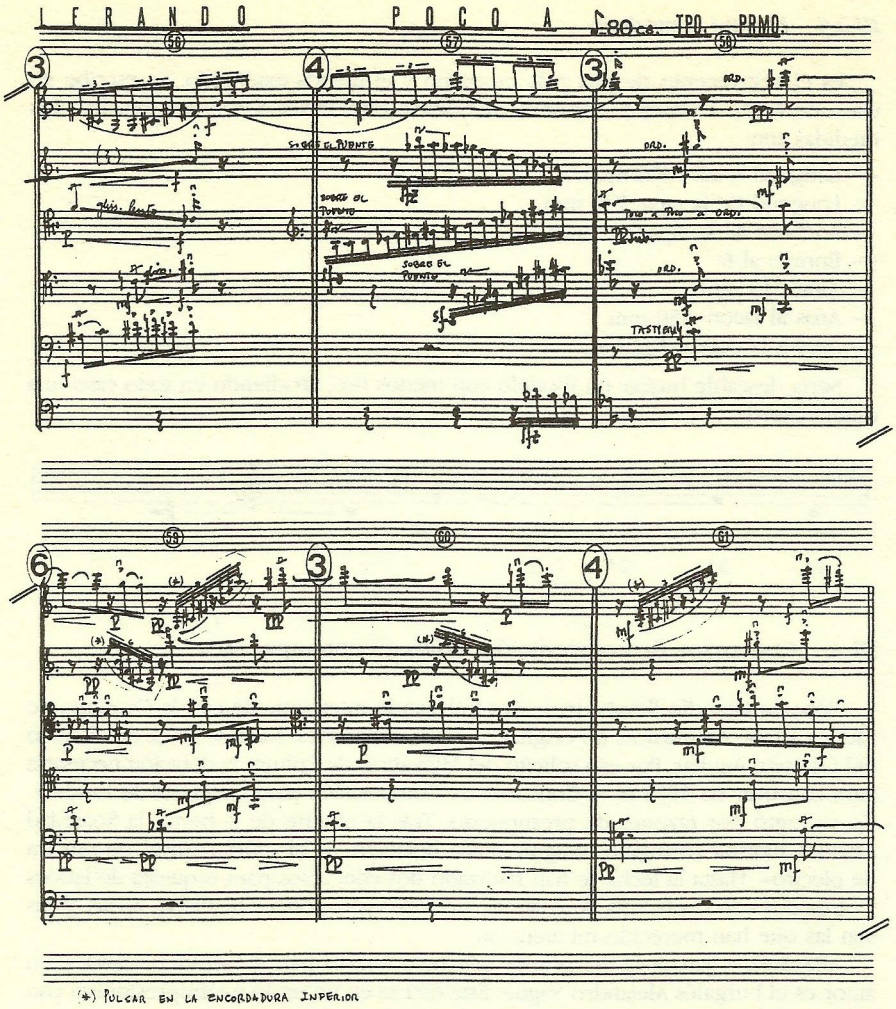


Figura 8.—*Concierto Póstumo, para Orquesta de laúdes, de Miguel Angel Martín Lladó.*

homenaje a la memoria de los Grandío. Escrita a la manera tradicional de la idea del concierto clásico como forma musical con tres movimientos: Lento misterioso, Scherzante y Allegro Presto, ligados a un cierto número de impresiones, recuerdos o rasgos de los músicos fallecidos [39].

[39] Como comenta Tomás Marco acerca de Martín Lladó, la perfección de factura y una estética abierta son la base de su éxito. En cuanto al «Concierto póstumo», puedo asegurar que, cada vez que he ensayado

«Cuarteto para laúdes»: compuesto por José Fermín Gurbindo en 1981 para bandurria, laúd contralto, laúd tenor y archilaúd; obtuvo el primer premio. Consta de cuatro movimientos que se suceden sin solución de continuidad; es decir, están unidos entre sí, dando paso uno a otro con cisuras de carácter suspensivo. Elaborada mediante procedimiento cíclico, todos sus temas y desarrollos están basados en las cinco notas iniciales, expuestas por el archilaúd. Toda la obra es rabiosamente contrapuntística y está trabajada bajo el prisma de una armonía moderna.

«In Memoriam Bartok»: compuesta por Valentín Ruiz, es una obra de distinto carácter a la anterior. Destinada a conmemorar el nacimiento de Bartok, el autor quiso sintetizar las formas de expresión bartoquianas dentro de un concepto casi personal en el desarrollo de ideas propias, pero cuya técnica de elaboración persigue una constante de lenguaje «alla Bartok».

«Serenata para laúdes»: compuesta por el palentino Claudio Prieto fue galardonada con el primer premio en el «II Concurso para Cuarteto de Laúdes». Según su autor, pretende ser un homenaje, quizá un glosario sobre estos medios de expresión. Se estructura en dos amplios trazos conformados por arabescos melódicos y rítmicos que, a su vez, caracterizan el pensamiento unitario y de conjunto. La forma cabría simbolizarla en A,B,C. Es una obra que me atrevo a calificar de importante. En efecto, una vez superadas las no pocas dificultades de ensamblaje, el instrumentista se encuentra cómodo y en cierto sentido inmerso en el desarrollo de la partitura. Somete a los cuatro instrumentos a dificultades técnicas de gran rendimiento y efecto. Fue estrenada por el Cuarteto de Laúdes Españoles Grandío en el XVII Festival de Plectro. Existe una grabación efectuada por Radio Nacional de España.

III.4. El folklore, las rondallas y las tunas

Resulta obvia la coexistencia de varios tipos diferentes de música. También ocurre en la de púa. Mientras la Ibérica, el Cuarteto Aguilar, o las orquestas de los Grandío se movían e interpretaban una música más cercana a lo que yo considero «elaborada», las restantes —y mayoría— agrupaciones de púa interpretaban músicas más livianas que encajaban perfectamente en sus pretensiones.

A pesar de los continuos y aislados acercamientos de los instrumentos de púa a la música culta, una cosa está clara: su base sociológica ha estado ligada al folklore. Minguet, en su tratado del siglo XVIII sobre la bandurria, escribe un fandango. Otro histórico del siglo XIX —Matías de Jorge Rubio—, dice que la bandurria es el «órgano exclusivo» de jotas, seguidillas, boleras, etcétera, y participa en tiranas y jaleos; señalando a Valencia, Murcia, Aragón, Navarra y Andalucía. Estas regiones siguen acogiendo en la actualidad al mayor número de agrupaciones de púa, junto

---

y tocado esa obra con la Orquesta de laúdes Roberto Grandío, siempre me ha sugestionado incrementando mi admiración personal. La considero junto a la «Oración del Torero» de Joaquín Turina, «Escarapela de colores» de Paco Aguilar y «Serenata para laúdes» de Claudio Prieto, las mejores y las que dan un mayor juego, tratamiento técnico y calidad a los instrumentos de púa españoles. ¡Lástima que esa orquesta lo haya olvidado!

a Castilla-La Mancha e Islas Canarias. En Madrid se utilizaba la bandurria en los famosos bailes del candil.

Actualmente, los términos «rondalla» y «pulso y púa» inducen a confusión. El primero se utiliza para designar tanto a grupos puramente instrumentales como a la parte instrumental de determinadas agrupaciones folklóricas. La genuina rondalla responde a esto último. Ya el término delata su origen: la ronda, género que alude al rito que se sucede año tras año en muchos pueblos de España durante la vigilia de fiestas tan populares como los Mayos.

Las rondallas están formadas básicamente por bandurrias, laúdes y guitarras, con la intervención de panderetas, castañuelas y —según la zona autóctona que se trate—, timples, violines, guitarrones u otros instrumentos de percusión. Los bailes y danzas típicas de las regiones antes indicadas son los temas característicos de la rondalla.

Es corriente utilizar el término «pulso y púa» para designar conjuntos con fines filarmónicos formados casi exclusivamente de instrumentos de púa y guitarras. A principios de siglo debió acuñarse tal término, en todo caso inexacto. Lo de «pulso» aludiría —de forma gratuita, dado que el arpa también se pulsa—, a la guitarra. Si con ello se quiere indicar la acción de tocar «a pulso», el piano, oboe, flauta, etcétera, también se tocan así. Para cualquier agrupación, sea cual sea su calidad, que posea una variedad suficiente de instrumentos y que se disponga a dar un concierto, aunque utilice instrumentos de púa y guitarras, es lícito emplear el apelativo «orquesta».

Las tunas o estudiantinas universitarias participan de las dos acciones anteriores, rondar y actuar como conjuntos instrumentales en los que la voz es parte principal. La formación es semejante a la de la rondalla. Se destaca un uso muy peculiar de la pandereta y la utilización en ocasiones de un acordeón. Ya vimos su organología en el siglo XIX: violines, panderetas, flautas, violines y guitarras. La música escrita fundamentalmente para tunas se imprimía también «a cifra» para facilitar su aprendizaje dada la característica *amateur* de sus componentes. Entre los títulos más famosos que han quedado en el recuerdo figuran: «La tuna pasa» de Luis Araque, «Las cintas de mi capa» de Villena y Vilellas, «Carrascosa» de Teixidor, «Clavelitos» de Monreal o «Fonseca» y «El silbidito» de Renato Morena. Hoy siguen usando este repertorio aunque con la incorporación de música ligera, temas sudamericanos y, en ocasiones, alguna página de música española. Donde percibo un notable avance es en la adquisición de bandurrias y laúdes con un mayor grado de calidad en cuanto a su manufactura por parte de los que integran estas formaciones.

III.5. Los certámenes de música de plectro en La Rioja

En 1967, a los directivos de la Sociedad Artística Riojana —Jose Luis Rouret, Pedro Santolaya, Miguel Angel Martínez y Delfín Vergara entre otros— se les ocurrió la idea de organizar un concurso de quintetos de cuerda con el propósito de promocionar los instrumentos de púa españoles. Se admitió una formación diversa, aunque la más general fuese la de dos bandurrias, un laúd y dos guitarras. Cuando acudió Manuel Grandío con el Quinteto Tárrega ganó el primer premio. Como asistente fuera de concurso, la influencia de Grandío fue modelando en parte los

festivales. Impulsó estos certámenes —especialmente el «Concurso nacional de bandurria»— colaborando con su participación, ya como solista o al frente de la Orquesta Gaspar Sanz. Poco a poco aumentó la calidad interpretativa; los contactos positivos entre los músicos que acudían al certamen se sucedían debido al enriquecimiento del mismo con conferencias o cursillos. Años después el festival se abrió al extranjero. Los músicos de púa españoles escuchamos y conocimos la situación de la música de púa en Francia, Alemania, Suiza, Japón, Italia, Australia, etcétera, y conocimos de cerca instrumentos como el sange, koto, domra o el úd árabe. Convivimos con instrumentistas y compositores como Wolfgang Bast (mandola y director de la Orquesta de Púa de Baden), Fred Witt (compositor), el australiano Keith Harris (mandolina y domra), los mandolinistas Takaschi Ochi y su esposa Silvia, o el francés Christian Schneider.

Una de las mayores aportaciones que los certámenes de plectro hicieron, y deberían continuar haciendo, fue la promoción de partituras originales. El apoyo a investigaciones organológicas y el fomento de la mejora en la construcción de instrumentos serían de gran utilidad.

IV

Orientación profesional

IV.1. La carrera de instrumentos de púa en el conservatorio. Titulación

Son ya varios los Conservatorios donde se imparte enseñanza en régimen oficial o libre de instrumentos de púa. Existen diversidad de programas referidos a distintos instrumentos, consecuencia lógica de la descentralización en materia educativa. La carrera se compone de ocho cursos.

— *Conservatorios de grado elemental (cursos primero, segundo y tercero).*
Tafalla y Sangüesa (Navarra): enseñanza de bandurria.
Campo de Criptana (Ciudad Real): enseñanza de bandurria, laúd contralto, laúd tenor y laudón.

— *Conservatorios de grado medio (cursos cuarto, quinto y sexto).*
Plasencia (Cáceres), Barañain (Pamplona) y Tarazona (Zaragoza): enseñanza de bandurria, laúd contralto, laúd tenor y laudón.

— *Conservatorios de grado superior (cursos séptimo y octavo).*
Liceo de Barcelona: enseñanza de bandurria, laúd tenor y mandolina italiana.
Murcia: enseñanza de bandurria, laúd contralto, laúd tenor y laudón.

IV.2. Metodología actual

Los métodos que se han escrito en la historia contemporánea para estos instrumentos corresponden casi en su totalidad a la bandurria. No obstante, su transposición al laúd contralto, tenor o laudón es sencilla. Se trabaja en este sentido, aunque sería deseable una pronta publicación.

La base formativa, siguiendo programas de conservatorios donde se imparte su enseñanza es:

— *Método progresivo para mandolina española y bandurria de Francisco Haro.* Consta de dos partes, curso preliminar y primero. Editado en Barcelona en 1979, sirve de base a otros métodos.

— *Escuela de mandolina española de Baldomero Cateura.* Método aplicable

a la bandurria, consta de ejercicios técnicos con uso de varias articulaciones y una serie de preludios. Se editó en Barcelona en 1898. Es el primer método serio que se hizo para este instrumento.

— *Los métodos de Félix de Santos.* Con su «Escuela del Mecanismo», «Escuela del Alzapúa», y «Escuela del Trémolo». También se usan para los cursos superiores los «Estudios Artísticos», verdaderas obritas de concierto para bandurria. Insisto en que la obra de este autor es la columna vertebral de todo instrumentista de púa. Aporta mayor profundidad que los anteriores. Los tres manuales se utilizan en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Escritos para laúd tenor se conservan: tres estudios progresivos, seis preludios y dos estudios (cuarto curso), doce estudios y seis preludios (sexto curso), y trece estudios (séptimo curso). Aunque escritos para mandolina italiana existe una extensísima obra con un total de setecientos estudios: «Método elemental y progresivo» (3 volúmenes), «Treinta estudios melódicos», dos volúmenes sobre alzapúa, dieciocho preludios y por último «Pequeña y gran gimnasia del mandolinista».

— *Método de bandurria de Manuel Grandío.* Consta de dos cursos. El primero de iniciación y el segundo con ejercicios y estudios de gran calidad. Figuran en los planes de estudio de instrumentos de púa en los Conservatorios de Campo de Criptana, Plasencia y Murcia.

IV.3. Repertorio

El bagaje musical de los instrumentos de púa en España está por consolidarse. En el periodo moderno fue cuando surgieron adaptaciones y algunas obras originales. En la actualidad son los directores de las agrupaciones de púa, los que adaptan música española y clásica para sus plantillas. El resultado es de mediocre calidad y difícil divulgación. Se sacrifica muchas veces la música en aras de hacer posible su interpretación, dado el bajo nivel de los instrumentistas. La oferta es todavía reducida. A pesar de ello existen dos colecciones que pueden ser muy útiles para bandurristas y agrupaciones.

— *Adaptaciones para rondalla, efectuadas por Germán Lago.* Publicadas por la Editorial Música Moderna, en Madrid, con más de un centenar de obras. Música española y clásica, arreglada para bandurria primera, bandurria segunda, laúd tenor y guitarra.

— *Adaptaciones para bandurria y guitarra de Manuel Grandío.* Varias decenas de obras, utilizadas en los conciertos que daban Manuel y Roberto Grandío. Hoy son escasas las publicadas, pero tras la implantación de la enseñanza de púa en varios conservatorios, su edición será posible.

Existen también otras colecciones con partituras adaptadas y originales, de las cuales no se ha editado ninguna. Son obras propiedad de agrupaciones concretas o de particulares.

— *Adaptaciones de Germán Lago, para la Orquesta Ibérica de Madrid.* Realizadas para la plantilla que poseía esta agrupación formada por bandurrines, bandurrias primeras y segundas, laúdes contraltos, tenores primeros y segundos, bajos, y guitarras.

— *Adaptaciones de Manuel Grandío, para la Orquesta Gaspar Sanz.* Semejante en composición y títulos a la anterior.

— *Adaptaciones y obras originales del Trío Albéniz.* Con partituras realizadas por el compositor granadino Angel Barrios y adaptaciones de Manuel de Falla. Este conjunto instrumental está compuesto de bandurria, laúd tenor y guitarra.

— *Adaptaciones y obras originales del Cuarteto Aguilar.* Colección de partituras compuestas o adaptadas para este cuarteto de laúdes, por autores de la Generación del 27, y otros contemporáneos del cuarteto. Obras de Salazar, Nin, Halffter, María Rodrigo, Stravinsky, etcétera. Material escrito para laudín (bandurria), laudete (laúd contralto), laúd tenor y laudón.

IV.4. Notas para el uso de esta tipología instrumental

Una óptima base técnica es fundamental para poder afrontar una interpretación correcta y para un normal desarrollo del instrumento.

IV.5. Posiciones de las manos

Lo primero que se debe aprender es a «coger» el instrumento. Con ese fin lo situaremos entre ambas piernas, colocando la izquierda sobre un taburete. En el caso del laúd contrabajo y, debido a su tamaño, éste deberá ser apoyado en un banquito de forma cuadrada. Para la bandurria puede optarse por cruzar la pierna izquierda sobre la derecha y situarla entre ambas, con la ventaja de estar así más cerca del instrumentista.

IV.5.1. De la mano derecha

El antebrazo derecho se coloca sobre el borde del aro del instrumento; la mano derecha arqueada —sin apoyar en la tapa—, enfrente de la boca u oídos. Los dedos pulgar e índice sujetan sin tensión la púa, quedando los otros dedos recogidos y con naturalidad.

Es conveniente lijar una cara de la púa, cogiendo esta cara sin brillo con el pulgar, para que siempre se desgaste en el mismo sentido, evitando una posible ruptura de la punta y suavizando el roce de la púa.

IV.5.2. De la mano izquierda

El mástil del instrumento descansará sobre el dedo pulgar, evitando que éste asome por la región grave. Una vez arqueada la mano, los dedos situados enfrente de los trastes pisan «en punta», es decir, con la tercera falange del dedo en sentido perpendicular al diapasón. Los dedos pisan relajados, evitando hacer fuerza con toda la mano, de lo contrario dificultaría la movilidad. Es preciso recordar una vez más que el instrumento esté blando de pulsación.

Se denomina posición, al número de trastes que puede abarcar la mano izquierda abriendo los dedos con naturalidad. Para la bandurria y el laúd contralto,

se utiliza la posición diatónica. Esta se mueve por tonos enteros. Así la primera posición de estos dos instrumentos corresponderá a los 7 primeros trastes, la segunda del traste 3 al 9. Para el laúd tenor y el laudón se usa la posición cromática (se mueve por semitonos). La primera posición comprende los 4 primeros trastes, la segunda del traste 2 al 5, etcétera. En el caso de que se emplee esta posición para la bandurria y el laúd contralto en los 4 primeros trastes, ésta recibe el nombre de «media posición».

Llegado este punto, es preciso reflejar ciertas normas generales de ejecución. Las más importantes son:

— Usar en todo momento los cuatro dedos de la mano izquierda por igual.

— Evitar por su sonoridad la cuerda al aire, sobre todo si después se sigue tocando en otra cuerda.

— Los cromatismos será mejor cogerlos en media posición para bandurria y contralto, y en primera posición para tenor y laudón.

— Para obtener un sonido ligado, no se quitará el dedo del traste hasta el momento justo de dar la nota siguiente.

— Cuando queramos apagar un sonido, se empleará el dedo que pisa, aflojándolo pero sin dejar la cuerda. Si el sonido es al aire, se apoyará sobre la cuerda el dedo 4. También se apaga apoyando la mano derecha, sobre todo al final de la obra.

IV.6. Articulaciones

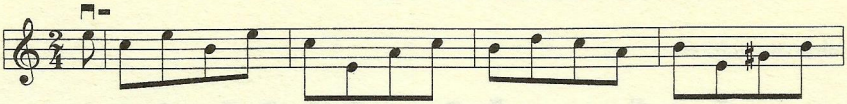
Se denomina «articulación» a la forma de ejecutar el sonido. En un instrumento de púa, consiste en las distintas opciones existentes de emplear la púa. Hay tres básicas:

Autores	Púa abajo*	Púa arriba*	Batido
Mandolina italiana	∧	∨ ó ⊔	
Instrum. púa EE.UU.	∧	⊓	
España siglo XIX	∨	∧	
B. Cateura y F. de Santos	∨	⊔	𝅗𝅥 / 𝅗𝅥 ó
Germán Lago	⊓	∨	𝅗𝅥 / 𝅗𝅥
Roberto Grandío	⊓	∨	⊓

* No existe base justificable para imponer un signo u otro que represente a las articulaciones «púa abajo» y «púa arriba», pues como hemos visto, históricamente y en otras latitudes se hace de forma contraria, siendo difícil la coincidencia.

Es, por tanto, cuestión de establecer un acuerdo. Esto no reza para el batido —que por las razones ya expuestas—, aconsejo expresar de la forma que señalo.

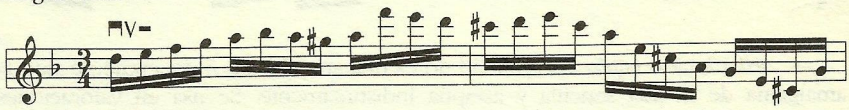
— *Articulación sencilla o púa directa.* Se representa ⊓ y consiste en dar hacia abajo un golpe con la púa a la cuerda o cuerdas.



Patierno

— *Articulación doble o alzapúa.* Representada ⊓V es la unión resultante de dar un golpe hacia abajo y otro hacia arriba. Se usa en pasajes de velocidad, o para dar un carácter menos marcado a la música.

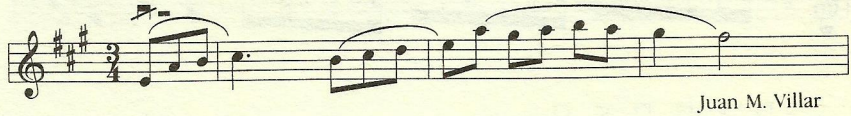
Allegro vivace



Félix de Santos

— *Batido.* Se indica ⊓⊓. También se lo denominó «redoble» y «trémolo», representándolo ♯. Es la articulación más peculiar de los instrumentos de púa. Sirve para mantener o aumentar el sonido de una nota, o para dar otro carácter a la música. Consiste en rozar permanentemente la cuerda o cuerdas con la púa, para lo cual ésta se sitúa paralelamente y encima de la cuerda. El movimiento debe ser regular, evitando todo tipo de aceleraciones.

Cantabile



Juan M. Villar

¿Por qué no denomino —como los «clásicos» de la púa hicieron— a esta articulación «trémolo»? Ahí van varias razones:

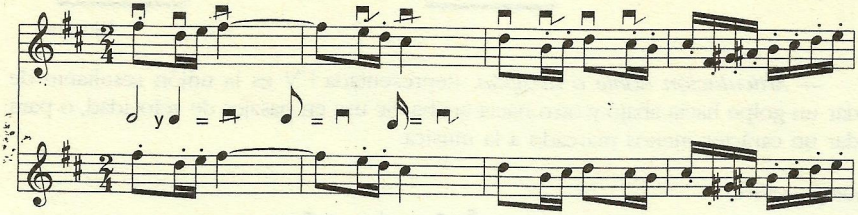
1.º. Para evitar que el resultado físico expresado gráficamente se confunda con el emitido por otros instrumentos al aplicar trémolo a una o varias notas. Cuando aplicamos batido a un solo sonido o a una melodía con la púa y situamos a un espectador no demasiado cerca del intérprete, el oyente no percibirá los múltiples roces de la púa sobre las cuerdas. Si por añadidura son varios los instrumentistas y poseen una técnica depurada, el resultado es similar al producido por instrumentos de arco. En cierto sentido, la imposible uniformidad rítmica de cada músico batiendo las cuerdas con la púa hace que su efecto se asemeje al producido por la frotación del arco sobre las cuerdas de un violín o un violonchelo.

2.º. Si denominara «trémolo» a esta articulación, estaría confundiendo causa y efecto. Cuando instrumentistas de arco aplican trémolo están interpretando la repetición más o menos rápida de un sonido. Por el contrario en los instrumentos de púa esta tercera articulación es usada para mantener el sonido aumentando

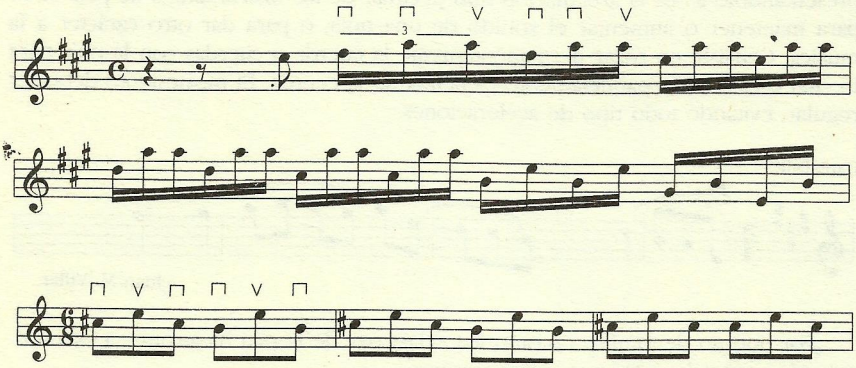
incluso su volumen, más que para hacer repeticiones de ese sonido. Nuestro batido equivale al término «arco» aplicado a los instrumentos de cuerda frotada.

También existen otras articulaciones como:

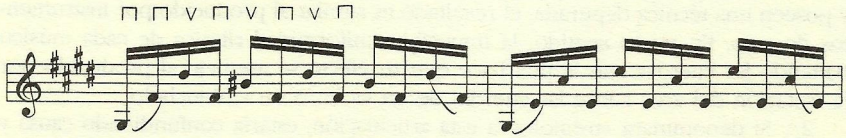
Allegretto grazioso



— *Articulación triple.* En realidad no es una articulación independiente sino la amalgama de la púa sencilla y alzapúa indistintamente. Se usa en valoraciones ternarias o compases (6/8, 9/8, 12/8 etcétera) que aconsejen su uso. Se representa ⊓⊓V ó ⊓V⊓:

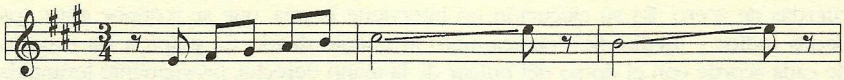


— *Contrapúa.* Se denomina así cuando la alzapúa es aplicada al revés, empezando o terminando púa arriba.

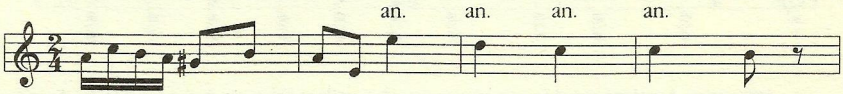


— *Arrastre.* Propio de los instrumentos de púa con mástil, se indica por medio de una barrita entre dos notas. Se ejecuta recorriendo con el dedo que pisa la

primera nota los trastes que median hasta encontrar la segunda en la misma cuerda, sin levantar el dedo y sosteniendo el sonido durante el arrastre. Puede ser descendente o ascendente, según vaya del grave al agudo o viceversa. La rapidez de ejecución dependerá de la obra y del intérprete.

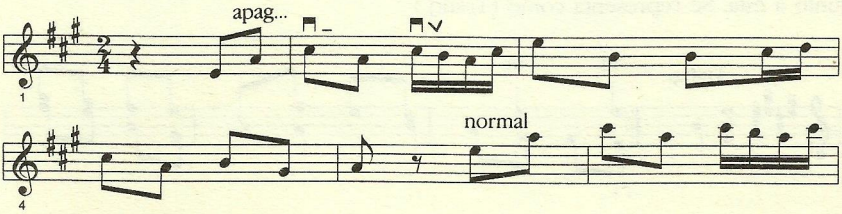


— *Notas animadas.* Utilizada por Cateura, consiste en «herir» a púa directa aquellas notas cuya duración lo permitan, dándoles su valor únicamente con la presión del dedo que pisa que, además de no levantarse, a fin de prolongar el sonido, moverá la última falange haciendo fuerza en la articulación sin alterar la mano.



— *Estridentes.* También según Cateura se produce este efecto al dar a cada nota un fuerte golpe a púa directa junto al puente del instrumento con la púa más saliente de lo normal e hiriendo la cuerda en sentido paralelo a la tapa armónica; de modo que «al chocar la púa con la cuerda, pegue al mismo tiempo la superficie de la uña del dedo índice contra la cuerda inferior más próxima. Estos golpes deben ser muy enérgicos y por lo mismo exigen que la mano se levante a cierta altura». Se utiliza en pasajes que exigen brusquedad y tensión, representándose (str.).

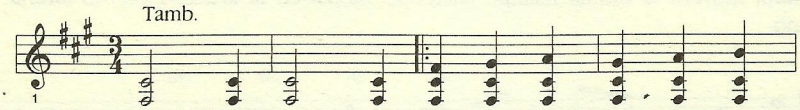
— *Apagados.* Es más corriente su aplicación empleando cuerdas de nylon o tripa, aunque tiene cierto efecto en las de acero. Se articula apoyando el borde interno o cubital de la mano derecha sobre las cuerdas junto al puente y tocando sin levantar la mano. Se representa (apag.).



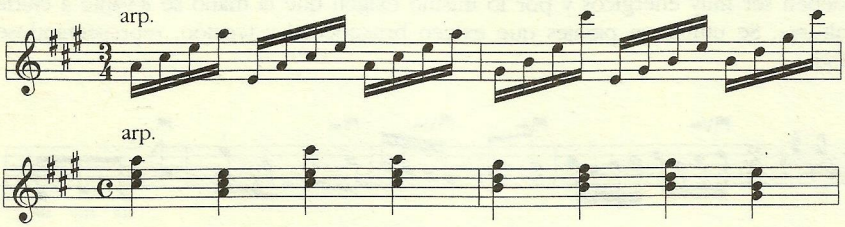
— *A la tastiera.* La púa atacará las cuerdas en la zona situada junto al mástil. El sonido resultante es más dulce. Se representa (tast.) o (diap.).

— *Al puente.* Consiste en atacar las cuerdas junto al puente del instrumento. El sonido es más incisivo y penetrante. Cateura lo apodó «clarín». Se indica (pnt.).

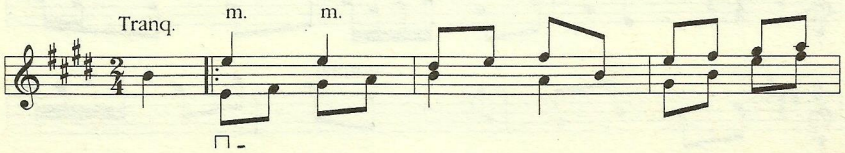
— *Tambora.* Efecto usado en la guitarra, su resultado queda empobrecido en cuerdas de acero. En su ejecución no interviene la púa, que se sostiene entre los dedos índice y medio. Se practica junto al puente dando un golpe a las cuerdas de cada acorde con el dorso del pulgar de la mano derecha, previamente levantada ésta a la necesaria altura. Para que sobresalga la melodía, será la uña del dedo pulgar la que percuta la cuerda encargada de interpretar la misma. Se representa (Tamb.). El uso del efecto «timbal» que hace Cateura es similar a la tambora, con la diferencia de que son los dedos índice y medio los que golpean las cuerdas.



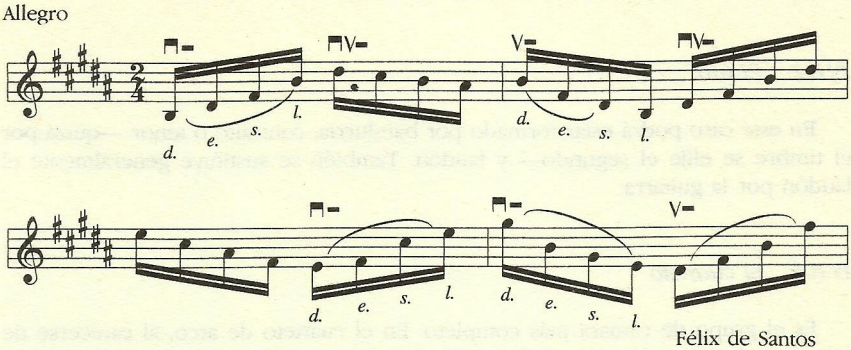
— *Arpeado.* A mi entender no tiene mucha utilización en instrumentos de púa, ya que no es lógico usar una bandurria para hacer un efecto que se consigue mejor y de forma más natural en la guitarra. Si a esto se añade su empleo en cuerdas de acero y con la tensión habitual, el esfuerzo para conseguir esta articulación no compensa el resultado. Consiste, como se puede deducir, en utilizar los dedos de la mano derecha con la técnica de la guitarra. Se escribe (Arp.).



— *Tranquilla.* Al contrario de la anterior, su uso es de mejor factura y permite a los instrumentos de púa hacer un tipo de polifonía cercana a la guitarra. Recuerda como se utilizaba la púa y los dedos en el laúd del renacimiento antes de abandonar el uso de la primera. La púa hace las veces de dedo pulgar mientras que los dedos medio, anular —y en ocasiones meñique— van pulsando las cuerdas junto a ésta. Se representa como (Tranq.).



— *Desliz.* Usado por vez primera por Félix de Santos, vi utilizarlo a Manuel Grandío. Consiste en herir dos, tres y hasta seis cuerdas inmediatas o vecinas con un golpe de púa, que atacará la primera resbalando por las restantes. Puede ser directo si parte de una cuerda grave e indirecto en caso contrario. Si es de tres notas, Félix de Santos lo indica (d.e.s), si es de cuatro (d.e.s.l.) etcétera.



Félix de Santos

IV.7. Sobre la púa y las cuerdas

Si a pesar de tener un buen instrumento se utilizan cuerdas no apropiadas y púas deficientes, el resultado se verá empobrecido.

IV.7.1. Tipos de púas

En los siglos pasados se utilizaban plumas de águila, trozos de marfil, hueso o madera como plectros. Actualmente, con el desarrollo de la industria, se fabrican de plástico, de pasta y de concha. La que da mejor resultado, prescindiendo del precio es la de concha de tortuga.

Hay púas de una punta y de tres. La forma triangular es la más ventajosa; puede usarse cada pico para una articulación, y ofrece mayor seguridad en el caso de que una punta se rompa. La púa se prepara lijando los tres lados del triángulo, hasta que los vértices queden en punta.

La dureza de la púa dependerá de la tensión de las cuerdas en cada instrumento, y su flexibilidad la determinará la mayor o menor presión de los dedos, nunca la dureza del material.

IV.7.2. Las cuerdas

Dentro de las que existen en el mercado, la cuerda idónea dependerá del tiro del instrumento y del calibrado de las tapas. A veces es determinante la pulsación de cada instrumentista. Si es posible se escogerán cuerdas que no tengan demasiado calibre, para así dulcificar el sonido de por sí hiriente, resultado de la sustitución de cuerdas de tripa o nylon por acero en los tres órdenes agudos.

IV.8. Conjuntos instrumentales

IV.8.1. El dúo

Además de poder actuar «a solo», los instrumentos de púa pueden ser acompañados por otros polifónicos como guitarra, arpa, clave o piano.

IV.8.2. El trío

En este caso podrá estar formado por bandurria, contralto o tenor —quizá por el timbre se elije el segundo— y laudón. También se sustituye generalmente el laudón por la guitarra.

IV.8.3. El cuarteto

Es el grupo de cámara más completo. En el cuarteto de arco, al carecerse de voz tenor, la viola que es contralto es la encargada de realizar esta labor, quedando la voz contralto a manos de un violín segundo, duplicando así un timbre.

En el de púa esto no ocurre. Por lo tanto se formará con una bandurria, un laúd contralto, un laúd tenor, y un laudón.

IV.8.4. El quinteto

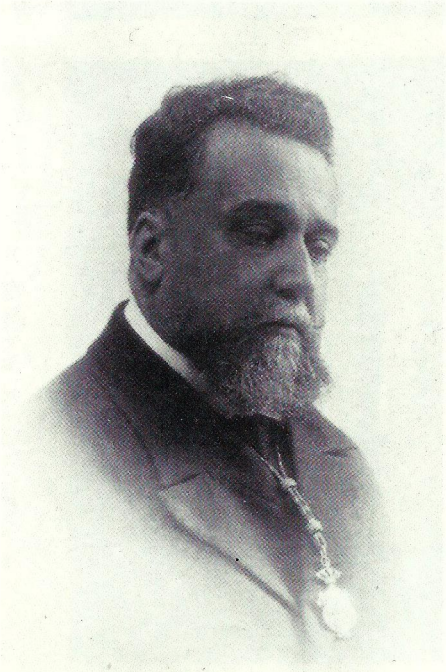
Puesto que el cuarteto es completo, conviene añadir un instrumento de tesitura amplia y polifónico. Puede ser el piano o la guitarra. Optaremos por la guitarra, más cercana a los instrumentos de púa ganando así en homogeneidad.

IV.8.5. La orquesta de púa

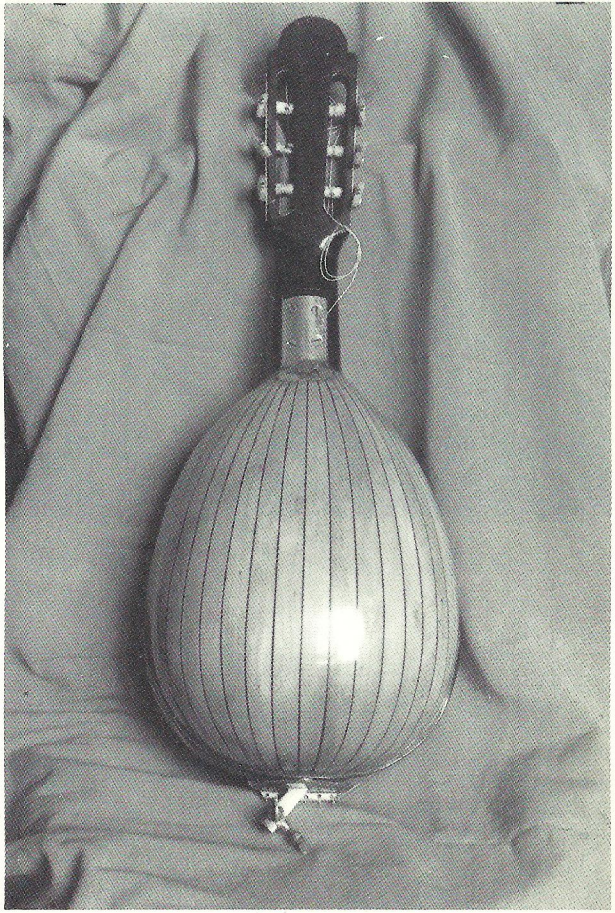
Estaría formada a imagen del cuarteto, con cada instrumento en número apropiado. Valdría la siguiente proporción: 8 bandurrias, 6 laúdes contraltos, 5 laúdes tenores, 4 laudones y 2 laúdes contrabajos. A este conjunto se le puede añadir algún instrumento de viento como la flauta o el clarinete; arpa, clavecin o guitarra, siempre usada en sentido colorista, y pequeña percusión.

Hoy esta formación es rara; lo habitual, que no es siempre sinónimo de idóneo, es presentar estas agrupaciones a base de bandurrias, laúdes y guitarras.

Baldomero Cateura.



Félix de Santos.



Mandolina Española de Félix de Santos.

Orquesta Mandolinista Española.

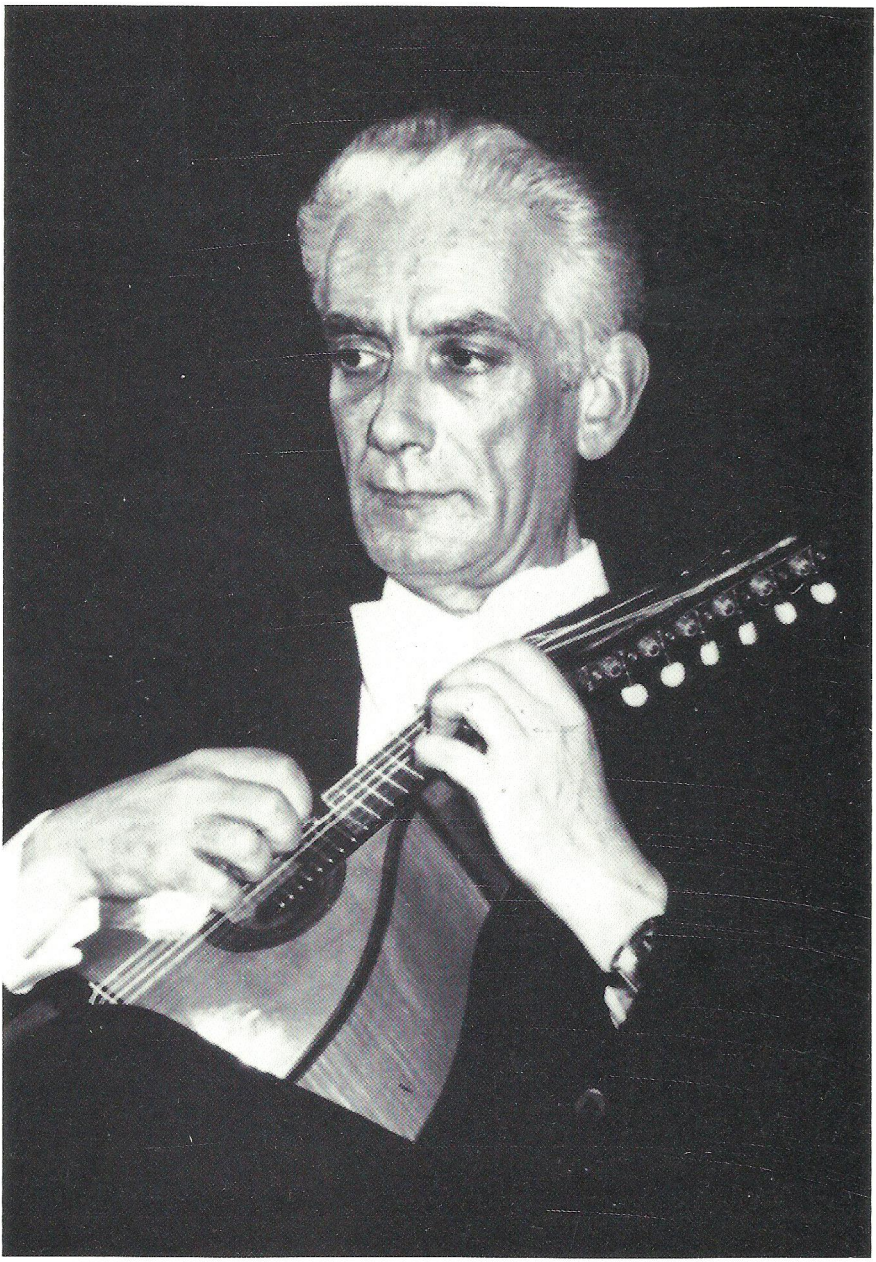
Orquesta Ibérica (1.ª fase).

Cuarteto Aguilar (de izquierda a derecha, Ezequiel, Paco, Elisa y Pepe).

Manuel de Falla observa el laudón de Paco Aguilar en el curso de la visita que éste realizó junto a Rafael Alberti y Oscar Colacelli con motivo de la interpretación de «Invitación a un viaje sonoro». Altagracia, 1945.

El Trío Albéniz.

Igor Stravinsky con el Cuarteto Aguilar y su representante. Los Angeles, año 1935.



Manuel Grandío.

V

Apuntes biográficos

Abarzuza, Isabel. Nació en Pamplona el 28 de enero de 1962. Estudia bandurria desde los 11 años. Es profesora de ese instrumento en el Conservatorio de Barañain, Pamplona.

Aguilar, Elisa. Nació en Murcia el 26 de noviembre de 1906. Murió en Six Fours la Flages, Francia, el 15 de abril de 1971. Laúd tenor del Cuarteto Aguilar.

Aguilar, Ezequiel. Nació en Murcia el 10 de enero de 1901. Murió en Buenos Aires, Argentina, el 2 de abril de 1961. Bandurria del Cuarteto Aguilar. Compuso para ese cuarteto las obras «Petenera» y «Responso de un fantasma» en Buenos Aires los años 1935 y 1936 respectivamente.

Aguilar, Juan. Nació en Moratalla, Murcia, el 1 de septiembre de 1896. Murió en Córdoba, Argentina, el 28 de octubre de 1952. Guitarrista. El mayor de los hermanos Aguilar. Con ellos formó un sexteto el año 1910. El grupo tuvo un clamoroso éxito en el Teatro Español el año 1916.

Aguilar, Lola. Nació en Murcia el 29 de noviembre de 1904. Murió en Montevideo, Uruguay, el 20 de septiembre de 1961. Mandolinista. Formó parte del sexteto Aguilar.

Aguilar, Paco. Nació en Moratalla, Murcia, el 31 de octubre de 1897. Murió en Córdoba, Argentina, el 16 de enero de 1947. Laudón del Cuarteto Aguilar. Dio conciertos formando dúo con el pianista Donato Oscar Colacelli cuando se disolvió el Cuarteto. Creó junto a Rafael Alberti en 1943 la cantata para verso y laúd «Invitación a un viaje sonoro». Escribió en 1944 el libro *A orillas de la música,* editado por Ed. Losada, Buenos Aires. En él relata los contactos y anécdotas del Cuarteto Aguilar junto a artistas como Rubinstein, Lily Pons, José Iturbi, etcétera. Estrenó en la Argentina varias páginas orquestales, obras de teatro y se dio a conocer como crítico musical. Compuso para el cuarteto «Las doce Horas» (dedicada a su madre, «Mamena»), «Suite Gallega» (dedicada a Germán Lago), «Rondino», «Escarapela de Colores», «Tocatina en Si mayor» y «Marcha Natal», esta última para laúd y laudón.

Aguilar, Pepe. Nació en Murcia el 3 de abril de 1899. Murió en Punta del Este, Uruguay, el 17 de julio de 1967. Miembro del Cuarteto Aguilar, donde tocó al principio la bandurria y, a partir de 1930, el laudete (laúd contralto).

Agrupación Albéniz. Creada en 1928. Participó en varios certámenes de plectro y ha grabado un disco. Posee una orquesta titular cuyo director es Enrique Rodríguez Iglesias y dos orquestas juveniles dirigidas por Antonio Gonçalves Soares.

Agrupación Amigos del Arte. Ubicada en Pamplona (Navarra), tiene un grupo de púa y guitarras. Conjunto que posee buenos instrumentos, basan su repertorio principalmente en música barroca. Participó en algún festival de plectro.

Almarcegui, Prudencio. Bandurrista. Integrante de la Orquesta Ibérica.

Arredondo, Eugenio. Director de la Estudiantina Española (s. XIX). Creador de su repertorio, parte del cual se editó en Viena y Praga. En él figura un vals titulado «Los amigos».

Arredondo, Gabriel. Bandurrista. Componente de la orquesta del Centro de Hijos de Madrid, fue concertino de la Orquesta Ibérica siendo calificado por la crítica como un gran instrumentista.

Asenjo Barbieri, Francisco. Nació en Madrid, el 3 de agosto de 1823. Murió en Madrid, el 17 de febrero de 1894. Compuso la música de *El Barberillo de Lavapiés,* estrenada en 1874, donde participaba la bandurria dentro de la plantilla orquestal. Asimismo compuso el pasacalle titulado «De Getafe al Paraíso» interpretada por orquesta, bandurrias y guitarras. Firmaba para sus amigos con el seudónimo de «Maestro Bandurria».

Asociación Filarmónica de Mandolinistas. Asociación fundada en 1916. La revista *Ritmo* del 15 de enero de 1930 dice de ella:
«*Sala Mozart.* Un nuevo e interesante concierto, segundo de los del curso 1929-1930, dió, en la indicada sala, la Asociación Filarmónica de Mandolinistas. Los componentes de la agrupación orquestal mandolinista, secundados por el inteligente pianista Félix de Santos Ferrán, ejecutaron bajo la experta batuta de su director, maestro Félix de Santos Sebastián, las composiciones de Beethoven, Falla, Durand, Albéniz, Serrano, Maristany, Montón, Bretón, Bizet y Morera, que integraban la primera y última parte de las tres del programa. La perfecta unidad que existe entre todos los elementos de la agrupación, puesta una vez más de relieve en el concierto de ayer mañana, dio como resultado una interpretación justísima y admirable. El público aplaudió calurosamente al finalizar cada composición, y muy en particular a la terminación de la Jota de La Dolores que hubo de ser bisada ante la general insistencia. Los solos de la tan popular jota estuvieron a cargo de la señorita Pilar de Broto (mandolina) y Beatriz de Santos (laúd), quienes demostraron palpablemente el profundo dominio de sus respectivos instrumentos y el temperamento musical que poseen».

Asociación laudística española maestros Grandío. Antigua Asociación Española de Pulso y Púa. Ubicada en la calle Palma número 20 de Madrid, alberga a la Orquesta Gaspar Sanz y a la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío.

Baldarrain, Ruperto. Director de la Estudiantina Española. Compuso la habanera para piano «Recuerdos de París» (1878), que transcribió para esa formación.

Barbero, Marcelo. Nació en Madrid en 1904. Murió en Madrid en 1956. Luthier. A la muerte del constructor Santos Hernández ocupó su lugar trabajando para la viuda de éste. Posteriormente se estableció por su cuenta en un local de la calle Ministriles. Durante el periodo comprendido entre 1933 a 1937 eran codiciadas sus bandurrias y laúdes con maderas de caoba o palosanto, especialmente el modelo «calvete». Actualmente su hijo sigue construyendo guitarras en la casa Angel Fernández.

Basili, Basilio. (1803-1895). Compositor italiano madrileñizado. Escribió «El Gloria», canción española. En ella, la música que sugiere la bandurria es acompañada con estrofas. Una de ellas dice: «Y al son —que trastea la bandurria— trastea mi corazón».

Beltrán. Músico valenciano que editó en 1866 un «Método de Bandurria profundo». Integrante de un cuarteto de púa y guitarra del que formó parte Baldomero Cateura.

Benito, Angel. Nació en Valdemorillo, Madrid, el 1 de marzo de 1949. Luthier. Actualmente es uno de los mejores constructores de instrumentos de púa españoles. Investiga la creación de un nuevo puente que elimine en parte la presión que ejercen las cuerdas sobre la tapa del instrumento, incrementando así la cantidad de sonido.

Blanco Villalobos, Miguel Angel. Nació en Madrid, en 1961. Laúd tenor. Integrante del grupo folklórico Mies, se incorporó en 1989 al cuarteto Paco Aguilar. Es, además técnico de sonido.

Borreguero. Nació en 1896. Murió en 1960. Luthier. Construyó bandurrias y laúdes.

Burgos, M. de. Publicó varias obras para mandolina española y piano. Editadas por la Biblioteca Fortea figuran : «Preludio en Re» (original), «Murcianas», «Seguidillas», «Alegrías», «Malagueñas», «Romanza Andaluza», «Pasodoble flamenco» y «Guajira».

Calvete. Quizá nombre castellanizado de «Calvet». Bandurrista nacido en Francia a finales del siglo pasado. Autor de la modificación en la bandurria —luego trasladable a otros instrumentos de púa— consistente en un mayor achatamiento de la tapa armónica, que facilita mayor estabilidad en la sujeción y un mejor acceso a los últimos trastes de la primera cuerda. Parece ser que este nuevo modelo se probó por vez primera en París, siendo su constructor José Ramirez.

Campo y Castro, José de. Alumno del guitarrista Dionisio Aguado. Editor y almacenista. Publicó en Madrid a finales del siglo XIX el «Breve Método para tocar por música, bandurria, laúd, octavilla, guitarra de doce cuerdas y cítara de seis órdenes». Al final del mismo figuran una serie de polkas, himnos y danzas típicas españolas y sudamericanas. Imparte una serie de consideraciones generales:

«La bandurria, octavilla, laúd y cítara, se apoyan verticalmente sobre la parte superior del muslo derecho —colocando el pie izquierdo sobre una banqueta o el primer travesaño de una silla— en cuya posición se fija el antebrazo derecho aproximadamente en el centro de la caja del instrumento, por la curvatura mayor

y de modo que venga a situarse la mano en el centro de la perpendicular que forma el puente con las cuerdas. Con respecto a la mano izquierda, la yema del pulgar se apoyará en el centro del mango, por la parte opuesta al sobrepunto, con la fuerza necesaria para contrarrestar el empuje que hagan los dedos de delante al pisar las cuerdas. La mano se mantendrá siempre abierta y los dedos separados y arqueados, fijando sus primeras falanges casi perpendicularmente sobre las cuerdas, de cuya manera oprimirán las dos de cada orden con la misma fuerza, para que resulten los sonidos claros. La muñeca ha de estar siempre arqueada, a fin de que los dedos alcancen a pisar todas las cuerdas».

Carriazo Beamut, Julián. Bandurrista. Componente de la Orquesta de laúdes Roberto Grandío. Director de la Orquesta Germán Lago. Actual profesor de instrumentos de púa del Conservatorio de Plasencia, Cáceres.

Cateura, Baldomero. Nació en Palamós, Gerona, el 11 de diciembre de 1856. Murió en Barcelona en 1929. Comenzó sus estudios musicales con el maestro de capilla de aquel pueblo, Tomás Morull, y más tarde en Barcelona con el maestro D. José Rodoreda. Muy joven empezó el estudio de la armonía, continuándolo junto a los de piano con A. Roger. Después dejaría el piano por la guitarra, que aprendió con J. Pou, para concluir sus estudios sobre este instrumento como autodidacta basándose en el método Aguado. A los 18 años abandonó momentáneamente estos estudios para dedicarse a la bandurria, llegando a tocar con maestría. Tanto es así que se anima a formar parte del cuarteto de bandurrias y guitarras, dirigido por D. Miguel Mas Bargalló, que contaba además con Hernández y con Beltrán. Con ellos pasa a Francia, para dar algunos conciertos en distintas capitales. Cuando regresa a España, organiza Cateura una segunda gira con un quinteto. Viaja por Francia, Bélgica, Alemania, Austria, Suiza, Italia, etcétera, volviendo a España cinco años más tarde. La revista *La Música Ilustrada* de febrero de 1901 dice que se «trasladó posteriormente a Madrid, para estudiar la organización de la famosa orquesta de instrumentos de punteo del maestro D. Manuel Más, y de allí a Valencia atraído por la fama del eminente concertista de bandurria D. Carlos Terraza, con quien organizó un quinteto, recorriendo distintas capitales de España y Portugal». Se casó en Barcelona, y dedicó la mitad de su vida al despacho de sus asuntos comerciales y la otra mitad a la música.

Después de un viaje a París ideó la mandolina española, de igual afinación a la bandurria pero con cuerdas simples. También modeló el «piano pedalier», que lleva su nombre. Consistía en un sistema de pedales aplicable a todos los pianos, con el que se podían obtener bellos efectos de matiz. Su principal objeto era el de acompañar a los instrumentos de púa, con los que fundía las sonoridades de manera más acabada. Este sistema fue presentado en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, y en la del Teatro y Música de París —ésta última en 1898—, obteniendo en ambas muy buena acogida. Publicó ese año la «Escuela de la mandolina española» que, además de contener estudios y preludios de varios autores, establece un prototipo de orquesta de instrumentos de púa a cuerda sencilla. Tras escribir varios caprichos para mandolina solo, publica en Madrid la titulada «Colección Cateura» con transcripciones para mandolina y piano de obras clásicas y aires populares. La Biblioteca Fortea, en sus publicaciones mensuales de música, incluía obras para terceto de mandolina española, laúd y guitarra

y para mandolina española y piano. Baldomero Cateura falleció en Barcelona en 1929. Había conocido muchos músicos de su época entre los que se destacan el famoso guitarrista Francisco Tárrega —quien le dedica su gavota titulada «María»— y el que fuera por un tiempo su alumno Félix de Santos, quien le obsequia con los «Estudios Artísticos».

Casado Calvo, Esther. Nació en Madrid el 17 de mayo de 1960. Laudón. Alumna de Roberto Grandío. Antigua componente de la Orquesta de laúdes Roberto Grandío y del Cuarteto Grandío. Fue la primera que recuperó el uso del laudón en España y precisamente con el que perteneció a Paco Aguilar. Actual integrante del Cuarteto Paco Aguilar.

Casanova, Jorge. Nació en Zaragoza el 30 de octubre de 1960. Con otros músicos funda en 1983 la Orquesta de laúdes Plectro con la que realizan conciertos y grabaciones para radio y televisión. También actúa formando dúo con guitarra o clavecin. Es el actual profesor de instrumentos de púa en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y en el de Tarazona, Zaragoza.

Cerdá, Clotilde. La revista *La España Musical,* editada en Barcelona el 15 de marzo de 1873 comenta:

«La señorita Clotilde Cerdá y Bosch de 11 años que participó en Viena en unas honras fúnebres a la memoria del inmortal Cervantes con el arpa, instrumento que toca con habilidad, toca además el piano con notable perfección y la bandolina con mucha inteligencia.»

Cimadevilla, F. Es el autor del «Método teórico-práctico para bandurria y laúd», editado en Madrid en 1925. Consta de una serie de ejercicios muy elementales y de pequeños temas populares, algunos con acompañamiento de guitarra.

Collado, Francisco. Laúd bajo en la Orquesta del Centro de Hijos de Madrid y en la Orquesta Ibérica. Editó en 1949 «El método teórico-práctico de bandurria y laúd», casi el único aceptable de ese periodo.

Croisez, A. Compuso en el siglo XIX el capricho español para piano titulado «España-bandolín y castañuelas», que refleja una escritura propia de un instrumento de púa.

Cuarteto Aguilar. Famoso cuarteto de laúdes compuesto por los hermanos Ezequiel, Pepe, Elisa y Paco Aguilar. El escritor e historiador Salvador de Madariaga en su encuentro con ellos en Chile les dedicó el siguiente poema:

Virtuosos de virtudes
que dejan sonoros ecos
cuatro laúdes,
un Velázquez y tres Grecos.

Después de estudiar varios años música e instrumentos de púa con maestros como Minguella y, sobre todo, Germán Lago, fundan en 1923 el Cuarteto consagrándose al cultivo del «laúd español». Esa música no la estudiaron ni en conservatorios ni academias; sus deberes universitarios se lo impidieron, y esa dedicación

al laúd, coincide con los doctorados de Paco en Farmacia, Ezequiel en Medicina y Pepe en Intendencia Mercantil. Después de encargar al luthier Domingo Esteso sus instrumentos empezarían sus actividades:

En 1924 consiguen una cita en Madrid con el compositor Joaquín Turina, al cual le hacen una previa presentación del Cuarteto. Turina exclamó: «Este laudón es un verdadero acierto». Los Aguilar interpretan ante el maestro «Fiesta mora en Tánger», y el compositor sevillano afirma: «Ya no volveré a tocar más al piano esta obra». Meses después, los Aguilar son recibidos en Granada por Manuel de Falla quien, inquieto, revisa los papeles de dos danzas de «El sombrero de tres picos» adaptadas por los Aguilar; escucha los laúdes y tras una segunda interpretación asevera: «No tengo nada que decirles». Años más tarde, tanto Elisa como Paco, intercambiarían con el compositor correspondencia sobre esta partitura.

Los primeros conciertos se desarrollan en España, como muestra su actuación en el Real Conservatorio de Madrid el 15 de marzo de 1925. Elisa es menor de edad cuando logran el primer contrato en el extranjero. Se ganaron la amistad de muchos compositores; en el caso de Turina, llegó a ser profunda. Muestra de ello es una noticia aparecida en la revista *Ritmo* de noviembre de 1931:

«Para festejar el nombramiento del profesor de composición del conservatorio, ha sido agasajado, en el Hotel Inglés, el maestro Turina por un numeroso grupo de admiradores. Asistieron más de 250 comensales. En la mesa presidencial se sentaron, con el homenajeado, las señoras de Arbós, de Turina, de Sanjuán, Angeles Otein, Criso Galati, María Rodrigo, la señorita Aguilar, el maestro Arbós, Francisco y Ezequiel Aguilar y el director de *El Debate*.»

Turina, además de dedicarles su «Oración del torero», les transcribe «Orgía», «Niñerías» y muchas obras más.

En 1928 dan un concierto en Londres y el periodista del *Chicago Tribune* I. Schwerke, escribe:

«El tañido de sus instrumentos es de una nueva y encantadora luminosidad.»

Una crónica de París titulada «Quatuor Aguilar», fechada en enero de 1929 decía:

«Es grato para los españoles ver el éxito de este simpático cuarteto de artistas, que en breve tiempo ha conquistado el aplauso de los públicos extranjeros. Ha seguido su marcha triunfal, hasta el punto que en el año que acaba de terminar ha dado 240 conciertos públicos y privados. El 14 de junio último se presentó por primera vez en París, en la sala Gaveau, siendo acogido con un éxito clamoroso.»

Dos diarios de Bélgica y Argentina expresan sobre las actuaciones del Cuarteto Aguilar:

«Un éxito que se afirma en crescendo para terminar en triunfo, sin que cese la curiosidad del auditorio» (F. Demeder en *Midi*, Bruselas, 1928)

«Para la música moderna, son el agente expresivo ideal; para la música española, son el agente expresivo único» (Talamón en *La Prensa,* Buenos Aires, 1929).

Los años treinta supondrían al Cuarteto un nuevo avance hacia el éxito. En 1931 actúan en Francia e Inglaterra antes de visitar América. Con ocasión de este viaje a Inglaterra, Adolfo Salazar escribió un importantísimo artículo sobre los instrumentos del Cuarteto Aguilar. Ese mismo año actúan en Kansas City y en 1932 en Santa Bárbara, Pasadena, Oregón y en la Universidad de Yale. Dieron un concierto en The Town Hall de Nueva York y en la Casa Blanca ante F. Delano Roosevelt. Visitaron posteriormente Argentina y Paraguay.

En abril de 1933, la revista *Ritmo* da una noticia que transcribo íntegra:

«Después de los triunfos de los hermanos Aguilar por las salas de conciertos de Europa y las Repúblicas del nuevo continente, leemos en un telegrama de París que ha sido firmado en aquélla capital el contrato con arreglo al cual el Cuarteto Aguilar, por cuenta de una sociedad americana, establecerá en Nueva York una Escuela de Laúd Español y manufactura y popularización del conjunto instrumental. Como españoles, nos halaga ese éxito de la famosa agrupación nacional.»

No existen noticias de que cuajara esta escuela de laúd, pero sí puedo afirmar que en la actualidad, mandolinistas norteamericanos se acuerdan de aquel Cuarteto.

En 1933 actuaron en Luxemburgo, Alemania —donde no fueron tratados debidamente por el régimen nazi— y en España. En 1936 estuvieron invitados a ir a Australia, Japón y a dar una vuelta al mundo a través del empresario del violinista Jehudi Menuhin.

La guerra civil española les sorprende en Buenos Aires. Allí fueron protagonistas de una película, que no llegó a estrenarse, titulada *Tararira*. Luego vendría la Segunda Guerra Mundial. La escasez de conciertos y razones personales motivan la disolución del Cuarteto. Menos Paco, los demás abandonaron el estudio de forma brusca y total. El mismo, en su libro *A orillas de la música,* describe la situación:

«Ninguno de los Aguilar cree que es tan hermoso el resultado de su arte; pero si lo dice todo el mundo habrá que callarse por ayer y callarse por hoy. Y dejar que sea la guerra la única que hable:

Cuatro laúdes,
un Velázquez y tres Grecos
si callada está su España
han de estar callados ellos.»

Cuarteto Grandío. Creado en diciembre de 1982, pertenecían a él: Pedro Chamorro (bandurria), Antonio Navarro (laudete), Caridad Simón (laúd tenor) y Esther Casado (laudón). Debutó en 1983 durante el homenaje al Cuarteto Aguilar con su participación en «Invitación a un viaje sonoro» junto a Rafael Alberti, repitiendo esta cantata para verso y laúd por varias ciudades de España. Estrenó la obra «Serenata para laúdes» del compositor palentino Claudio Prieto. Participó en varios certámenes de música de plectro en La Rioja y París. Actuó en el Palau de la Música de Barcelona y en el programa de televisión «Música y Músicos». Obtuvo las siguientes críticas:

«Una primera parte integrada por el Cuarteto de Laúdes Grandío, con delicadeza en su sonoridad, excelente conjunción y adecuación estilística» (Antonio Iglesias en *Informaciones,* 28-5-83).

«El Cuarteto de Laúdes Grandío es una rara y perfecta muestra de este género» (Eduardo Fanquil en *Heraldo de Aragón,* 18-10-83).

Este conjunto se deshizo en 1985.

Cuarteto Iberia. En la revista *Ritmo,* número 75, de 1 de diciembre de 1933, aparecía la siguiente noticia:

«*El Cuarteto Iberia*

En el Círculo de Bellas Artes se han celebrado recitales de danzas españolas

por el cuarteto que dirige el insigne guitarrista Angel Barrios, con ilustraciones coreográficas a cargo de la señorita Lenchu. El maestro Barrios y los artistas José Recuerda (bandurria), Manuel López (laúd) y Antonio Vázquez (guitarra), que le acompañan, interpretaron con un arte exquisito y con un dominio absoluto las siguientes composiciones:

Primera parte "Cantos de mi tierra", Barrios; "La Torre del Oro", Jiménez; "Seguidillas", Albéniz; "Boda de Luis Alonso", Jiménez.

Segunda Parte "Antaño", Oscar Esplá; "El Sombrero de Tres Picos", Falla; "Variaciones sobre la Gallarda Milanesa", Cabezón; "Angelita" (tango), Barrios. Fueron todos aplaudidísimos.»

Cuarteto Pro-Arte. La revista *Ritmo* de 1 de junio de 1935 dice en una crónica sobre información musical de Madrid:

«Cuatro jóvenes animosos y artistas: Mariano García (bandurria 1.ª), Luis Reija (bandurria 2.ª), Raúl Rodríguez (laúd) y Manuel Pastor (guitarra) han formado un cuarteto de instrumentos españoles que ha sido cordialmente recibido en los medios musicales en que ha actuado. La nueva agrupación ha dado recientemente en el salón de actos del Conservatorio un concierto organizado por los alumnos del Centro, obteniendo una grata acogida y muchos aplausos por las artísticas versiones que dieron a las obras que integraban el programa —casi todas de autores españoles—: Chapí, Granados, Albéniz, Falla, en transcripciones esmeradamente realizadas. La sonoridad del Cuarteto Pro-Arte es agradable, el conjunto bastante perfecto y las interpretaciones del mejor gusto y calidad.»

Chamorro Martínez, Pedro. Nace en Madrid el 20 de marzo de 1961. Comienza sus estudios musicales en 1968 con Manuel Grandío quien, en 1973, lo inicia en la bandurria, obteniendo en 1976 y 1978 los premios nacionales de este instrumento. Ha estado en casi todas las agrupaciones de élite de la púa (Cuarteto Ibérico, Quinteto Tárrega, Orquesta Gaspar Sanz, Cuarteto Grandío, etcétera) y actualmente director de la Orquesta de Laúdes Españoles Roberto Grandío. Es profesor superior de Instrumentos de Púa por el Conservatorio de Murcia y ha ejercido como tal en los Conservatorios de Campo de Criptana (Ciudad Real) y Plasencia (Cáceres). Actuó junto a la Orquesta Nacional de España en obras que precisaban este instrumento. Grabó en 1986 un disco con el pianista Esteban Sánchez en el que se incluye la obra integral de Beethoven para plectro y piano. Esta producción recibió un premio del Ministerio de Cultura. De sus actuaciones obtuvo la siguiente crítica:

«Pedro Chamorro fue un espléndido solista, nítido el sonido, pulcra la ejecución» (A. Fernández Cid en *ABC* el 22-4-82).

Domingo Ocón, Juan. Bandurrista. Saldoni dice de él que tocaba la bandurria por los años 1859.

Echevarría, Miguel. Bandurrista. En 1850 dio conciertos de bandurria en Londres y París. Una revista de la época dice acerca de este músico. «Acaba de llegar a esta corte el aventajado profesor de bandurria D. Miguel Echevarría, el cual prepara un lúcido concierto que se verificará en breve, en los salones del Conservatorio de Música».

Escudero, Edmundo. Laúd tenor. Perteneció a la Orquesta Ibérica.

Esteso, Domingo. Nace en 1884 y muere en 1937. Luthier. Compañero de Manuel Ramírez y de Santos Hernández, se estableció en la guitarrería que hoy todavía existe en la calle Augusto Figueroa de Madrid, hace noventa años. Fue el principal proveedor de la Orquesta Ibérica de Madrid. Hizo bandurrias de palosanto y algunas de arce, tipo «pera» y «calvete». Los instrumentos del Cuarteto Aguilar fueron construidos por él. Hoy un sobrino suyo —Faustino Conde— regenta esa guitarrería, abandonando la construcción de instrumentos de púa.

Estudiantina Española. Agrupación del siglo XIX dirigida por Eugenio Arredondo.

Estudiantina Fígaro. Ver Domingo Granados.

Falcó, José. Obtuvo medalla de oro en el Centenario de Calderón por su obra «Jota estudiantil».

Fortea, Daniel. Publicó un manualillo hablando de los instrumentos de púa de la época y editó algunas obras para terceto de mandolina española, laúd y guitarra.

Galindo, Patricio. Editó en Valencia (1970), el «Método completo de bandurria y laúd». El autor lo consideró especial para colegios, rondallas y tunas. No ofrece novedades importantes y es bastante elemental.

García Herrero, José Ramón. Nació en Madrid en 1963. Bandurrista. Discípulo de Manuel Grandío. Fue miembro fundador de la Orquesta de laúdes Roberto Grandío. Ha intervenido en alguna ocasión junto a la Orquesta Nacional. Profesor superior de instrumentos de púa, titulación conseguida en el Conservatorio del Liceo de Barcelona.

García Jimeno, Ricardo. Nació en Baracaldo, Vizcaya, el 20 de agosto de 1936. Fue integrante del quinteto Soñua. Es partidario de la bandurria con cuerdas simples, hizo sus estudios en el Liceo de Barcelona. Contribuyó a revitalizar la figura de Félix de Santos, de la que posee amplia documentación sobre estudios de bandurria, mandolina italiana y laúd. Conserva el que perteneció a Beatriz de Santos.

García Sáenz, Nicolás. *La España Musical,* revista editada en Barcelona en 15 de marzo de 1873, dice:

«Ha venido de Logroño el conocido profesor de guitarra y bandurria, D. Nicolás García Sáenz, con el objeto de establecer una academia de tan populares instrumentos. Desde luego le auguramos un buen resultado, teniendo presente que en octubre de 1868 admiramos a varios de sus discípulos en el teatro del Circo y en las serenatas que dieron a diferentes personajes de la revolución alcanzando un verdadero triunfo.»

Gómez Llorente, Manuel. Nace en Madrid en 1961. Es el primero que se dedicó al estudio del laúd contrabajo. Miembro fundador de la Orquesta Roberto Grandío y alumno de los Grandío. Ha compuesto una suite para instrumento de púa y piano.

Grandío, Elisa. Guitarrista. Perteneció al Quinteto Grandío-Alameda y a la Orquesta Ibérica. Tía de Manuel Grandío.

Grandío Arcis, Manuel. Bandurrista. Nació el 28 de julio de 1920 durante una gira artística que sus padres realizaron por las Antillas. Estos eran integrantes del Quin-

teto Grandío-Alameda. A la muerte de sus padres, sus tíos lo formaron musicalmente y lo iniciaron en la bandurria. Con ellos hace una serie de viajes por España dando conciertos en cafés, teatros y ferias de ciudades y pueblos del país. En Madrid tocó en:

Cafés: Salmantina, Comercial, Victoria, Magallanes, Atocha, Royal, etc

Cines: Novedades, Embajadores, Metropolitano, Monumental Cinema, Avenida y Doré.

Teatros: La Comedia, Muñoz Seca, Fuencarral, Chueca, Círculo de Bellas Artes.

Escenarios: Plaza Monumental y Circo Price.

Películas: *Luis Candelas* y *La casa de la Troya.*

Durante esta época tuvo contacto con otros dos bandurristas que luego serían sus compañeros: Gregorio Rubio y Santiago Nebot.

Una vez acabada la guerra civil sigue estudiando bandurria sin descanso y entra a formar parte de la Orquesta Ibérica de la que fue concertino, pues «Manolito» —como le llamaba Lago— sobresalía por su facilidad de ejecución y dominio técnico.

Una vez disuelta la Ibérica, Manuel Grandío trata de formar una orquesta que sea reflejo de aquélla. En 1954 se hace cargo de la rondalla del Parque de Precisión de artillería al mismo tiempo que abre una guitarrería en la calle Almansa de Madrid con el nombre de «Gigran». La rondalla Santa Bárbara en 1957 y la del grupo financiero Fierro, dan paso a la del Instituto Nacional de Industria. En 1961 formó un grupo con los «supervivientes» de esas tres rondallas uniéndose en 1963 a algunos miembros de la desaparecida Ibérica. Todo esto desembocaría en la Orquesta de la Asociación Española de Pulso y Púa, que se pasó a llamar más tarde Orquesta Gaspar Sanz.

Formó parte de varios grupos de cámara de púa, destacándose el Quinteto Tárrega y el dúo que formaba junto a su hijo Roberto. Opinión avalada según el diario *El Adelanto* de Salamanca:

«Verdaderamente, la bandurria fue deliciosa, logrando unos volúmenes matizadísimos. El acompañamiento de guitarra le dio la sobriedad y ya se hizo evidente que el dúo poseía una excelente formación y un gran dominio instrumental. El rigor del tiempo y ritmo fue perfecto. La conjunción y afinación exactas. Ambos intérpretes se encuentran muy compenetrados y son excelentes lectores.»

Figuró como concertino en la Orquesta de laúdes que dirigió su hijo Roberto. Publicó un *Método de Bandurria* y adaptó numerosas obras para todas las formaciones en que intervino. Su mayor éxito lo consiguió en la Olimpiada de la Púa (Zupmusik), de Berlín. Allí, el Dúo Grandío, acompañado por otros dos amantes de la música de púa pertenecientes a la Sociedad Artística Riojana —Jose Luis Rouret y Pedro Santolaya—, se presentó ante músicos de Japón, Francia, Austria, Alemania, Holanda, etcétera. Cuando todos ellos escucharon el concierto de bandurria y guitarra en la sala Ernst Reuter, quedaron maravillados. La bandurria era fotografiada, medida, palpada. Así lo demuestran diapositivas de tal evento.

El 17 de abril de 1979 ensayando con la Orquesta Gaspar Sanz la «Danza ritual del Fuego» de Falla, Manuel Grandío, que sabe lo cerca que está la muerte de su hijo Roberto, cae desplomado. Moriría tres días más tarde. Su hijo lo seguiría cuatro días después. Sus restos descansan hoy en el cementerio de San Justo en Madrid. Bajo la lápida colocada con motivo del primer aniversario de su muerte, una ban-

durria cruzada con una batuta, ambas de bronce, junto a una placa dedicada a su memoria. Hoy, su viuda, «Doña Florentina», sigue apoyando a sus discípulos. Ese mismo año de su muerte, y dentro del XIII Festival Internacional de Música de Plectro, se dio un concierto-homenaje a los Grandío, editándose un libro a su memoria que contenía poesías y partituras dedicadas al efecto. La música fue compuesta por Juan Miguel Villar.

Todas las ilusiones de «Don Manuel» quedan bien reflejadas en este artículo de Segundo Pastor en el diario *El Alcázar* de 20 de junio de 1974:

«Manuel Grandío, concertista de bandurria desde muy joven, es considerado actualmente como la primera figura mundial. Objetivo de su gran labor ha sido y sigue siendo el conseguir la creación de cátedras de bandurria, laúd y archilaúd en los Conservatorios, así como la creación de una Orquesta Nacional de Instrumentos de pulso y púa.»

Grandío Rojo, Roberto. Nació en Madrid el 3 de junio de 1951. Director de orquesta, pedagogo y teórico de los instrumentos de púa. Comenzó a estudiar música a los siete años con Carlos Esbrí y guitarra a los nueve con Regino Sainz de la Maza en el Conservatorio de Madrid. La ilusión que tenía su padre puesta en él contribuye a la formación musical del hijo, hecho reflejado en un diario titulado «El Génesis pequeñito de un pequeñito músico». A los diez años va entrando en todas las formaciones de púa dirigidas por su padre. Generalmente su función era de guitarrista, aunque ya en 1965 recibiría su «bautismo de púa» tocando un «seudoarchilaúd». Fue contratado como músico en varias obras de teatro y en zarzuelas como *Las Noches de San Juan,* de Rodrigo de Santiago. En cuanto a su calidad como instrumentista se destacaban la seguridad y la rapidez de lectura a primera vista de una partitura. Además de hacer varios cursos de violín y piano, Roberto terminó los estudios de guitarra, composición y música de cámara. A los veinticuatro años acabó los estudios de dirección de orquesta que se habían creado por vez primera en Madrid, siendo su profesor Enrique García Asensio.

Pretendió acercar los instrumentos de púa a la música oficial. Para ello fue haciendo poco a poco instrumentistas para formar una orquesta. Exigía una formación musical y técnica muy pulcra a sus alumnos.

Todas sus vocaciones y anhelos se encuentran reflejados en la revista *Plectro,* que él mismo editó. En ella justifica su labor:

«Inmerso desde el primer momento entre los laúdes, tal y como dije antes, tuve la oportunidad de conocer a fondo los recursos de estos instrumentos, fui enterándome de cómo eran y para qué servían nuestros laúdes. Cuando ya tuve una cierta madurez musical, empecé por mi cuenta una investigación sobre estos instrumentos y, a la luz de mis conocimientos técnicos y musicales, puse en revisión todos mis anteriores conocimientos laudísticos, lo que me permite hoy en día poder hablar con conocimiento de causa y sacar muchas conclusiones. Los músicos, al no entender de nuestros laúdes, no pueden hablar de sus posibilidades, y los instrumentistas si no son músicos, no sabrán tampoco las posibilidades que los instrumentos tienen, ya que los recursos técnicos que conocen, no saben cómo aplicarlos en la música o los aplican mal. Quiero hacer constar que ser músico no es saber solfeo y tener unos conocimientos de armonía, sino bastantes más cosas y más profundidad. De no ser así, deberían cerrar los conservatorios porque ya

me explicarían entonces, qué he estudiado durante más de quince años, y de verdad que no he repetido ningún curso. Soy músico, conozco los laúdes, los estudio a fondo y llego a la conclusión de que tienen un gran futuro en la música, y como consecuencia me dispongo a ponerlos en su sitio, o sea, a ejercer mi profesión.»

Para ello fundó en 1976 la Orquesta de laúdes, a la que inculcó una serie de valores que no se encontraban en orquestas profesionales: trabajo, largos ensayos y disciplina.

Roberto Grandío murió el 23 de abril de 1979 a los 27 años. Tres días después que su padre, junto al cual fue enterrado.

Granados, Domingo. Saldoni, en su *Diccionario de efemérides,* nos habla de él:

«A principios de 1879 estaba de director de una «banda de guitarras y bandurrias», que llevaba el nombre de Fígaro, recorriendo los principales teatros de Europa, con un éxito inmenso, según decían los diversos periódicos que se ocupaban de esta sociedad. En Viena un editor de música le compró la tanda de valses titulada "El Turia", compuesta por dicho señor Granados, en la cantidad de 1.500 liras, unos 4.500 reales, pues tuvo tal aceptación, que dos ediciones fueron agotadas al momento.»

También la revista *Ritmo* de marzo de 1935, en un artículo de William Shewall Marsh sobre los instrumentos de traste en los Estados Unidos, cita esta agrupación:

«La mandolina recibió su primer ímpetu en Norteamérica cerca del 1879, cuando los Estudiantes Españoles Fígaro vinieron a la América de Madrid y obtuvieron en todas partes un clamoroso éxito. Observando esta explosión de entusiasmo que los Estudiantes Fígaro despertaron, diversos italianos en Nueva York (no fueron mandolinistas, pero sí obreros de varias empresas) organizaron una imitación de estudiantes, bajo la dirección de un famoso violinista. Esta agrupación tomó el título de los estudiantes verdaderos, adaptaron un traje semejante, y ¡aun apropiaron los nombres de los ejecutantes españoles!».

Grupo Ibérico. Fundado el año 1971 por iniciativa de su director Fernando Osma. Compuesto de instrumentos de púa y guitarras. Sus integrantes están relacionados con Telefónica de Madrid. Como quinteto participaron en algún festival de plectro. En 1988 grabaron su primer disco.

Hernández, Isidoro. Compuso la letra y música de la «Mandolinata de los estudiantes» (Serenata española), registrada en 1878.

Jorge Rubio, Matías de. Profesor de música e instrumentista. Publicó en 1862 un método de bandurria «dedicado a los aficionados que tocaban en los cafés, teatros y que tomaban parte en la zarzuela con dicho instrumento». En él aconseja sobre la elección de cuerdas y púas. Figuran estudios de trémolo, doble cuerda, etcétera. En el prólogo de esta publicación afirmaba:

«He aquí un instrumento que por el gran uso que tiene en nuestra España, merece la atención de dedicarle algunas líneas. Este instrumento confidente querido de los amantes españoles, heredero de tradiciones moriscas y órgano exclusivo de la alarmante Jota, del meloso Fandango, de las dulces Seguidillas y Boleras, es uno de los que más relacionado está con nuestras costumbres, y que si ha de tocarse bien a pesar de ser el más fácil de los de cuerda, exige también un detenido

estudio. El poco coste de adquisición del instrumento, y la facilidad que ofrece para divertirse con él, son buenas pruebas de su eterna existencia entre nosotros; sobre todo mientras haya andaluces, valencianos, murcianos, navarros y aragoneses, que no podrán ser infieles a las más distintas especies de Jotas que llevan el nombre de su país, entre las que ocupa el primer rango la bellísima aragonesa, sin olvidar los demás aires españoles como Tiranas y Jaleos, que nunca cansan ni envejecen, y que en más de cuatro ocasiones valen por todas las óperas del mundo.»

Posteriormente publicó sus *24 Estudios para bandurria,* destinados a la práctica de la alzapúa, doble cuerda y con algunos estudios de influencia guitarrística.

Lago Durán, Germán. Nació en Vigo en 1883. Murió en Madrid el 19 de diciembre de 1967. Residió en Ramallosa y en Gondomar (Pontevedra), donde dirigió una rondalla y un orfeón a los 17 años. Más tarde es pensionado por el Ayuntamiento de Vigo, y marcha a Madrid a cursar estudios de violín y armonía. En 1909 un periódico de Vigo da la noticia sobre un examen en el Conservatorio de Madrid para obtener plaza de profesor de violín, en la que el opositor Germán Lago obtuvo la calificación de sobresaliente y fue propuesto para perfeccionar su carrera en el extranjero. De esta época datan dos obras suyas tituladas «Labranzas» y «Meu Fillo». Hombre culto, conocedor de varios idiomas; era de complexión robusta y muy alto. Sus amistades le llamaban cariñosamente «el guapo largo». Así en un recorte de prensa se podía leer: «Lago es un hombre muy alto, delgado, de porte y ademanes distinguidos. Y este hombre singular que toca la guitarra, el laúd, la mandolina, el violín y el piano, reúne tales cualidades de formidable organizador, que raramente se hallaría otro que se le pueda igualar». En 1911 formó la Orquesta Mandolinista Española, compuesta de instrumentos de púa, guitarra y piano. Una grave enfermedad repercute en su carrera artística: no puede tomar posesión como profesor de violín en el Conservatorio de Madrid, y se ve obligado a disolver la citada orquesta. Se marcha a Vigo por motivos de salud y vuelve a Madrid después de un año para trabajar en el Instituto Geográfico. Lago se anima y organiza la Orquesta del Centro de Hijos de Madrid, integrada por instrumentos de púa y guitarras haciendo su presentación el 26 de julio de 1915. La agrupación se disolvería por problemas económicos. Como Germán Lago había ido confeccionado un archivo con sus adaptaciones resuelve usarlo en lo que fue su obra por excelencia: La Orquesta Ibérica de Madrid. En 1928 constaba de cincuenta profesores y celebra un concierto preparatorio el 1 de abril de 1929. Durante varias actuaciones tuvo muy buena acogida. Una de ellas tuvo lugar en junio de 1932 en el Teatro Principal de Zaragoza. La Rondalla Orós obsequió con una serenata esta actuación, deleitándola con las coplas de notables joteros como Felisa Galé, José Badules y Bienvenido Orga. Un simpático fragmento decía así:

Que no lo busquen en Suiza
porque no lo encontrarán,
un lago que valga tanto
como Lago (Don Germán)

La Orquesta Ibérica también actuaba en el Lar Gallego, donde siempre encontró simpatizantes y amigos. Algunos conciertos en este centro fueron retransmitidos

por Unión Radio, emisora local. La revista musical *Ritmo* cita varias veces a esta orquesta, quejándose del «retraimiento» del gran público en los conciertos.

«Don Germán» alternaba sus ensayos con el trabajo que tenía en Hacienda, donde llegó a ser Jefe de Administración. También daba clases de guitarra, bandurria y laúd en la sociedad Fomento de las Artes. Aparte de esto fue nombrado socio número 30 de la Asociación Española de Concertistas el 13 de febrero de 1930 ofreciéndosele un puesto de catedrático de guitarra en Tetuán (Marruecos español). Lago no sólo dirigía y transcribía, también componía. Escribió para banda dos obras: una titulada «Recordación» (Editada por la Ed. Música Moderna), y «Gondomar», pasodoble de ambiente gallego. Precisamente este pasodoble abrió un concierto de la Banda Municipal de Madrid celebrado en el Parque del Retiro el 5 de abril de 1936, cediéndole la batuta a Lago el director de dicha banda Jose María Martín Domingo. Germán Lago fue también un insigne y codiciado maestro. Familias ilustres como el duque de Extremera, el conde de Montarco, le confiaron a sus vástagos. Juan Aguilar, prestigioso médico de la época, buen conocedor y muy aficionado a la música, puso en sus manos la formación de sus hijos. Con ellos creó el sexteto del cual surgiría luego el Cuarteto Aguilar.

Cuando el Cuarteto Aguilar ya había alcanzado el éxito no olvidó a su maestro, a quien invitaron a establecerse con ellos en América. Una foto dedicada por Ezequiel Aguilar con fecha 20 de abril de 1930 decía así: «Años y años, mundo y mundo, y siempre con el mismo agradecimiento y cariño a mi maestro Lago». La guerra civil interrumpió la historia de la Orquesta Ibérica. De esta primera etapa quedaron impresas en discos de la marca Odeón, la «Serenata de la Fantasía Morisca» de Ruperto Chapí y el «Capricho Arabe» de Francisco Tárrega. El precio del disco era de 9 pesetas.

Después de la contienda, Germán Lago quiere rehacer su sueño. La Falange le ofrece la inclusión de la Orquesta al Movimiento. El maestro se niega y son en cambio los amigos gallegos de antaño los nuevos mecenas de la Ibérica. Su reaparición en Madrid en el año 1940 provocó un aluvión de comentarios de los que extraigo:

«Francamente interesante es la audición de las obras españolas antiguas por ser desconocidas del público y encerrar un valor que debe enorgullecernos. 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 en *YA*, 8 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. Bandurrines chiquiticos que suben a la estratosfera, bandurrias estudiantiles, laúdes 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, usted es un mar: el Pacífico!». (Joaquín Turina en *Dígame,* 7 de octubre de 1940).

Como se ve, una de las virtudes que se atribuyeron a la Ibérica fue el que figurasen en sus programas músicas de siglos pasados, y tal entusiasmo produjo que el diario *Informaciones* del 2 de enero de 1949 no dudó en poner en portada una foto de la citada orquesta, anunciando «a bombo y platillo»:

MÚSICA DE PULSO Y PÚA. 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.»

Trabajo y sudor diario les costó a los hombres de la Ibérica conseguir estas críticas. De ensayar en el Lar Gallego, pasaron por otros de la calle Farmacia, plaza de Santa Ana, o calle Imperial, local compartido con la Banda Municipal de Madrid. Ensayaban de 10 a 12 de la noche varios días a la semana. A pesar de rechazar el apadrinamiento de la Falange, en 1948 intentó hacer la Orquesta de Instrumentos Españoles de las Organizaciones Juveniles estableciendo tres grados de estudio para la incorporación de los alumnos. En el último curso el alumno aprendería instrumentos especializados como el bandurrín, el laúd contralto y el laúd bajo.

Las buenas críticas y logros artísticos, desembocaron en una ayuda oficial para la orquesta. Parece ser que Pedro Moreno, concertista de guitarra de la orquesta, tenía entre sus alumnos al infante José Eugenio de Baviera quien intercedió ante el ministro de Educación y Ciencia Ibañez Martín. En 1949 se le concede a la Ibérica una subvención de 60.000 pesetas anuales. Otro gran elogio vino del extranjero. El doctor Vallejo Nájera, amigo de la orquesta, llevó a un ensayo a Karl Wecher, director del Hollywood Bowl, que era uno de los locales de conciertos más importantes del mundo. Tantos fueron los elogios y la gratitud por parte de este empresario que el diario *Los Angeles Times* recogió la noticia afirmando que el Sr. Wecker se había llevado dos grandes impresiones de España: una, la colección de Stradivarius del Teatro Real y la otra la Orquesta Ibérica de Madrid.

La actividad de la orquesta no se detuvo y efectuó una gira por Zamora, Palencia, Valladolid, solicitando ayuda para dar conciertos en Suiza, Holanda y Suecia, países que la habían invitado. Pero no la obtuvo. En 1957 decayó su actividad ofreciendo su última actuación importante en el Instituto de Cultura Hispánica.

El maestro Lago tenía la cualidad de poseer buena voz; cantaba bien fados y tangos. Algunos de sus amigos lo animaron a que se dedicase a ello profesionalmente.

Pero lo que ha perdurado es su labor como adaptador. En los años de escasa actividad de la Ibérica realizó un trabajo para la Editorial Música Moderna consistente en arreglos para rondalla (bandurria 1.ª, bandurria 2.ª, laúd y guitarra) de más de 250 obras. La Orquesta Ibérica se disolvió en 1965 como entidad jurídica. Para terminar esta historia, la opinión de un musicólogo, el padre Federico Sopeña, quien recordaba con nostalgia:

«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 donde. 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 aun el desprecio. Al día siguiente le contaba

mi impresión a don Eugenio D'Ors. Esto es maravilloso: bandurrias, guitarras, interpretando la música española menos pintoresca, música de vihuelistas, 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 nonnata, 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.»

López, Cirilo. Saldoni en su diccionario de efemérides dice que era profesor de bandurria en Barcelona en el año 1861.

López, Juan Francisco. Escribió un *Método elemental para bandurria.* Editado en Madrid, incluye una serie de ejercicios muy elementales y aplicación del solfeo.

López, Manuel. Laúd tenor. Perteneció al Cuarteto Iberia.

Luz, M. B. Escribió el *Gran método teórico-práctico para bandurria y laúd.* En él aparecen dibujados tres prototipos de contorno del laúd español. Da 18 trastes para el laúd y 12 para la bandurria; habla del «redoble» diciendo que «consiste en batir rápidamente la púa sobre las cuerdas».

Lluquet, Guillermo. Escribió el *Nuevo método de bandurria y laúd,* editado en Valencia en 1943. Cita a Bermudo y Minguet al hablar de la bandurria. Del trémolo indica que «ha de producirnos el mismo efecto que un timbre eléctrico o el redoble bien batido de un tambor». Al final de este método aparecen 16 adaptaciones de obras de diversos autores.

Manzanero, Félix. Nace en Madrid en 1937. A los 14 años ingresó como aprendiz en el taller del luthier José Ramírez. Al cabo de doce años se independizó fundando su taller en la calle de Santa Ana de Madrid. Actualmente ha vuelto a construir instrumentos de púa y posee una buena colección de guitarras, bandurrias y laúdes españoles de antiguos artesanos.

Martínez Bernaldo de Quirós, Carlos. Laúd tenor. Nacido en León, formó dúo con el guitarrista Venancio García Velasco con el que grabó una cinta. Utiliza cuerdas de nylon para las cuerdas agudas.

Martínez Reyero, José Ramón. Nació en Tolosa, Guipúzcoa, en 1946. Compuso para la Orquesta Roberto Grandío «Noctámbulos». Fue tambien director de esta agrupación.

Martín de Diego, Andrés. Nació en Madrid. Luthier. Aficionado a la música desde niño, comienza a interesarse por la bandurria y la guitarra, terminando sus estudios de solfeo en 1933. Tras la guerra civil toma lecciones de luthería de Julio Bustamante, viejo guitarrero granadino. Empezó su oficio de artesano en la calle Hilarión Eslava de Madrid. Durante algún tiempo realizó trabajos de restauración para la

viuda de Santos Hernández. En 1955 abrió su taller en la calle Divino Pastor. Hasta su muerte en 1976 construyó en este local varios cientos de bandurrias y laúdes —incluidos archilaúd y laúd contrabajo— que surtieron a los componentes de la Orquesta Gaspar Sanz y a otros alumnos de los Grandío. Junto a él colaboraron su hermana Amalia y su discípulo Javier Rojo.

Martín Llado, Miguel Angel. Nació en Madrid en 1950. Guitarrista, pedagogo y compositor, escribió para orquesta de laúdes «Concierto Póstumo», y para cuarteto «Algo ha sonado».

Más, Manuel. Escribió para orquesta de bandurrias la polka «Miraflores», dedicada a la reina María Cristina.

Más Bargalló, Miguel. Célebre guitarrista. Dirigía en el siglo XIX un cuarteto de bandurrias y guitarras.

Molina, Manuel. Nació en Cabra, Córdoba. Ganador del primer premio de bandurria «Manuel Grandío» celebrado en 1975.

Molina Zúñiga, José. Laúd tenor. Miembro en 1918 del Trío Albéniz.

Morena, Renato. Fueron célebres sus composiciones para estudiantina: «Fonseca», «Mi bella Aurora», «El Silbidito».

Navarro Gracia, Rafael. Bandurrista y violinista zaragozano. Organizó las Jornadas sobre Música de Plectro en Aragón.

Navarro Rodríguez, Antonio. Nació en Madrid, el 25 de abril de 1955. Comenzó sus estudios musicales a los 16 años con Roberto Grandío, continuándolos en el Real Conservatorio de Madrid y en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. En 1976 es miembro fundador de la Orquesta de laúdes Roberto Grandío. En 1977 obtiene el Premio Nacional de Bandurria. Fue director de las orquestas Gaspar Sanz (1979) y Roberto Grandío (1979-1981). En 1983 funda el Cuarteto Grandío. Ha dado varias conferencias sobre instrumentos de púa. En la actualidad es miembro del Cuarteto Paco Aguilar y director del conjunto de cámara de púa Francisco Salinas.

Nebot, Carmen. Nació el 11 de mayo de 1911. Murió el 12 de junio de 1948. Laúd tenor. Integró el Cuarteto Nebot.

Nebot, Lola. Nació el año 1913 y murió el 4 de septiembre de 1980. Laúd tenor. Miembro del Cuarteto Nebot y de la Orquesta Ibérica de Madrid.

Nebot Boigues, Santiago. Nació en 1909 en Santiago de Compostela durante una gira que hicieron sus padres formando parte del Trío Nebot. La bandurria la aprendió de su padre, Manuel, que era profesor de este instrumento basando su enseñanza en el método de Cateura. Junto a sus hermanas y un pianista —ya en la madurez— se ganó la vida tocando en los cafés donde había orquestinas. Fueron contratados en casi toda España.

Ya en Madrid, el maestro Lago le ofreció el puesto de concertino de la Ibérica —había fallecido Arredondo—, cargo que compartió con Manuel Grandío. Después de abandonar la Ibérica por motivos económicos formó con su cuñado Augusto Hita un dúo de bandurria y guitarra. Dieron conciertos en el Ateneo de Madrid,

Bellas Artes, en locales públicos de París y en la Radio Televisión Francesa. Pero la inseguridad le hace volver a Madrid para trabajar en grabaciones y teatros. Editó para bandurria y guitarra, «Mazurca».

Nin, Joaquín. Nació en La Habana, Cuba, el año 1879. Murió en 1949. Compositor y musicólogo considerado español. Autor de «Le Luth Espagnol», artículo sobre los orígenes de los laúdes escrito en París en 1929. Dedicó al Cuarteto Aguilar su partitura «Tempo de habanera para cuarteto de laúdes y piano» y adaptó para ese Cuarteto «Tonada de la niña perdida», «Paño murciano» y «Minué en el estilo antiguo».

Orós, José. Director, sobresalió como violinista dentro de los primeros violines de la Orquesta del Teatro Real, llegando a ser violinista de cámara de la Infanta Isabel. Conoció muy bien los instrumentos que integraban las rondallas, para las cuales creó el guitarrón o guitarro de cuatro cuerdas. Fundó la Estudiantina Pignatelli y la Rondalla Aragonesa. Compuso y transcribió para estas agrupaciones «Suite española» y «Poutpurrit de aires españoles».

Orquesta del Centro de Hijos de Madrid. Ver Germán Lago.

Orquesta Francisco Salinas. Creada en 1988. Compuesta de instrumentos de púa y guitarras. Sus jóvenes componentes están realizando estudios de laúd en los conservatorios donde se da esta materia. Dirigida por Pilar T. Couceiro. Actualmente es un grupo de cámara dirigido por Antonio Navarro.

Orquesta Gaspar Sanz. Fundada en Madrid en 1962. Inscrita en el seno de la Asociación Española de Pulso y Púa. Tuvo dos etapas. La primera terminó con la muerte de su director Manuel Grandío. Tanto la plantilla como el repertorio fueron en gran parte semejantes a los de la Orquesta Ibérica, destacándose algunas adaptaciones del propio Grandío, por ejemplo «En el convento» y «En las estepas del Asia Central» de Alexander Borodín, o «Tango» de Isaac Albéniz, aunque quizá una de las de mayor efecto sea la realizada sobre el chotis «Rosa de Madrid» de Barta, donde se conjugan perfectamente timbres, tesituras y posibilidades sonoras, semejando la orquesta a un gran organillo. Esta orquesta dio en esta etapa conciertos por muchas ciudades de España, destacándose su siempre esperada participación en los certámenes de plectro de La Rioja. Existen grabaciones del conjunto que logró críticas como ésta:

«La Orquesta Gaspar Sánz logra unas versiones de magnífica calidad. Modula muy bien, se mantiene gallarda en los fuertes y es dúctil y clara en los pianos, que es donde, a mi juicio, consigue la más correcta perfección. El maestro Manuel Grandío la tiene muy ensayada, por eso sus interpretaciones son muy seguras, muy cuadradas y sensiblemente expresivas.» (José Colina en *El Norte de Castilla,* 14 de mayo de 1974).

Roberto Grandío dirigió en algunas ocasiones esta orquesta, actuando entonces «Don Manuel» como concertino. Tras la muerte de éste, asumió la dirección de forma eventual Antonio Navarro y, en octubre de 1979, son los profesores del Conservatorio de Madrid Pedro Zazpe y Pilar Tejedor quienes introducen diferentes concepciones interpretativas, incrementando la actuación de instrumentos solistas

como la guitarra o el violín junto a la orquesta y generando nuevas adaptaciones como la «Petite Suite» de Debussy.

La Orquesta de Instrumentos Españoles Gaspar Sanz participó en festivales de plectro de Udine (Italia) y Bulgaria. Ha actuado en Televisión Española.

Como históricos y —algunos todavía— componentes, cito a los bandurristas Ramón Cabanillas, Rafael Puerta, Maria del Carmen Aldecoa, Araceli Yustas (Premio Manuel Grandío y profesora de instrumentos de púa) y Antonio González; y a los laudistas Ernesto Tabernero, Claudio Tabernero y Francisco Moratalla

Orquesta Ibérica de Madrid. Ver Germán Lago.

Orquesta de laúdes españoles Roberto Grandío. Se fundó el 12 de octubre de 1976 por decisión de su director Roberto Grandío, teniendo sus antecedentes en varias orquestas de alumnos que había formado Roberto. Los instrumentos que la integran son: bandurria, laúd contralto, laúd tenor, laudón y laúd contrabajo. Se destaca el empleo del laúd contralto como voz propia armónica y no como instrumento aislado, con el cometido que antes se daba a la bandurria segunda; aporta así un timbre diferente. El empleo del laudón es de uso reciente y sustituyó en 1983 al archilaúd, siendo no sólo protagonista de los bajos sino de líneas melódicas a la manera del violonchelo. La labor del laúd contrabajo es, en general, reforzar los graves del laudón.

El repertorio lo configuran desde orquestaciones de guitarra a lectura de obras barrocas y clásicas —pasando por otras del nacionalismo español— hasta obras originales.

Tras la muerte de su fundador en 1979 pasó a la denominación actual. A partir de entonces tuvo varios directores: Antonio Navarro (1979-1981), Felipe Amor (1981), Miguel Groba (1982-1984), Jose Ramón Martínez (1984-1990), Mercedes Padilla y, actualmente, Pedro Chamorro.

En su historia ha recorrido paradores nacionales, catedrales, castillos, teatros y salas de concierto como la de la Fundación Juan March o la del Palau de la Música en Barcelona. Participó en varios festivales de plectro. Ha grabado tres discos, uno en 1978, otro en 1986 (Premio Discográfico del Ministerio de Cultura) y un último en 1992. Fue solicitada en varias ocasiones para intervenir en R.N.E. y T.V.E. Realizó una gira por Marruecos y Estados Unidos, Francia y Canadá.

Su calidad dio lugar a las siguientes críticas:

«Se trata de un pequeño grupo en el que se alcanzan empastes, afinaciones, planos recogidos y matices admirables, con pianísimos escalofriantes.» (Antonio Fernández Cid en *ABC,* 22 de abril de 1982).

«Estamos ante una forma refinada de arte popular y clásico a la vez, transmitido por una teoría de timbres originales y específicamente española.» (Enrique Franco en *El País,* 19 de diciembre de 1982).

De su primera etapa, aparte de los ya nombrados, destacan: Carlos Jiménez (Premio de bandurria Manuel Grandío), Luis Barroso (laúd tenor, compuso para esta orquesta «Fugaz»), Consolación Díaz (laudón) y Maria del Carmen Iglesias (laudón).

Orquesta mandolinista española. Ver Germán Lago.

Orquestas, otras. Estas son otras orquestas de púa que han intervenido en algún festival de plectro:

— Agrupación Francisco Tárrega de Villarreal (Castellón)
— Agrupación Gaspar Sanz de Teruel
— Agrupación de Liria (Valencia)
— Agrupación Nueva Sertoriana (Huesca)
— Agrupación de la Peña Guitarrista Burguense
— Agrupación Sellares de Gava (Barcelona)
— Orquesta del Centro Filarmónico Egabrense de Cabra (Córdoba)
— Orquesta Daniel Fortea de Nules (Castellón)
— Orquesta de Laúdes Cateura (Zaragoza)

Pera Nevot, Manuel. Escribió un *Método de bandurria y laúd* en el que a pesar de intentar hacer historia del laúd, basándose en los prototipos árabe y barroco, él mismo revela la novedad pues afirma:

«Puedo asegurar que en la actualidad apenas se lo conoce. Yo he recorrido las principales capitales de Europa dando en todas ellas conciertos y presentando al público éste mi instrumento favorito. En todas partes se le consideró como un instrumento desconocido. Referente al manejo de la púa indica como articulaciones el picado, trémolo y alzapúa. Ofrece al final una parte recreativa con pasodobles, seguidillas y otras músicas populares.»

En 1906 efectuó varias adaptaciones para mandolina con acompañamiento de piano y para estudiantina. Posiblemente la forma «pera» que presentaban algunas bandurrias en esa época se deba a él.

Pérez Llopis, Antonio. Director de varios grupos de púa de Castellón. Escribió el libro titulado *La Rondalla Española.*

Pinilla, Manuel. Bandurrista zaragozano, concertino de un quinteto de púa de la O.N.C.E.

Portillo, Enrique. Bandurrista. Perteneció a la Orquesta Ibérica.

Preda, Luis. Saldoni nos dice de él «profesor de música, que tocaba el mandolín, instrumento con el que actuó ante S.M. y A.A. los Reyes de España en julio de 1815».

Quinteto Grandío-Alameda. Hacia 1920 el Cuarteto Alameda se convirtió en Quinteto Grandío-Alameda: dos bandurrias, un laúd y dos guitarras. Actuó en los principales teatros de España, Nueva York, México, Cuba, Puerto Rico, Venezuela y Panamá. Fueron documentados por la Casa Real y condecorados por los reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia.

Quinteto Tárrega. Creado en Madrid en 1967. Dirigido por Manuel Grandío, tuvo en su historia diferentes componentes. Aparte de sus intervenciones en La Rioja, realizó una gira de conciertos por los castillos de España organizada por los Círculos Medina. Su éxito se refleja en el siguiente artículo periodístico:

«Los cinco componentes de este quinteto son excelentes músicos, están perfectamente conjuntados y en todo momento demostraron musicalidad y compenetración, logrando unas versiones primorosas del programa interpretado, del que cabe destacar el ciclo de melodías del autor que les da nombre, Tárrega, con sus tipos

de mazurcas y polkas románticas, y sus reminiscencias moriscas, que tuvieron la más idónea traducción.» (E.F.G.).

En 1979 pasó a denominarse Quinteto Manuel Grandío.

Quintetos, otros. Han intervenido en algún festival de plectro estos otros quintetos:

— Quinteto Argenta de Plectro de Torrelavega (Santander)
— Quinteto Bizet de Valdepeñas (Ciudad Real)
— Quinteto Diego Manrique de Santaella (Córdoba)
— Quinteto Ibáñez de Cehegín (Murcia)
— Quinteto Ibérico de Madrid
— Quinteto Mozart de Logroño
— Quinteto de la O.N.C.E.
— Quinteto Reginaldo Barberá (Córdoba)
— Quinteto Soñua de Baracaldo (Vizcaya)
— Quinteto Sousa de Valencia

Ramírez, José y Manuel. Familia de luthiers. José Ramírez de Galarreta (1857-1923) es el primero de la estirpe y heredero de la escuela de Antonio Torres, gran constructor de guitarras del siglo XIX. Fue amigo del bandurrista Calvete, con el cual ideó el modelo que lleva este nombre hacia el año 1890 o 1900. El hermano menor de los Ramírez, Manuel, que nació en 1866 y murió en 1926, se independizó estableciéndose en la calle Arlabán número 11 de Madrid. De su taller saldrían otros como Esteso o Santos Hernández. Manuel se dedicaba especialmente a la construcción de guitarras, obteniendo el título de luthier por parte del Real Conservatorio de Madrid. No hizo demasiadas bandurrias ni laúdes.

La profesión es continuada por José Ramírez II (1885-1956). Es éste el constructor que más habitualmente fabricó bandurrias y laúdes en su época. Construía tres tipos de bandurria: una pequeña llamada modelo «pera», otra redondeada con hombros y contorno similar a una manzana, y el modelo «calvete». El laúd tenor era de tamaño parecido al actual con «ff» en la tapa y puente móvil. Hacía también un laúd al que denominaba «barítono», de mayor tamaño, un poco más reducido que el laudón actual, con boca y puente fijo. La revista *Ritmo* de enero de 1930 bajo una foto de este luthier, dice:

«José Ramírez conocido constructor de instrumentos españoles de cuerda, que ha sabido impulsar la fabricación nacional de estos instrumentos.»

Hoy regenta la guitarrería José Ramírez, hijo del anterior quien confirmó su construcción de bandurrias e incluso mandolinas. Actualmente se dedica casi con exclusividad a la guitarra a pesar de estar volviendo a construir algún que otro instrumento de púa.

Recuerda, José y José Luis. Ver Trío Albéniz.

Rodríguez Carpena. Saldoni en su *Diccionario de efemérides* nos dice de él:

«Director de la estudiantina "La tuna madrileña", compuesta de sesenta estudiantes de diversas facultades, la cual el día 20 de Febrero de 1879 fue a Sevilla y a Cádiz a darse a conocer por las varias obras que tocaba con rara perfección, habiendo compuesto ad hoc el Sr. Rodríguez Carpena un notable pasodoble titulado "A Sevilla".»

Rojo Solar, Javier. Nació en Madrid en 1943. Luthier. De su afición por la mecánica estudiando la especialidad de tornero-mecánico pasó a colaborar con su cuñado el luthier Andrés Martín. Alternaba esta actividad con el estudio de la química llegando a ser ayudante de laboratorio. Según él mismo comenta:

«Aprendí mucho haciendo reparaciones, arreglando por cientos toda clase de instrumentos. La reparación es un buen medio para conocer el oficio. A través de ella conozco la obra de casi todos los luthiers, incluso los antiguos: Rojas, Arias, Torres, Santos, Esteso, Barbero, etc. y de todos los contemporáneos.»

En 1977, tras la muerte de Andrés Martín, se hace cargo del taller de la calle Divino Pastor número 22. Entre sus aportaciones está la implantación de alguna variante en la tapa armónica de las bandurrias y la preparación de barnices al estilo de los antiguos. Emplea todo tipo de maderas —caoba, palosanto y arce— para su trabajo. Recibe encargos de toda España ya que es considerado un prestigioso constructor de instrumentos de púa de calidad.

Romero, Elena. Nació en Madrid en 1923. Compositora y pianista. Dedicó a la Orquesta de laúdes Roberto Grandío su obra «Homenaje a Turina».

Rondalla Calabia. Sus actuaciones, comenzadas en 1907, se desarrollaron mayormente dentro del ambiente de la jota, donde obtuvo varios premios y medallas de oro durante las fiestas del Pilar.

Ropero, Pedro. Laúd bajo. Miembro de la Orquesta Ibérica.

Rouret Tejada, José Luis. Nació en Pipaona de Ocón, La Rioja, el 10 de octubre de 1926. Su labor dentro y fuera de la Sociedad Artística Riojana se destaca por su apoyo a los instrumentos de púa. Actualmente imparte conferencias sobre éstos tomando como base su colección discográfica —quizá la mayor existente en España— de grabaciones de instrumentos de púa de casi todos los países.

Rubio Casanova, Gregorio. Bandurrista. Miembro de la Orquesta Ibérica y luego de la Gaspar Sanz.

Rubio Gonzalo, Luis. Bandurrista. Perteneció a la Orquesta Ibérica, Quinteto Tárrega y Orquesta Gaspar Sanz.

Ruiz de Luna, Salvador. Nació en Talavera en 1905. Murió en 1978. Dedicó a la Orquesta Gaspar Sanz obras como «Son y compás» y el «Zapateado del Sí».

Sáenz Ferrer, Antonio. Nació en Málaga en 1906. Bandurrista. Actuó en Madrid, Granada y París. Amigo de Germán Lago. Grabó varios discos con la casa Columbia. La revista *Ritmo* de abril de 1930 comenta acerca de él: «A su regreso de París, donde ha sido elogiadísimo, el joven bandurrista Sáenz Ferrer, dio un concierto en el Teatro de la Comedia que produjo un singular efecto. La crítica reconoce la variedad de matices que Sáenz Ferrer obtiene —con una maestría sin igual— en la bandurria».

Salazar, Adolfo. Nació en España en 1890. Murió en México en 1958. Compositor y musicólogo español. Escribió el artículo «El Cuarteto Aguilar de instrumentos punteados» en (*Ritmo,* 1 de julio de 1931). Escribió para esta formación «Dos Impromptus» (1929), adaptándoles la partitura «Romancillo».

Sanchis, Remedios. Bandurrista contemporánea de Baldomero Cateura.

Santander, Manuel. Adaptó para la Orquesta de laúdes Grandío sus obras para piano «Reproches» y «Recortes de bulerías».

Santos Hernández. Nació en 1873. Murió en 1940. Luthier. Discípulo de Manuel Ramírez. Su firma es muy codiciada por los coleccionistas de guitarras. A pesar de que Santos construyó pocos instrumentos de púa, fabricó las bandurrias de José Recuerda y de Antonio Sáenz Ferrer.

Santos Sebastián, Félix de. Nació en Matapozuelos, Valladolid, el 29 de julio de 1874. Murió en Barcelona el año 1946. Compositor y concertista de mandolina Española y de violín. Maestro de instrumentos de púa del Conservatorio del Liceo de Barcelona. Director, profesor de composición y de instrumentos de arco de la Academia Centro Artístico Musical. Director técnico y profesor de solfeo, teoría de la música, armonía, composición, instrumentación, conjunto vocal e instrumental, instrumentos de cuerda de la Escuela de ciegos de la Casa de la Caridad. Director de la Orquesta Filarmónica de Mandolinistas. Nació casi ciego dentro de una familia de agricultores. Muy niño empieza a mostrar su inclinación por la música. Tiene su primera bandurria a los cinco años. Le da clase un aficionado llamado Miguel Binagre Alonso, superando a los meses —según cuentan— a su profesor. Ingresó entonces como primera bandurria en una orquesta o estudiantina que, como casi todas las de ese siglo, estaban formadas por bandurrias, guitarras, flautas y violines. Los progresos que hace en la bandurria como autodidacta y en la música, hacen que una «mazurkita» compuesta por Félix para el grupo tuviera tal éxito, que a los ocho años es nombrado director de la misma. En las horas libres de la escuela empieza a estudiar sin maestro el violín, el acordeón y la guitarra; en poco tiempo lo rodean alumnos de acordeón y bandurria a los que enseñaba las piezas por cifra. Con el traslado a Barcelona el 11 de junio de 1886 de toda su familia comienza en la Ciudad Condal su vida artística, aunque el fin primordial era que el niño pudiese estudiar en colegios para invidentes. Ingresó a tal efecto en la Escuela Municipal de Ciegos en 1886 en la que empezó solfeo con el profesor Pedro Llorente. Se matriculó después de pasar el correspondiente examen en las asignaturas de violín y piano. Los progresos en el violín fueron rápidos y en 1890, tras otro examen y por unanimidad del tribunal, ingresa como violín principal en la orquesta de la escuela, animándose a perfeccionar estos estudios. Según afirma Higinio Anglés en el *Diccionario de la Música Labor*, Félix de Santos recibió lecciones de violín del ilustre Sarasate y estudió armonía con Pedrell. El 31 de agosto de 1890 dio su primer concierto de violín en el café La Habana y en 1891 actúa a dúo y trío en el gran café Tost, cuyos conciertos dirigió por espacio de ocho años. Los conciertos en que tomó parte como violinista en sociedades, casinos y teatros fueron muchos. Merecen especial atención los que dio en el Ateneo Graciense coincidiendo varias veces con el violonchelista Pablo Casals. En el piano fue alumno de Eusebio Ferrán y aprendió instrumentación práctica con el profesor de instrumentos de viento Juan Costa, llegando a tocar el clarinete en la orquesta de la escuela. Esta trayectoria artística se transformó a raíz de un encuentro con Cateura. El 10 de marzo de 1899, como Félix daba clases de mandolina y bandurria, acude a casa del maestro Cateura para solicitarle su método de mandolina. Cateura tenía

referencias de nuestro personaje como violinista, pero ignoraba que impartiese clase de instrumentos de púa. Félix de Santos le manifiesta su abandono del estudio de la bandurria por su imperfecta afinación, achacable a las cuerdas dobles. Entonces Cateura le cede su mandolina española y trípode, y tras oír en ella pasajes de gran dificultad ejecutados por Félix de Santos, le ruega con insistencia que se dedique a su estudio, pues ve en él cualidades excepcionales, diciéndole: «La mandolina que tiene usted delante es suya desde este momento; yo se la ofrezco deseando que, en día no lejano, pueda usted hacerla brillar en algún concierto». No tardó mucho en lograrlo, pues el 30 de abril de 1899 da su primer concierto de mandolina española en el teatro Novedades obteniendo una gran ovación. El celebrado el 26 de junio de 1903 resultó ser un acontecimiento musical. Fue tan grande el entusiasmo del numeroso público, que se vio obligado a fuerza de aplausos a interpretar ocho obras fuera de programa. La fama de Félix de Santos aumentó considerablemente y en Barcelona quedaron pocos bandurristas que no adaptaran el sistema de la mandolina española. El célebre guitarrista Francisco Tárrega escribió una carta a un músico de Reus que apareció publicada en el periódico *Las Circunstancias* el 19 de julio de 1904, decía en ella:

«Mi queridísimo amigo. Como Vd. es un ferviente admirador de todo lo que en arte brilla en primera magnitud, me permito recomendarle muy eficazmente a mi buen amigo y eminente mandolinista, D. Félix de Santos. Tengo la seguridad que admirará con entusiasmo al que en mi concepto es hoy el primer artista de su instrumento.»

De todas las composiciones que interpretaba en sus conciertos varias eran las preferidas: «Magdalena (mazurca con variaciones)», «Fantasía original», «Movimiento perpetuo», «Duetto imitando dos mandolinas» o «La mariposa (Leyenda y Capriccio)». Debido a su éxito, un empresario que también lo había sido de Sarasate, le propone una gira artística por Norteamérica e Inglaterra ofreciéndole un *cachet* de cien mil francos a la firma del contrato. Pero Félix rechazó la propuesta en atención a la salud de sus ancianos padres, ya que su ida podría apresurar su muerte por ser hijo único. Su calidad como instrumentista queda reflejada en el siguiente artículo de la revista *Cataluña Artística* del 13 de octubre de 1904 :

«La personalidad del notable concertista y maestro Félix de Santos es bastante conocida para que nosotros vengamos a hacer su apología y solamente como tributo de admiración por lo que significa una voluntad firme, una fe ardiente y una obra gigante, es por lo que hoy nos honramos hablando de él. El maestro Santos, además de notabilísimo violinista, eminente concertista de mandolina española y distinguido compositor, reúne la especial cualidad de ser maestro de instrumentos de viento en la Escuela de Ciegos de nuestra ciudad, instrumentos de los que posee el mecanismo y secretos de todos ellos, desde el flautín hasta la tuba. Éste es el maestro Santos, personalidad musical por excelencia que puede manifestarse bajo múltiples aspectos, siempre de buena ley y admirables. Nunca hubiéramos soñado que con la mandolina pudiera llegar a hacerse un trabajo artístico tan excelente como el que oímos al concertista Sr. Santos. La mandolina en sus manos se presta a toda clase de efectos, desde la sencilla melodía hasta las formas más complicadas de ejecución y variaciones más difíciles. Las composiciones del programa, todas ellas originales del maestro Santos, eran de una dificultad extraordinaria y galana muestra de los infinitos efectos de que se puede disponer en la mandolina, instru-

mento que al primer golpe de vista, y para quien no lo conozca, parece que ha de ofrecer pocos recursos para sostener todo el peso de un concierto, y mantener en «crescendo» el interés del auditorio, pero en manos del Sr. Santos ¡qué rica resulta la mandolina, qué variaciones y qué diluvio de notas! Es menester oírlo para creerlo. La numerosa concurrencia demostró que comprendía el trabajo artístico de Santos, tributándole al final de cada pieza una verdadera ovación, obligándole a repetir la mayor parte de las obras del programa. El movimiento perpetuo, la mazurca con variaciones, la serenata y el duetto, que salieron de la púa del Sr. Santos convertidas en filigranas de las más hermosas; las demás composiciones están concebidas con el objeto de hacer resaltar la virtuosidad del concertista que pueda atreverse a tocarlas y en ellas están acumulados toda clase de efectos, desde los sonidos armónicos y las fermatas complicadas hasta las triples y séxtuples cuerdas. Por eso, en ciertos momentos, las dificultades de ejecución que su autor ha puesto en ellas, le han obligado a buscar ciertos efectismos de forma que se justifican por sí solos desde el momento que su autor ha logrado lo que se propuso, esto es, hacer brillar su virtuosidad y los efectos de la mandolina bajo sus múltiples aspectos. Terminado el programa, el auditorio, con calurosos aplausos, obligó al Sr. Santos a ejecutar unas intrincadas y dificilísimas variaciones sobre "El Carnaval de Venecia" y la "Jota Aragonesa" que afirmaron aún más el perfecto dominio de la mandolina que el Sr. Santos posee y la asombrosa agilidad de sus dedos.»

Escribió varias obras para instrumentos de púa como la *Escuela moderna de la mandolina española,* colección compuesta de varios métodos; varios estudios para laúd español y, su trabajo más completo, la *Escuela para mandolina italiana.* Mejoró la obra de Cateura.

Fue promotor y director de la Asociación Filarmónica de Mandolinistas, fundada en 1916.

Su obra constituye una base fundamental para la formación de cualquier instrumentista de púa en España.

Sexteto Montero. Jose María Garrido Lopera en su libro *Músicos Granadinos,* editado en Granada en 1982, nos habla de Jose María Montero Gallego:

Fundador del denominado «Sexteto Montero», el cual estaba formado por él y sus hermanos Luis y Manuel y otros tres amigos: Manuel Lissordes, Eduardo Moreno y Joaquín Corrales. El sexteto representó a España con éxito en la Exposición Universal de París de 1900.

Simón Ucendo, Caridad. Nació en Campo de Criptana, Ciudad Real, el 23 de abril de 1960. Laúd tenor. Se trasladó a Madrid en 1973. Con Manuel Grandío estudia música y laúd. Fue componente del Cuarteto Ibérico, Cuarteto Grandío y Quinteto Manuel Grandío. Actualmente es componente de la Orquesta de laúdes Roberto Grandío de la que es socio fundador. Profesora de instrumentos de púa en el Conservatorio de Campo de Criptana y Alcázar de San Juan, Ciudad Real.

Sociedad Artística Riojana. Entidad cultural que desde 1967 promociona los instrumentos de púa organizando el Certamen Internacional de Música de Plectro.

Sola, Angel. Bandurrista. En 1894 le llamaban «el Sarasate de la Jota».

Sousa Rodríguez, Feliciano. Nació en Huelva el 27 de mayo de 1919. Los estudios

de mandolina española los realizó en el Ateneo Filarmónico Obrero. La profesión de dibujante modelista la alterna con estudios musicales de piano y armonía. Tras la guerra civil reanuda sus estudios de mandolina española con García de la Rosa. En 1975 obtuvo un premio en el Concurso Nacional de Bandurria Manuel Grandío. Ha dirigido varias orquestas de plectro. Partidario del uso de instrumentos de púa españoles con cuerdas sencillas. Escribió varias obras como «Ronda valenciana» o «Suite primaveral para cuarteto de laúdes». Editó en Valencia (1976) la *Escuela técnica progresiva de la mandolina española* que consta de varios cursos.

Struch, Juan. Luthier barcelonés, construye aún instrumentos de púa.

Terraza, Carlos. Bandurrista valenciano. Fue famoso en el siglo anterior.

Tremps Castellón, José. Nació el año 1868 en Zaragoza. Estudia violín y armonía en el Conservatorio de Madrid. En 1895 funda la rondalla que llevó su nombre y en 1902 la Rondalla Pignatelli. Compuso una «Gran jota aragonesa» para rondalla y orquesta. Murió en 1923.

Trío Albéniz. Fundado hacia 1910. Jose María Garrido Lopera en su libro *Músicos granadinos,* nos habla ya del trío infantil formado por Recuerda, Mañas y Sánchez:

«En un concierto celebrado en Granada, en favor de los heridos de la guerra de Africa —al terminar la actuación artística este trío infantil—, los soldados, oficiales y jefes arrojaron a los músicos en el tablado donde actuaban, monedas de cinco, dos y una peseta. Estas monedas eran de plata, tenían mucho valor y por lo que se refiere a las de cinco pesetas, la gente las llamaba con varios nombres: así había "Amadeos" (con la figura del rey Amadeo de Saboya), del "tío sentao" (acuñadas durante la Primera República) y también teníamos unos duros que estaban falsificados que la gente les decía "sevillanos"; por cierto, éstos tenían más cantidad de plata que los auténticos. Nuestros músicos, al ver tanta moneda tirada por el tablao, se agachaban a recogerlas, pero nuestro llorado Recuerda como era ciego, aunque se esforzaba en coger el dinero, no podía tener la agilidad de sus compañeros para ello; aunque es obvio decirlo, después se repartía el dinero a partes iguales.»

Cuando Recuerda (nacido en Granada el 15 de noviembre de 1899) completa sus estudios musicales aprendiendo violín, guitarra y piano, debuta como pianista en varios teatros y como organista en algunas iglesias de Granada. En 1918 ocupa el puesto de laúd tenor José Molina durante la etapa más trascendente del trío. En ella conocen al compositor Angel Barrios quien les dejaría un legado de obras originales. Su amistad supone que después de un largo viaje a Madrid, el compositor los lleve al «estudio de Arte», domicilio del maestro Fernández Arbós, a la sazón director de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Allí se encontraron con Manuel de Falla y Arturo Rubinstein. Los granadinos dieron su concierto y tanto éxito obtuvieron que Rubinstein les hizo repetir la obra «El Lavapiés». El 11 de diciembre de 1919 dan un concierto ante la aristocracia en la Sociedad Nacional de Madrid. Después de regresar a Granada se nombra a Recuerda profesor de bandurria y laúd del Conservatorio de Granada. En 1940 fundó en la O.N.C.E una agrupación de púa después de haber conocido al compositor Joaquín Rodrigo.

Posteriormente —ya en 1952— se reorganiza el trío —esta vez con José Recuerda hijo— y emprenden nuevas giras de conciertos por España, Suiza, Bélgica,

Alemania y Francia. A su regreso firman con la casa discográfica Hispavox la grabación de parte de su repertorio.

José Recuerda murió el 25 de febrero de 1971. Ese mismo año, la Diputación de Granada creó la beca Maestro Recuerda de música para los estudiantes granadinos, y hoy existe allí una calle dedicada a su nombre.

La historia no se detuvo y el trío Albéniz actual cuenta desde 1978 con el nieto de su fundador —José Luis— además de con Alejo Muñoz (laúd) y José Armillas (guitarra). Cumplidas diversas actuaciones en España y en Europa, han grabado para el sello discográfico C.B.S y también para Televisión.

El conjunto obtuvo buenas críticas de la prensa como éstas:

«El Trío Albéniz constituye una entidad de gran prestigio en la música española.» *(La Voz de Guipúzcoa).*

«Tanta perfección dentro de un Trío que toca de memoria a fin de servir mejor a la interpretación, nos deja embobados de admiración» (*Guitare Magazine,* París).

«Se trata de artistas de cuerpo entero.» (Joaquín Turina en *El Debate*).

Trío Iberia. Formación integrada por Angel Barrios, Altea y Devalque (guitarra, bandurria y laúd). Esta agrupación se convirtió en el Cuarteto Iberia.

Velasco Villegas, Antonio. Nació en Granada, el 2 de abril de 1925. Murió en Málaga, el 2 de septiembre de 1990. Aunque de profesión médico, su afición a los instrumentos de púa empezó desde niño. Formó varios cuartetos y varias agrupaciones. Destaca la llamada «Schola Plectro». Escribió un método integral para instrumentos de púa, dividido en tres ciclos, próximo a publicarse. En 1990 terminó un trabajo de catalogación al que tituló *Organología utilitaria de los laúdes españoles.* Existe una asociación músico-cultural que lleva su nombre.

Villar, Juan Miguel. Nació en Villanueva de la Fuente, Ciudad Real, el año 1935. Compuso la partitura «Suite homenaje a Grandío». Consta de cuatro tiempos y fue estrenada en 1979 por la Orquesta Gaspar Sanz. Figura escrita en el libro *Homenaje a Grandío,* editado por la Sociedad Artística Riojana.

Villena y Vilellas. Escribió para estudiantina «Las cintas de mi capa».

Zorzano, Zoilo. La revista *La Correspondencia Musical* del 29 de noviembre de 1892 dice de él:

«Sólo nos queda reseñar el triunfo obtenido por el joven profesor D. Zoilo Zorzano que ejecutó a la bandurria el precioso bolero de Verdi, y a petición del público, la marcha de la ópera Boccaccio, acompañándole lo primero el señor de Benito al piano, y la marcha, dos profesores de guitarra. Tan agradable fiesta terminó con una Jota cantada por el Orfeón y acompañada por una orquesta compuesta de bandurrias y guitarras.»

Fue profesor de bandurria en El Escorial (Madrid).

VI

Pequeño catálogo de instrumentos conservados

El Museo de la Música de Barcelona es el único que reúne una colección interesante de instrumentos de púa. Algunos de los aquí detallados son propiedad de colecciones particulares.

La selección se ha realizado en orden a su antigüedad, interés histórico o, en algunos casos, por ser obra de un famoso luthier. En los pertenecientes al Museo de la Música de Barcelona sólo especifico el número de catálogo del propio museo y el del catálogo publicado. En algunos casos, y por su especial interés, facilito algún dato más.

Las medidas se dan en centímetros.

1. **Bandurria** (*José Massagué, Barcelona, siglo XVIII*)
Colección: Jose M. Moreno-Lourdes Uncilla (Madrid)
Long. total: 54
Long. tapa: 22,3
Ancho tapa: 20
Tipo de boca: redonda
Fondo: plano
Tapa: pino-abeto
Mango: arce rizado
N.º trastes: ?
Aros tacón: 6,2
Aros culata: 6,7
N.º cuerdas: 6 dobles
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: arce rizado
Diapasón: ébano
Enrase: 12
Tiro: 30,5
T. de puente: fijo

Es posiblemente la bandurria más antigua que se conserva en España. Su autor, nacido en 1690 y muerto en 1764, perteneció al gremio de carpinteros de Barcelona. La tapa tiene forma de pera terminando en línea recta por ambos lados en la cruz o enrase. En la pala —que es de palosanto de río—, se haya grabada en cobre la etiqueta del luthier. Puente de nogal con adornos. Taco con piezas de arce rizado.

2. **Bandurria** (*José Massagué, Barcelona, siglo XVIII*)
Colección: Museo de la música de París E535 /C247
Long. total: 54
Long. tapa: 22
Ancho tapa: 19
Tipo de boca: redonda
Fondo: plano
Tapa:
Mango:
N.º trastes: 12
Aros tacón: 5,5
Aros culata: 6,5
N.º cuerdas: 6 dobles
¿Tiene cordal?: no
Aros y fondo:
Diapasón:
Enrase: 12
Tiro: 29,7
T. de puente: fijo

Las cuerdas están atadas al puente. Posee 12 clavijas de madera. Diapasón fuera de la caja de resonancia. El puente sugiere un bigote con las puntas hacia arriba.

3. **Bandurria** (*Manuel Bertrán, Barcelona, siglo XIX*)
Colección: Museo de la música de Barcelona (MDMB 1247)
N.º catálogo 233

Bandurria espléndidamente conservada y de gran belleza con decoraciones de madera de cedro y nácar en la tapa armónica. Como curiosidad, las placas de nácar que cubren los 14 espacios de los trastes y sobre las cuales están inscritas el nombre de las notas. Refleja la afinación un punto bajo del habitual.

4. **Bandurria** (*Antonio de Torres, Almería, 1880-1885*)
Colección: Museo de la música de Barcelona (MDMB 375)
N.º catálogo 227

Destaca el hueso del puente en escalera con distintos tiros en sus seis cuerdas sencillas. Etiqueta dedicada a Baldomero Cateura.

5. **Bandurria** (*Jaime Ribot y Alcañiz, Barcelona, 1887*)
Colección: Museo de la música de Barcelona (MDMB 376)
N.º catálogo 228

Misma disposición del hueso que la bandurria anterior. Posee un accesorio para acoplar el trípode modelo Cateura.

6. **Bandurria** (*? Barcelona, 1887*)
Colección: Museo de la música de Barcelona (MDMB 761)
N.º catálogo 232

7. **Bandurria** (*Jaime Ribot, Barcelona, 1898*)
Colección: Pilar Font ? (Barcelona)
Long. total: 59
Long. tapa: 30
Ancho tapa: 23
Tipo de boca: redonda
Fondo: abombado
Tapa: pino-abeto
Mango:
N.º trastes: 13-19
Aros tacón: 6,2
Aros culata:
N.º cuerdas: 6 simples
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo:
Diapasón: ébano
Enrase: 7
Tiro: 27,1-27,8
T. de puente: fijo

Esta es la «mandolina española» que perteneció a Félix de Santos. No posee traste de apoyo. Tiene tiros diferentes para cada una de sus 6 cuerdas. La etiqueta dice: «Mandolina Española —Modelo Cateura— n.º 0009. Jaime Ribot 1898 Barcelona». Dibujo y mosaico idéntico para boca y perfil de la tapa.

8. **Laúd tenor** (*Jaime Ribot y Alcañiz, Barcelona, siglo XIX*)
Colección: Museo de la música de Barcelona (MDMB 637)
N.º catálogo 241

9. **Laúd tenor** (*José Serratosa, Barcelona, 1900-1950*)
Colección: Museo de la música de Barcelona (MDMB 1108)
N.º catálogo 243

10. **Bandurria** (*José Boluda, Valencia, 1903*)
Colección: Museo de la música de Barcelona (MDMB 899)
N.º catálogo 109

Catalogada como mandolina española modelo «Cateura». Tiene seis cuerdas sencillas y cuerpo abombado.

11. **Laúd tenor** (*Jaime Ribot, Barcelona, ¿1915-1920?*)
Colección: Ricardo García Jimeno (Baracaldo, Bilbao)

Long. total: 80
Long. tapa: 39
Ancho tapa: 31,3
Tipo de boca: efes
Fondo: abombado
Tapa: pino-abeto
Mango:
N.º trastes: 17-20
Aros tacón:
Aros culata:
N.º cuerdas: 6 simples
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo:
Diapasón: ébano
Enrase: 10
Tiro: 48,8-49,1
T. de puente: fijo

Este laúd perteneció a Beatriz de Santos. Tiene tiros diferentes para cada una de sus 6 cuerdas: 48,8 (1.ª a 3.ª), 4.8,9 (4ª), 49 (5.ª) y 49,1 (6.ª). La boca tiene —además de dos efes— un rombo entre ellas. El cordal se sitúa en el dispositivo del trípode.

12. **Laúd tenor** (*J. Dillet y Estruch, Barcelona, siglo XIX*)
Colección: Museo de la música de Barcelona (MDMB 1100)
N.º catálogo 242

13. **Laúd tenor** (*Saturnino Rojas, Madrid, 1910*)
Colección: Félix Manzanero (Madrid)
Long. total: 76,5
Long. tapa: 32
Ancho tapa: 30,5
Tipo de boca: efes
Fondo: plano
Mango: pino
N.º trastes: 18
Aros tacón: 7,7
Aros culata: 8,2
N.º cuerdas: 6 dobles
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: nogal
Diapasón: nogal
Enrase: 12
Tiro: 43,4
T. de puente: móvil

Clavijero original de madera en disposición 6-6.

14. **Bandurria** (*Salvador Ibáñez, Valencia, 1910*)
Colección: Félix Manzanero (Madrid)
Long. total: 56
Long. tapa: 27,5
Ancho tapa: 30
Tipo de boca: redonda
Fondo: plano
Tapa: pino
Mango: pino pintado
N.º trastes: 12
Aros tacón: 7,3
Aros tacón: 7,3
Aros culata: 7,8
N.º cuerdas: 6 dobles
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: nogal
Diapasón: nogal
Enrase: 7
Tiro: 27,2
T. de puente: fijo
Clavijero original de madera en disposición 4-4-4. Dos tiras de nácar en el puente.

15. **Bandurria** (*José Ramírez, Madrid, 1912*)
Colección: Angel Benito (Madrid)
Long. total: 54,5
Long. tapa: 27,5
Ancho tapa: 26
Tipo de boca: redonda
Fondo: plano
Tapa: pino abeto
Mango: cedro-pino
T. de puente: fijo
N.º trastes: 12
Aros tacón: 7,6
Aros culata: 8,1
N.º cuerdas: 6 dobles
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: caoba
Diapasón: caoba
Enrase: 7
Tiro: 26,2
T. de puente: fijo
Clavijero original de madera en disposición 4-4-4. La forma de la caja es de pera. Mosaico en forma de pluma.

16. **Bandurria** (*Domingo Esteso, Madrid, 1922*)
Colección: Antonio Navarro-Esther Casado (Madrid)

Long. total: 61
Long. tapa: 29,5
Ancho tapa: 27,5
Tipo de boca: ovoide
Fondo: plano
Tapa: pino abeto
Mango: cedro
N.º trastes: 13-18
Aros tacón: 7,8
Aros culata: 8,2
N.º cuerdas: 6 dobles
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: palosanto de río
Diapasón: ébano
Enrase: 7
Tiro: 27
T. de puente: fijo

Clavijero mecánico. El fondo tiene un ligero abombamiento como era peculiar en la escuela de Madrid. Mosaico en boca. Los sobrearos lisos. En la etiqueta figura la siguiente inscripción : «Domingo Esteso. Gravina, 7. Madrid. Construida para Don Ezequiel G. Aguilar Peñaranda».

17. **Laudón** (*Domingo Esteso, Madrid, 1928*)
Colección: Antonio Navarro-Esther Casado (Madrid)
Long. total: 97,5
Long. tapa: 51
Ancho tapa: 41
Tipo de boca: ovoide
Fondo: plano
Tapa: pino abeto
Mango: cedro
N.º trastes: 15-17
Aros tacón: 9,2
Aros culata: 10,2
N.º cuerdas: 6 d y 2 s
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: jacarandá (palosanto)
Diapasón: ébano
Enrase: 8
Tiro: 53
T. de puente: fijo

Clavijero mecánico. El fondo tiene un ligero abombamiento. La cejuela es de ébano. Mosaico en boca. Tiene sobrearos lisos. La 1.ª y la 7.ª cuerdas son sencillas. El hueso del puente está elevado en forma de almena para la 7ª cuerda. El puente posee además unas muescas cuadradas destinadas al alojamiento de la sordina. En la etiqueta figura la siguiente inscripción : «Laudón creación del Cuarteto Aguilar. El Propietario: Paco Aguilar. El Constructor: Domingo Esteso». Encima de esta eti-

queta se halla una segunda con el siguiente texto: «Soy de madera de jacarandá y me llamo Juan Sebastián». Una tercera etiqueta relata las transformaciones del instrumento: «Fuí reformado a semejanza de mi compañero Laudamus en casa Gavatelli en julio de 1945 por Santos Zuchelli».

18. **Laúd contralto** (*Domingo Esteso, Madrid, 1929*)
Colección: Antonio Navarro-Esther Casado (Madrid)
Long. total: 74
Long. tapa: 32,8
Ancho tapa: 29,4
Tipo de boca: ovoide
Fondo: plano
Tapa: pino abeto
Mango: cedro
N.º trastes: 18-20
Aros tacón: 8
Aros culata: 8,8
N.º cuerdas: 6 dobles
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: palosanto
Diapasón: ébano
Enrase: 12
Tiro: 37
T. de puente: fijo

Clavijero mecánico. El fondo tiene un ligero abombamiento. Muescas en el puente para incorporación de sordina. El clavijero está reformado. Sobrearos lisos. El tiro es 0,5 cm menor que el actual para este modelo, y el enrase situado en el traste 12 da al instrumento un timbre más cercano al laúd tenor en oposición al que hoy se construye más cercano a la bandurria. Perteneció a José Aguilar.

19. **Laúd tenor** (*Angel Alonso, Barcelona, 1929*)
Colección: Museo de la música de Barcelona (MDMB 275)
N.º catálogo 237

20. **Bandurria** (*Marcelo Barbero, Madrid, 1932*)
Colección: Félix Manzanero (Madrid)
Long. total: 59
Long. tapa: 37,5
Ancho tapa: 33
Tipo de boca: ovoide
Fondo: plano
Tapa: pino abeto
Mango: cedro
N.º trastes: 13-17
Aros tacón: 9
Aros culata: 9
N.º cuerdas: 6 dobles

¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: palosanto
Diapasón: ébano
Enrase: 7
Tiro: 26,5
T. de puente: fijo

Clavijero mecánico. Dos etiquetas. Traste de apoyo. Golpeador en la tapa. Nácar en forma de círculos en los trastes 7 y 12 y en ambos lados del puente.

21. **Bandurria** (*Santos Hernández, Madrid, 1933*)
Colección: Jose Luis Recuerda (Granada)
Long. total: 60
Long. tapa: 31
Ancho tapa: 30
Tipo de boca: ovoide
Fondo: plano
Tapa: pino abeto
Mango: cedro
N.º trastes: 12-17
Aros tacón: 8
Aros culata: 8
N.º cuerdas: 6 dobles
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: palosanto
Diapasón: ébano
Enrase: 7
Tiro:
T. de puente: fijo

Clavijero mecánico. Mosaico. No tiene tacón ni traste de apoyo. Su primer dueño fue José Recuerda Rubio, fundador del trío Albéniz.

22. **Bandurria** (*Alfonso Benito, Madrid, 1948*)
Colección: Antonio Navarro-Esther Casado (Madrid)
Long. total: 58,5
Long. tapa: 28,8
Ancho tapa: 31
Tipo de boca: ovoide
Fondo: plano
Tapa: pino abeto
Mango: cedro
N.º trastes: 13-18
Aros tacón: 8,5
Aros culata: 9
N.º cuerdas: 6 dobles
¿Tiene cordal?: sí
Aros y fondo: arce
Diapasón: ébano

Enrase: 7
Tiro: 27,8
T. de puente: fijo

Clavijero mecánico. Mosaico. El fondo está ligeramente abombado. Adornos de nácar en la boca, en ambos extremos del puente y en los trastes 5, 7 y 12. Zoquetillos para unir los aros al fondo. Perteneció a Don Manuel Grandío. Existe otra bandurria gemela propiedad del bandurrista Pedro Chamorro.

Bibliografía

Angles, H. y Pena, J. (1954): *Diccionario de la Música Labor.* Barcelona.

Arte musical (1917): Año III, n.º 57. Madrid.

Cateura, B. (1890): *Escuela de la Mandolina Española.* Barcelona.

Cimadevilla, F. (1925): *Método teórico práctico para la bandurria o laúd.* Madrid.

Collado, F. (1965): *Método teórico práctico para la bandurria o laúd en cifra musical o acompasada*, s. l.

Damas, T.: (*Nuevo Método fácil y progresivo para tocar con la posible perfección la bandurria, laúd-lira y octavilla por música.* Madrid, s. a.

Galindo, P. (1970): *Método completo de bandurria y laúd.* s. l.

Gallego, A. (1990): *Falla y el Amor Brujo.* Alianza, Madrid, pp 248-258-260.

Garrido, J. M. (1982): *Músicos granadinos.* Granada.

Grandío, M. (1961): *Método de Bandurria.* 1.º y 2.º año. Madrid.

Grandío, R. (1978): *Plectro.* Madrid.

Jorge Rubio, M. de (1862): *Novísimo Método de Bandurria.* Madrid.

López, J. F.: *Método elemental para bandurria.* s. l. y s. a.

Luz, M. B.: *Gran Método completo teórico-práctico para laúd y bandurria.* s. l., s. a.

Lluquet, G. (1943): *Nuevo Método para bandurria y laúd.* s. l.

Montón, J. C. (1983): *La Revolución Armada del Dos de Mayo en Madrid.* Ed. Istmo.

Moratalla, F. y Navarro, A. (1979): *Homenaje a Grandío.* Logroño.

Patierno, E. (1903): *Méthode de Bandurria.* Ed. Henry Lemoine. París.

Pera Nebot, M.: *Método de Bandurria y Laúd.* s. l. s. a.

Porta Ferrer, J. (1933): *Tratado elemental de bandurria y laúd.* s. l.

Ritmo (1929-1945): Revista musical ilustrada.

Saldoni, B. (1868, 1880, 1881): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles.* Barcelona, Isidro Torres, 3 tomos, sección 2.ª, catálogo.

Santos Sebastián, F. de: *Escuela del Trémolo, op. 5.* Barcelona, s. a.

Santos Sebastián, F. de: *Escuela de Alzapúa, op. 9.* Barcelona, s. a.

Santos Sebastián, F. de: *Escuela del Mecanismo, op.11.* Barcelona, s. a.

Santos Sebastián, F. de: *Doce Estudios Artísticos, op. 1.* Barcelona, s. a.

Santos Sebastián, F. de: *Escuela Moderna de la Mandolina Española o Bandurria. Método elemental, op. 115*, s. l., s. a.

Sopeña, F. y Gallego, A. (1972): *La Música en el Museo del Prado.* Madrid.

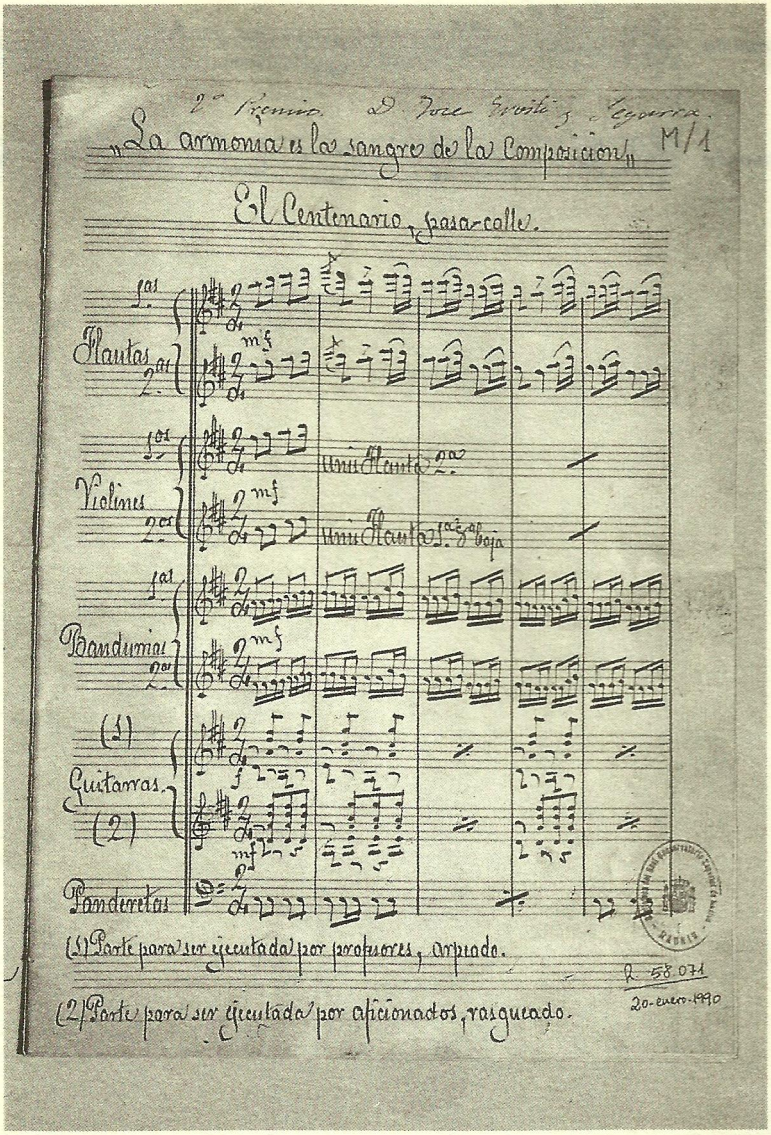
Sousa, F. (1976): *Escuela técnica y progresiva de la mandolina española (o bandurria).* Valencia.

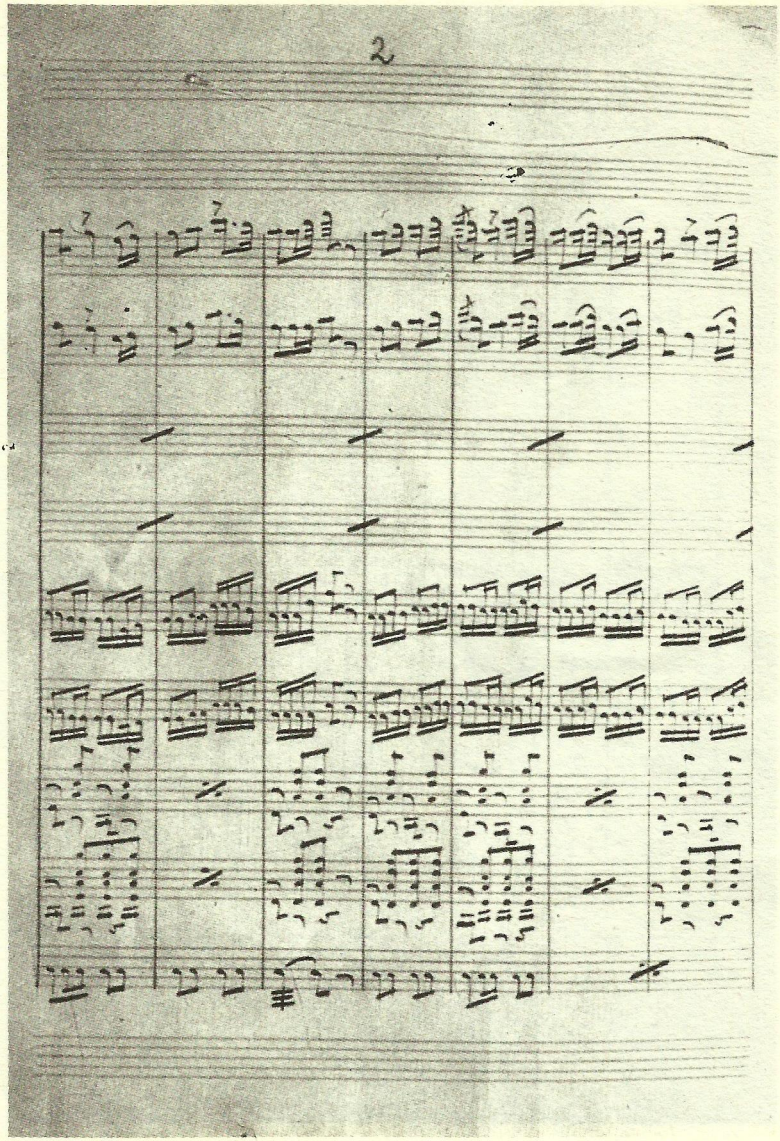
Subirá, J. (1928-30): *La tonadilla escénica.* Madrid.

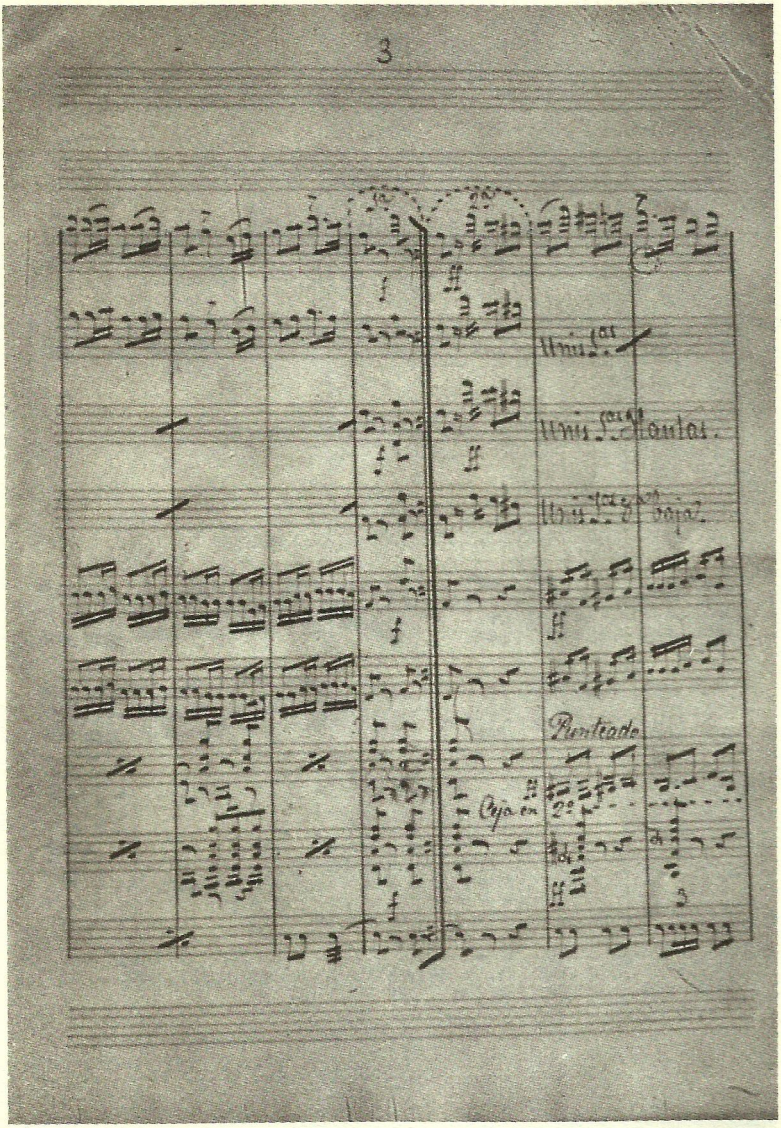
Velasco Villegas, A. (1990): *Organología utilitaria de los laúdes españoles.* Málaga, s. a.

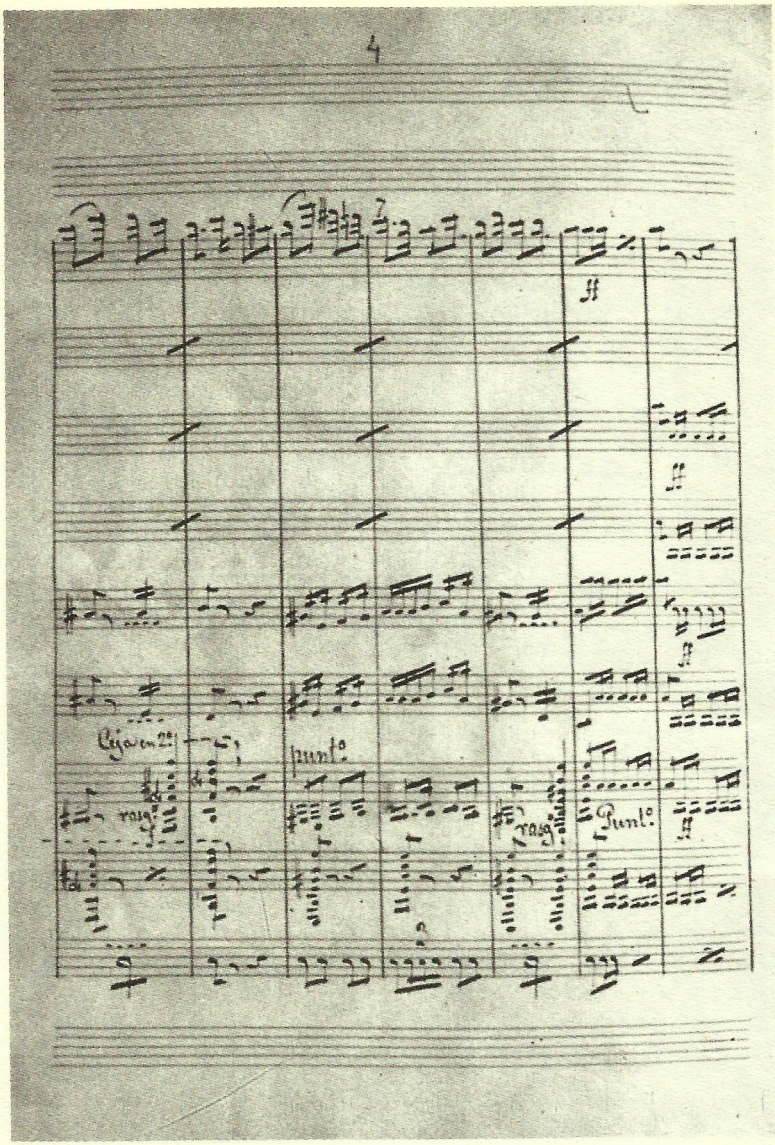
DOCUMENTOS

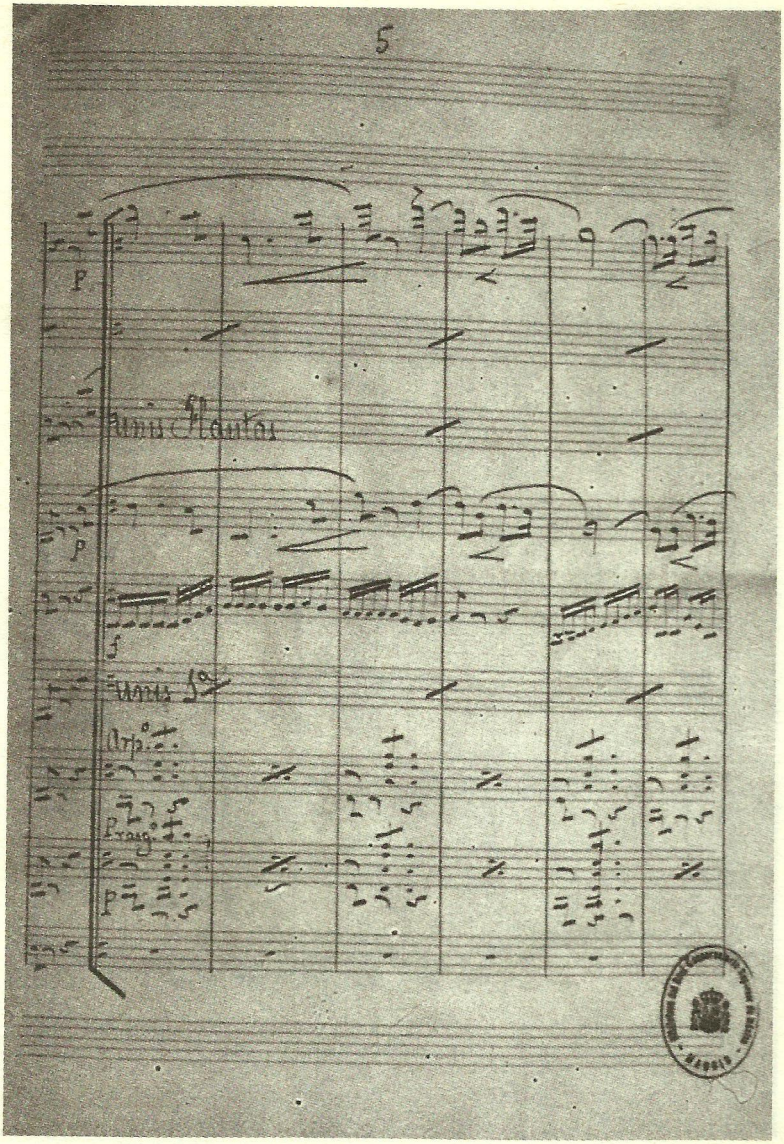
IX. JOSE ERVITI: *El Centenario. Pasacalle.* Ms. de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

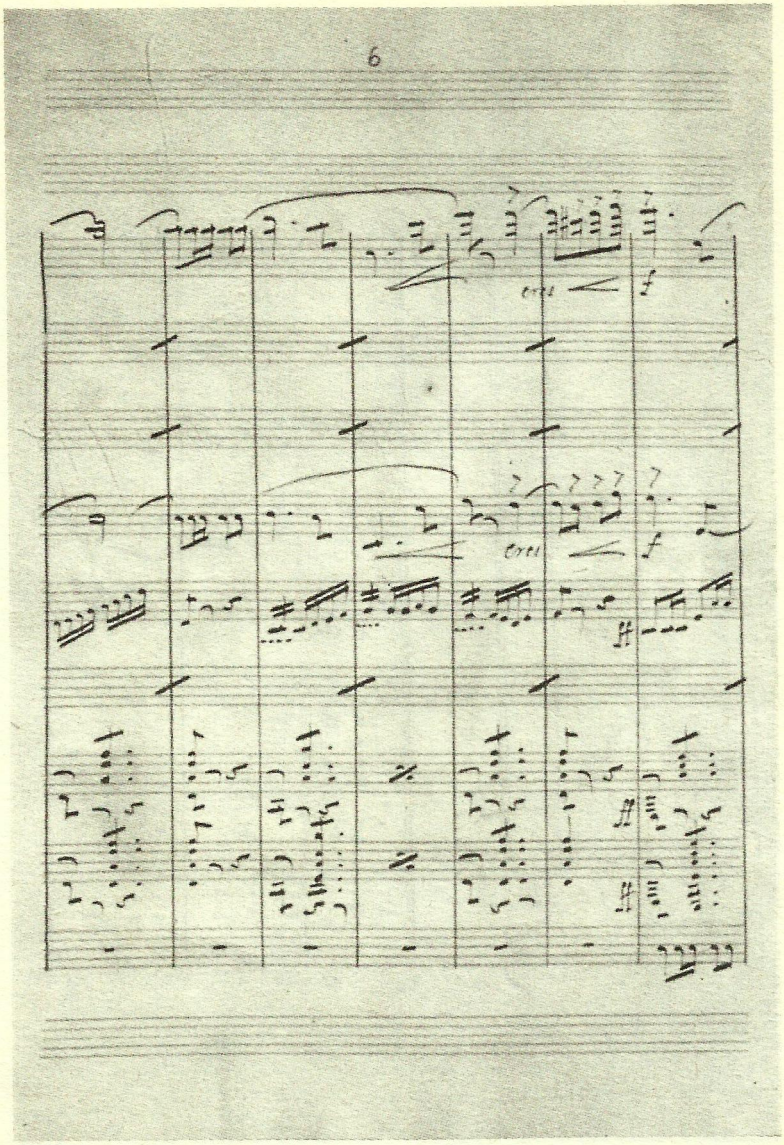


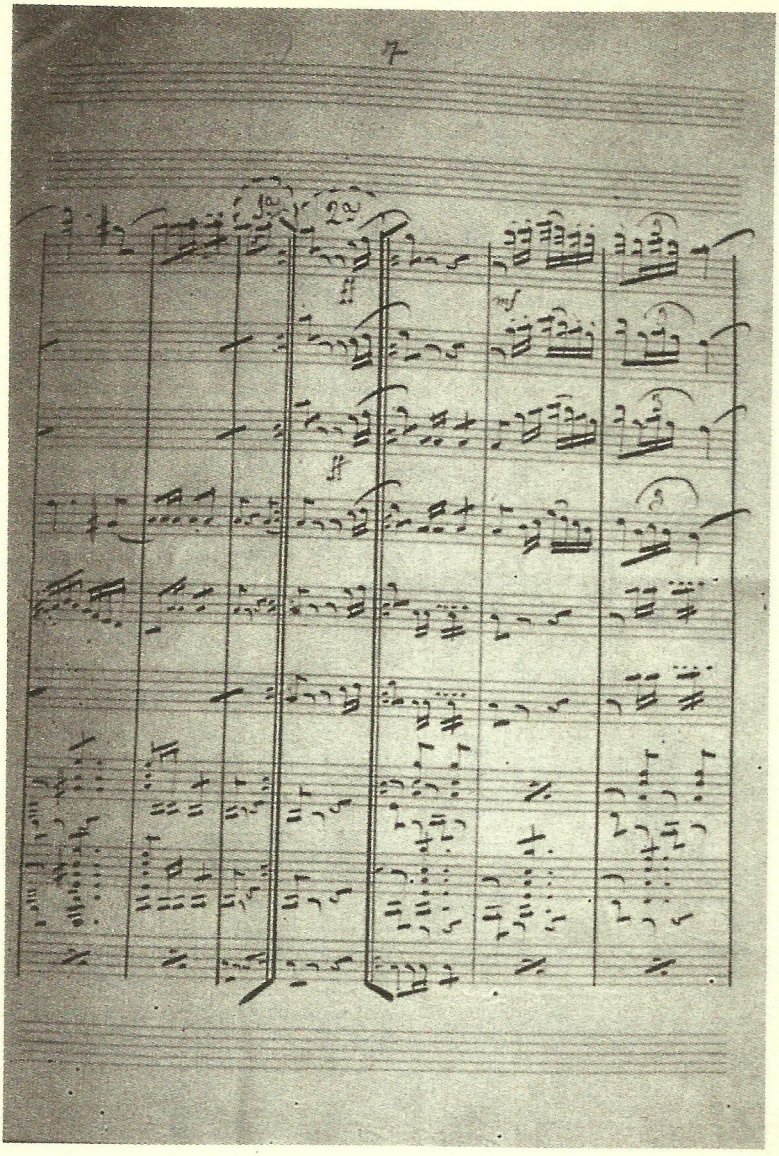

2

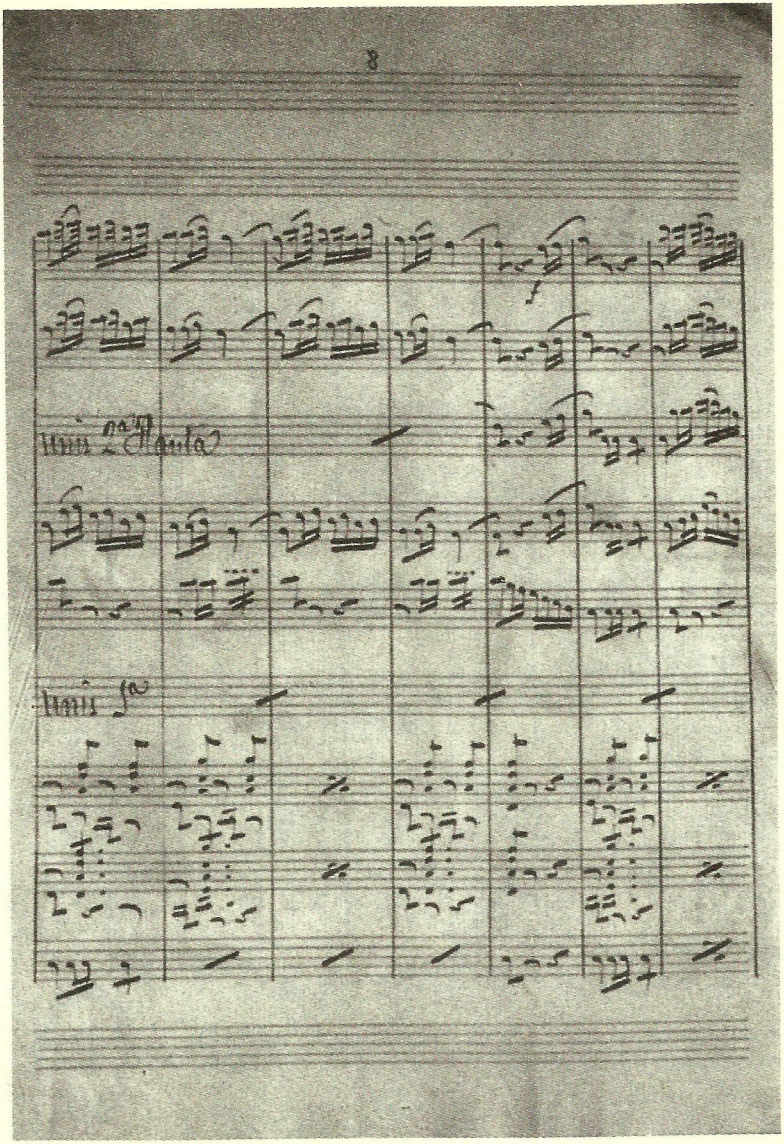

3
Punteado

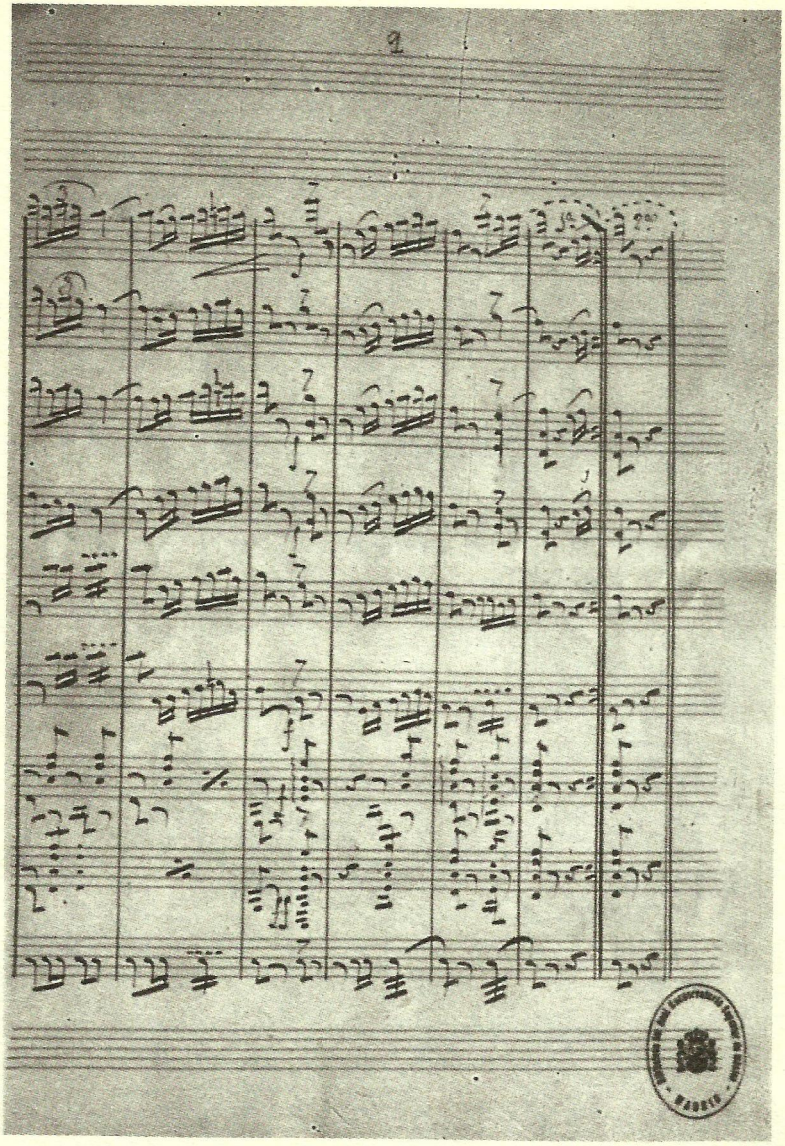

4
punto
punto


5
p
Unis Flautas
p
f
Unis 1a
Arp.o
Praig.o
p


6







X. JOAQUIN NIN: *El laúd español. Un capítulo de la Historia de la música de España.* Artículo en cuatro partes publicado en el *Courier Musical* de París en las fechas 1-III, 15-III, 1-IV y 15-IV de 1929. (Traducción castellana de J. J. Rey.)

I

La *Semaine Musicale* ha querido reproducir en su número del 25 de enero el comentario que acompañaba al programa de la última actuación dada en París, en la Salle Gaveau, por el Cuarteto Aguilar, cuarteto de laúdes españoles. Dicho comentario, redactado por mí, intentaba resumir en breves líneas la historia del laúd en España y daba en este sentido algunos detalles encaminados a hacer comprender el propósito perseguido por el Cuarteto Aguilar.

Ahora bien, en respuesta a una cuestión planteada acerca de los laúdes, el señor D. Le Cerf, cuya autoridad en materia de música e instrumentos antiguos todos conocemos, responde, por medio del *Courier Musicale* (nº del 15 de febrero, p. 106), esto: «¿Qué es el laúd español, instrumento moderno que se arroga una tradición local antigua? El laúd español (que no árabe) no existe: jamás ha existido».

Me cuidaré mucho de suscitar una polémica sobre este tema con el señor Le Cerf, cuya loable actividad en favor de la música y de los instrumentos antiguos y su alta competencia en esta materia soy el primero en reconocer. Pero siento tener que decir que, esta vez, la buena fe del señor Le Cerf —sobre la que no tengo ninguna duda— se ha visto sorprendida por la ligereza documental de Rafael Mitjana, autor español de una *Histoire de la Musique en Espagne,* publicada en París, cuyo testimonio invoca el señor Le Cerf para negar, en resumen, una tradición española al laúd y para rechazar, por inexacta, la denominación de *«laúdes españoles»* que emplea el Cuarteto Aguilar desde su fundación.

No tengo, evidentemente, ninguna competencia para discutir con un erudito del prestigio del señor Le Cerf; no soy musicólogo; soy un simple músico de España, que intenta conocer y divulgar la historia musical de su país —por lo demás, bastante compleja— y que ha prestado a ciertos aspectos de este conocimiento un poco más de atención quizá que don Rafael Mitjana. El Cuarteto Aguilar, muy lejos de París en el momento en que escribo estas notas, ignora el comentario del señor Le Cerf; pido al señor Le Cerf permiso para tomar la palabra en nombre del Cuarteto Aguilar, excusándome de entrada por no poder defender la causa del laúd español con la autoridad y la competencia de un especialista. Para mí el laúd no es más que un punto en la historia de la música en España. En definitiva, se trata de demostrar aquí que Mitjana ha cometido una grave equivocación, y eso será muy fácil.

* * *

Para justificar su afirmación el señor Le Cerf se basa en el testimonio de don Rafael Mitjana cuando éste declara en la obra en cuestión que *«no ha habido laudistas españoles»*. El señor Le Cerf añade: «los instrumentos presentados bajo el nombre de laúdes españoles son simples mandolinas de púa y fondo plano». A esto yo podría responder inmediatamente que, si un laúd deja de ser laúd si tiene

el dorso plano, una mandolina deja de ser mandolina por las mismas razones, puesto que la típica mandolina (napolitana) es un instrumento genéricamente periforme, es decir, de dorso convexo; sin contar con que la mandolina sólo tiene cuatro cuerdas dobles, afinadas por quintas y que el ambitus o registro de la mandolina corriente es una octava disminuida más agudo que el del laúd español clásico. No importa, la palabra mandolina ha sido lanzada a la palestra por el tremendo despiste de Rafael Mitjana. Es a él principalmente a quien debo dirigirme.

La obra considerable, pero muy desigual, de Rafael Mitjana, diplomático y musicólogo español, está, desgraciadamente, plagada de inexactitudes de este tipo. Mitjana no ha podido liberarse nunca en sus trabajos de musicología de un cierto dilettantismo bastante fastidioso; la inconcebible traducción de *bandurria* por *mandolina* es sólo una muestra de las graves carencias documentales a las que Rafael Mitjana nos tiene acostumbrados desde hace tiempo. Su obra sobre España contiene, al lado de bellísimos estudios para los que no le regateamos el más alto reconocimiento, una enorme cantidad de errores y omisiones [1], de los que el referido al laúd no es el más considerable. Errores y también contradicciones, pues los unos son siempre causa inevitable de las otras.

Por ejemplo: Mitjana mismo nos habla en su obra (p. 1922) de un documento «del más alto interés arqueológico», el «*Ars de pulsatione lambuti, inventa a Fulan mauro regni Granatae, apud Ispanis, inter Ispanos cytharistas laude dignus, per pulsatus spiritus scientiae*», título que Mitjana traduce por «Art de jouer le luth, découvert par Fulan, Maure du royaume de Grenade, en Espagne, entre les luthistes espagnols digne de louange par sa science comme instrumentiste». Este documento, que data aproximadamente del siglo XV, nos dice claramente que Fulan era, entre los laudistas españoles, digno de alabanza. Tenemos, pues, un tañedor árabe de laúd que confirma la existencia de laudistas españoles en unos términos que contienen incluso un elogio indirecto para él. Mitjana traduce (y muchos latinistas lo han hecho antes que él) cytharistas por laudistas o tañedores de laúd [2]. Por mi parte no veo ningún inconveniente... Pero entonces, si aceptamos como buena esta traducción, me veo obligado a citar, siempre según Mitjana, un pasaje de la *Chronica Aldephonsi Imperatoris* (Alfonso VII, en el siglo XII), donde se habla de los regocijos organizados para festejar las bodas de Doña Urraca (hija de Alfonso VII) con García de Navarra, el año 1144. Según esta crónica, se había colocado *in circuitu thalami, maxima turba histrionum et mulierum et puellarum canentium in organis et tibiis et citharis et psalteriis et omni genere musicorum*. No hay nada sorprendente en el hecho de que esta crónica dé fe de la existencia de laúdes entre otros instrumentos el año 1144, puesto que la llegada del laúd a España data del siglo VIII (invasión árabe).

La misma crónica narra, con ocasión de la entrada en Toledo de Alfonso coronado rey de Galicia el año 1137, que *omnes principes Christianorum, sarracenorum et iudaeorum et tota plebs civitatis a civitati exierunt obviam ei cum tympanis et cytharis et psalteri*, etc.

Apoyándome siempre en la versión de *laudistas* por *cytharistas* dada por Mit-

---

[1] He señalado muchos de ellos en diversas ocasiones, acerca de otros temas.

[2] En algunas provincias de España, por ejemplo, en Murcia, se llamaba hace no mucho «cítaras» a los laúdes.

jana, hay más tañedores de laúd mezclados en este cortejo triunfal español, en el siglo XII.

Pero antes de la aparición de la obra de Fulán citado más arriba, ¿no se habla del voluminoso laúd (corpudo laúd) y de la ruda bandurria (reciancha bandurria) en el poema juglaresco del *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (siglos XIII-XIV)?

De este mismo siglo XIV la Real Academia de la Historia, de Madrid, conserva un relicario español en el que se puede ver un laúd admirablemente dibujado. Existen numerosas reproducciones de esta pequeña obra maestra de iconografía instrumental que cualquiera puede ver en Madrid.

También en el siglo XIV, en la *Crónica General* del año 1344, se habla de los juglares de péñola, es decir, juglares que acompañaban sus cantos con instrumentos de cuerda y plectro: el laúd árabe convertido, después de seis siglos de vicisitudes, en español o, si se prefiere, mozárabe, lo que viene a ser lo mismo, puesto que mozárabe y español son sinónimos.

No dejaremos el siglo XIV sin antes citar la *Crónica Rimada* o *Poema de Alfonso XI,* contemporáneo del Arcipreste de Hita, en el que se habla del laúd como instrumento halagador (deleitoso, agradable).

Así pues, se tocaba continuamente este dichoso laúd en España, y se tocaba con maestría, puesto que merece tales homenajes.

En el siglo XV el famoso Alfonso Alvarez de Villasandino habla de la vihuela y tiene buen cuidado de citar a continuación al laúd...

En el Inventario de Isabel la Católica (1451-1504), hecho en Segovia, el año 1503, hay todo un capítulo dedicado a *laúdes e cosas de música.*

En las Ordenanzas para los violeros de Sevilla, debidas al conde de Cifuentes y publicadas el año 1502, hay sobre todo un pasaje en el que se describe lo que debe saber un aprendiz para obtener el título de maestro: y, como por azar, una de las pruebas de este examen consiste en la construcción de un laúd, ¡precisamente!...

¿Para quién, me pregunto, si no había laudistas en España?

Sigue Mitjana hablando (risum teneatis) de Baltasar Ramírez *«que los escritores de la época —dice él— consideran el mejor tañedor de laúd de toda Europa»* (p. 2021 de la obra citada). Y Mitjana, buen muchacho, insiste ingenuamente y añade: ¡«tañedor de laúd, no de vihuela»! No es el momento de decir que cuando Mitjana se lamenta (p. 2025, nota 2) de «la ligereza con la que se ha tratado hasta el presente el estudio de la música española» —las cosas, por desgracia, no han cambiado mucho— ¿sólo ve la paja en el ojo ajeno?... Pues si, por una parte, Mitjana nos aporta bastantes documentos (y hay más) para afirmar que hubo en España una indiscutible tradición del laúd y nos recuerda incluso que Baltasar Ramírez era uno de los más grandes tañedores de laúd de Europa —uno de esos laudistas que es imposible confundir con un vulgar juglar— no hay que olvidar que cinco páginas más adelante asegura fríamente ¡que no ha habido laudistas en España!.

No dejaremos el siglo XV sin mencionar una descripción de la música que acompañaba el festín de la Deidad triunfadora, hecha por Juan del Encina en *El Triunfo del Amor* (1496), según la cual ningún instrumento faltaba allí, comprendidos los laúdes, en plural, esos laúdes que Mitjana pretende ignorar en 1914...

No tengo la pretensión de saberlo todo acerca del laúd; no sé sobre el laúd en España más que lo que debe saber un músico curioso de la historia musical de su país; no tengo una carpeta de documentos sobre el laúd y mi biblioteca ha sido formada con otras preocupaciones; lo cual significa que un erudito, un musicólogo verdadero, un especialista, podría con facilidad aumentar mi documentación, muy improvisada, y confundir más rápidamente aún el fastidioso dilettantismo de Mitjana.

No importa, todavía hay otros testimonios muy significativos, gracias a los cuales podré, quizá, reparar el mal que ha podido hacer la negligencia de Rafael Mitjana para la historia del laúd en España. Por ejemplo, las listas de la capilla de la Reina María de Austria (hermana de Carlos V), en España (segunda mitad del siglo XVI), que mencionan, entre los numerosos músicos adscritos al servicio de la reina, a los tradicionales tañedores de laúd.

Tomo, pues, esta última cita de Mitjana mismo, así como la que transcribo a continuación: «El teórico Cerone, que residió largo tiempo en Madrid y estuvo presente en las espléndidas fiestas dadas por la corte de Felipe III, nos dice en su célebre Melopeo (1613), haber escuchado a tañedores de instrumentos de tecla, de guitarra y de laúd» (p. 2083).

¿Fue por halagar su gusto por el laúd, aprendido en su patria de origen, España, por lo que todos los cortesanos de Francia, con el cardenal Richelieu a la cabeza, quisieron tocar el laúd tan pronto como la reina Ana de Austria, mujer de Luis XIII, tuvo la idea de tomar lecciones de laúd con el famoso Gaultier?

II

Pero en el siglo XVII suena la hora de la decadencia del laúd, primero en Italia (comienzos del XVII), a continuación en Inglaterra y Francia, para alcanzar finalmente Alemania, donde todavía lo encontramos en las manos de Kellner, Falkenhagen y del mismo Juan Sebastián Bach (alrededor del primer cuarto del siglo XVIII). En España la vihuela de mano había reinado con esplendor [3], quizá tanto como el laúd en Francia. Pero el laúd y la vihuela fueron absorbidos por el clave y, en España, más aún por la guitarra.

Pero mientras que el laúd desapareció totalmente, por decirlo así, en toda Europa, España, a través de todas sus vicisitudes, conservó el gusto por él y la tradición, no hasta el punto de olvidar la guitarra —que tuvo un desarrollo considerable— sino justo lo que bastaba para que el laúd no desapareciese nunca del todo. ¿A qué podemos atribuir el hecho de que el laúd haya sobrevivido a la vihuela en España, a pesar de la oligarquía de la guitarra? Probablemente a que el laúd fue un instrumento practicado no solamente por artistas eminentes, sino también por el pueblo, mientras que la vihuela era por excelencia un instrumento aristocrático (Bermudo la llamaba ya en 1548 la *vihuela cortesana*).

---

[3] Instrumento español antiguo, de cuerdas punteadas, nacido, muy probablemente del laúd, pero con sensibles diferencias con éste. Es un error traducir *vihuela* por *laúd,* como se ha tomado por costumbre desde que el Conde de Morphy autorizó esta traducción en sus «Luthistes espagnols» (1897); se podría sostener, incluso, que desde el punto de vista organográfico existen más analogías entre la vihuela de mano y la guitarra española, que entre el laúd y la vihuela.

Así, desde que uno tiene memoria, siempre se han fabricado laúdes en España y siempre ha habido entre nosotros laudistas y artistas dedicados a la enseñanza de este instrumento. En Madrid, en Toledo, en Valencia, en Alicante, desde El Ferrol (Galicia) hasta la Sierra de Guadarrama se ha tocado sobre todo la guitarra, pero se toca igualmente el laúd y el laúd se encuentra incluso en las manos del pueblo.

Las agrupaciones populares de instrumentos de cuerdas punteadas, llamadas rondallas o estudiantinas están compuestas, generalmente y según una antigua tradición, por guitarras, laúdes y bandurrias; tales agrupaciones abundan en España.

Hace unos quince años pude escuchar en Madrid a un notable trío compuesto por una guitarra, un laúd y una bandurria; este trío estaba dirigido por el conocido guitarrista andaluz Ángel Barrios. Y este grupo instrumental no era una excepción: no se ha olvidado en España a otro conjunto de este género dirigido por Germán Lago, laudista, verdadera orquestina seductora desde el primer momento. Otra asociación similar, gallega, se hizo célebre igualmente por sus curiosas ejecuciones. Muchos aficionados se acuerdan aún de un viejo laudista español, el Maestro Pera, que hizo correr a todo Madrid por su habilidad en tocar el laúd. Germán Lago, laudista, profesor en Madrid, toca y enseña a tocar el laúd y la bandurria desde hace más de treinta años. Otro virtuoso del laúd, muy conocido en Madrid y, creo, de origen catalán, es Minguella, que no tiene menos de sesenta o sesenta y cinco años en la actualidad. Aún es preciso citar a Sandoval, murciano de origen, que se hizo célebre en España como tañedor de laúd.

En Valencia hay constructores que fabrican laúdes y guitarras en grandes cantidades: incluso fabrican un modelo que llaman laúd valenciano, cuya caja hace pensar en el laúd de la Reina Isabel de Inglaterra, el laúd de Johannes Rosa [4], laúd de dorso plano que data de 1580. Estos laúdes valencianos, como todos los laúdes españoles, tienen el fondo plano, igual que el laúd de la Reina Isabel y que otro que me viene a la memoria, también inglés, el laúd de Harley (siglo XVII) que he visto en el Victoria-Albert Museum de Londres [5].

¿En qué época abandonaron los constructores españoles el fondo convexo de media pera del laúd árabe, cambiándolo por el fondo plano o casi plano (está curvado ligeramente en sentido convexo) general y exclusivo de España? En el estado actual de los estudios no se puede precisar. El laúd del relicario de la Real Academia de la Historia, en Madrid, testimonio preciso y maravilloso del siglo XIV, es idéntico al laúd medio del Cuarteto Aguilar, es decir, está provisto de cuerdas dobles y tiene fondo plano: es el *laúd español*. Aparte de este testimonio irrefutable, un hecho es cierto, y es que en España al laúd de fondo semi-periforme o convexo se le llama laúd portugués; no es nuestro laúd. El laúd del Cuarteto Aguilar se vanagloria, pues, de una tradición que se remonta, al menos, hasta el siglo XIV; existe una prueba formal de ello. ¿No bastan seis siglos para otorgar al laúd español, al laúd del Cuarteto Aguilar, la garantía de autenticidad?

---

[4] Vid. la lámina 9 de la espléndida obra *Musical Instruments* de Hipkins. Edimbourg, 1888. [En realidad se trata de una «bandora», cuyo dorso, por cierto, a pesar de tener aros, está compuesto por costillas curvadas, aunque más levemente que un laúd. Además, la «bandora» fue inventada por John Rose, sin recoger para ello ninguna tradición secular. Tiene cuerdas metálicas, pero se tañe con los dedos. *N. del T.*]

[5] No creo que se rechace el nombre de laúdes para estos dos instrumentos ingleses: yo los cito siguiendo las indicaciones bajo las que están clasificados y catalogados por los especialistas en la materia, y expuestos a los ojos de los profanos, de los que formo parte...

El laúd de fondo plano, provisto de seis cuerdas dobles afinadas por cuartas y al unísono cada par, pulsadas por medio de un plectro, es conocido y tocado en España desde los tiempos más remotos.

¿Por qué razón los laudistas españoles han adoptado el laúd de fondo plano? Los constructores españoles pretenden que el fondo plano, o apenas curvado, vuelve más dulce y blanda la sonoridad del laúd. Asimismo se cree que el redoble o trémolo, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, tuvo su nacimiento en España, alcanzando enseguida a Italia; los viejos constructores de laúdes españoles creen, en efecto, que este redoble es una invención española. Sea como fuere, este procedimiento aplicado al laúd, es de uso inmemorial en España.

* * *

He hablado de constructores de laúdes españoles; debo precisar un poco más: Santos, los Ramírez (toda una familia), González, Esteso, el difunto Arias (antiguo y celebérrimo constructor de laúdes) en Madrid, Serratosa, en Barcelona, son realidades incontestables; estos artesanos vivían todos en los tiempos del bravo pero algo negligente Mitjana; y todos han construido siempre sus laúdes siguiendo las normas indicadas más arriba. Solamente algunos eruditos o algunos espíritus cultivados saben en España que en Francia, en Italia o en Alemania el laúd está hecho de otra forma, igual que en Francia se ignora la existencia del laúd de fondo plano o, escuetamente, laúd español, pues lo uno no va sin lo otro.

No solamente es considerable el número de laúdes que se construye en España, sino que también la exportación de estos instrumentos a países hispanoamericanos proporciona continuos beneficios a los constructores españoles. Interrogad a estos artesanos; preguntadles desde cuándo ejercen este oficio y os responderán: *desde siempre*. Sus padres, sus antecesores eran «luthiers» en el sentido propio del término; algunos cuentan una ascendencia de muchas generaciones.

Dije más arriba que el laúd formaba parte de todas las rondallas y de todas las estudiantinas españolas; este uso, más antiguo que el más venerable anciano de un pueblo perdido de Castilla, ha sido consagrado, diríamos, por Tomás Bretón cuando, en su ópera española *La Dolores* hace intervenir una rondalla formada por *guitarras, laúdes y bandurrias* (1895).

III

Hemos hablado de bandurrias a propósito de los laúdes españoles. El Arcipreste de Hita (siglos XIII-XIV) cita el laúd y la bandurria como dos instrumentos bien diferenciados, a los cuales aplica calificativos distintos. Pero la bandurria actual no tiene más que lejanas relaciones con la bandurria del siglo XIV. La bandurria española de nuestros días, instrumento de pequeño tamaño, es considerado más bien como un derivado del laúd español, idea que comparten muchos autores, entre los cuales se cuenta mi eminente amigo Adolfo Salazar.

Ciertamente, la mayor parte de los luthiers españoles construyen guitarras, laúdes y bandurrias; pero los tres instrumentos poseen cualidades diversas y bien diferenciadas. Pedid a un luthier español un laúd y os proporcionará un laúd

similar al laúd medio del Cuarteto Aguilar y no una bandurria. No existe confusión posible en este tema. La mandolina, que Mitjana confunde lamentablemente con la bandurria, no es una especialidad española. En general los constructores españoles reciben las mandolinas de Italia, pues la técnica de construcción de los fondos abombados (como el de la mandolina, por ejemplo) casi se ha perdido en España.

* * *

El laúd ha sido esencialmente polifónico en Francia, en Italia, en Alemania, etc., pero no en España, pues mientras en casi toda Europa se tocaba el laúd con la punta de los dedos, en España se le tañía según la tradición árabe, es decir, con un plectro: esto excluía toda posibilidad de polifonía [6].

Es preciso decir que el laúd árabe no fue jamás polifónico. Cuando los españoles lo adoptaron, no pensaron ni podían pensar en la polifonía (cuando esta forma de escritura comenzó a formar parte de nuestras costumbres musicales) por la simple razón de que ellos habían conservado con el instrumento el uso del plectro. El laúd español era, pues, monódico; la polifonía fue confiada a la vihuela de mano, cuyas cuerdas simples eran pulsadas con la punta de los dedos. Así pues, para adaptar la polifonía al laúd (los españoles fueron siempre muy aficionados a la polifonía) fue necesario crear conjuntos.

Cuando, desde el siglo XIV, se pensó en acoplar el laúd con otros instrumentos, de viento o de arco, el laúd parece haber asumido el papel de apoyo o de acompañamiento; por este hecho los instrumentos cantantes o monódicos tomaron el lugar de los cantores de los primeros siglos. Pero la asociación de muchos laúdes descartó a estos intrusos, reemplazó las voces y colmó todas las ambiciones polifónicas. En los Países Bajos, desde los tiempos de Adriansen (alrededor de 1589), se reunían hasta cuatro laúdes; más todavía, en Alemania en tiempos de Kremberg, Strobel y Gumprecht (siglo XVII). No es sorprendente que Praetorius (siglo XVII) mencione el Octavlaut, el Discantlaut, el Altlaut, el Tenorlaut, el Basslaut y el Grossoctav-basslaut, laúdes de diferentes dimensiones y, naturalmente, de tesitura distinta.

Un conjunto de laúdes no es, pues, un anacronismo; y cuando el Cuarteto Aguilar añade «cuarteto de laúdes españoles», no engaña, no intenta engañar a nadie y no se basa en ninguna pretendida tradición local, sino justamente en una tradición nacional que data al menos de seis siglos, pues estos laúdes conservan intactas las características que el genio español imprimió en el curso del tiempo a este instrumento que ellos fueron los primeros en conocer y cultivar en Europa.

¿No decimos desde hace más de cuatro siglos guitarra española? Y lo decimos por una parte en razón de las modificaciones de orden organográfico aportadas por los españoles y, por otra parte, en oposición a la guitarra morisca, de la que habla ya el Arcipreste de Hita, a la guitarra portuguesa, etc. ¿Qué mistificación puede haber por llamar laúd español a un instrumento que se construye en España,

---

[6] He citado ya dos veces el laúd del relicario español que se encuentra en la Real Academia de la Historia. El ángel que toca el laúd en cuestión tiene en su mano un largo plectro, probablemente una pluma de águila. El número de cuerdas de este laúd parece ser nueve. Apenas se puede precisar este detalle en razón de las dimensiones reducidas de este relicario.

según datos exclusivamente españoles, que se ha mantenido vivo e inmutable durante siglos y que nosotros llamamos en nuestro país *español*?

Pienso, por el contrario, que habría mistificación o, en todo caso, confusión inevitable, si los Aguilar dijeran solamente laúd; pero decir laúd español ¿no es la única manera honesta de evitar el malentendido sobre este tema?

IV

Lo que nadie se atreverá a contradecir es que el laúd español difiere del laúd árabe en primer lugar y del laúd italiano, francés o alemán después; pero ¿no es ésa una razón más para mantener el nombre de laúd español? Legítima y auténtica, esta denominación constituye una indispensable declaración de sinceridad, una salvaguardia contra toda confusión entre los laúdes de Francia, de Alemania o de Inglaterra y los laúdes de España.

Se puede en rigor decir que el laúd español representa en la innumerable familia de los laúdes un tipo instrumental cuyo proceso organográfico no ha seguido las características esenciales y predominantes del laúd italiano o francés, y esto será perfectamente exacto. Pero ¿en qué será menos auténtico este laúd que otro? ¿Existe un tipo de laúd oficial? ¿Cuál es, pues, el prototipo de laúd? ¿El pintado por Memling o el descrito por Virdung, de mango alargado? ¿El de Carpaccio o el de Veronés? ¿El que tocaba Dante o el de Gaultier? ¿El de Francisque o el de Baltasar Ramírez, el célebre laudista español? En Italia, Melozzo (segunda mitad del siglo XV) nos hace suponer que el laúd se tocaba con la punta de los dedos; pero anteriormente no hay ninguna duda: el plectro era practicado por doquier. Se habla del dorso abombado; en la segunda parte he mencionado dos laúdes ingleses de fondo plano y entre las estampas antiguas de mi colección conservo una de Metzu, pintor holandés del siglo XVII, en la que se ve una joven tocando igualmente un laúd de fondo plano: el dibujo es muy preciso. ¿Cuál sería la Sociedad de Naciones que se impusiera la tarea (tarea digna de Procusto) de reducir todos los laúdes a un solo tipo, y sobre qué jurisprudencia se basaría para decretar que una nación ha cometido una falta aplanando el fondo de sus laúdes? ¿En nombre de qué derecho se podría rehusar a los españoles el de llamar español a su laúd secular?

Los españoles, los primeros habitantes de Europa que han conocido, cultivado y trasmitido el laúd árabe a los demás países europeos, ¿no tendrían, pues, el derecho, igual que los demás países (y más, incluso, que muchos otros), de modificar en el curso de ocho siglos este instrumento siguiendo sus gustos, sus aptitudes y su fantasía? Los italianos, los alemanes y los franceses lo han hecho —y Dios sabe si es rica la flora en el jardín internacional de los laúdes— pero nadie en España ha pensado en discutir sus razones.

* * *

¿Qué se puede reprochar al Cuarteto Aguilar? ¿Que los instrumentos con los que toca no son de la época? ¿Qué época? El laúd en España no ha muerto nunca; no ha sido necesario sacarlo de esas graves necrópolis que son los museos; no se le ha resucitado, no se le ha reconstruido; el laúd español siempre ha sido actual,

nunca se ha quedado inmóvil. Los viejos laúdes, usados, fatigados, han cedido el lugar a los jóvenes, siempre idénticos a los abuelos.

La admirable guitarra de nuestro Segovia, guitarra española, no es antigua en modo alguno; idéntica a las guitarras clásicas, es simplemente maravillosa. En España ni el laúd ni la guitarra han tenido tiempo para ponerse en conserva bajo las lunas biseladas de las vitrinas; estos dos instrumentos han vivido siempre su gran día. El Cuarteto Aguilar no aspira de ninguna manera —desde luego, no más que Segovia, el gran maestro de la guitarra española— a una reconstrucción histórica; el fin de estos artistas es pretender para el laúd un lugar honroso en la vida musical contemporánea: eso es todo. Pensar en una reconstrucción a base de documentos sería absurdo, puesto que en este momento no se conoce música antigua escrita especialmente para el laúd español [7].

¿Por qué, se me dirá, si el gusto por el laúd fue así en España, sus músicos no escribieron para este instrumento? Yo planteo la misma cuestión en lo que concierne al clavicordio, instrumento universalmente conocido y cultivado. ¿Cuántas obras se conocen escritas verdaderamente para el clavicordio? Pocas, muy pocas. Y, sin embargo, ¡qué historia tan admirable la del clavicordio!

España tuvo siempre muy buenos luthiers y admirables violinistas: ¿dónde está el repertorio clásico del violín? ¡Apenas ahora se comienza a descubrir!...

Otro ejemplo: conocemos poca cosa de Cabanilles, el gran organista valenciano (1644-1712); pero he aquí que el sabio musicógrafo catalán P. Higini Anglés, de Barcelona, anuncia la publicación de ¡diez volúmenes de obras de este maestro casi desconocido!

Hace veinticinco años ni Pedrell ni Mitjana creían en la existencia de un repertorio español para clave... y, mira por dónde, en el espacio de algunos años yo he podido reunir más de ciento cincuenta piezas de autores españoles del siglo XVIII.

* * *

¡Desgraciado país, España, para la musicología! No tenemos museos instrumentales y casi ninguna biblioteca musical; innumerables tesoros fueron destruidos en el incendio de El Escorial (1671), incendio que duró ¡quince días! Otro incendio, el del Alcázar de Madrid (1734) redujo a cenizas los tesoros acumulados en la Capilla Real. Después vino la guerra de la Independencia... Invasiones, guerras, incendios, pillajes y devastaciones, por una parte; la dispersión provocada por el éxodo hacia las Américas, por otra, y también —digámoslo todo seguido— la ausencia de inclinación para todo lo que sea conservar, inmovilizar, ordenar, catalogar, nos han privado para siempre de la mayor parte de nuestros tesoros artísticos, musicales sobre todo. Lo que nos queda está desparramado y nunca ha podido ser reunido ni centralizado. Lo poco que tenemos, lo poco que sabemos es debido, sobre todo, a la iniciativa individual de algunos valientes pioneros, pues en este sentido las cosas en España marchan por la gracia de Dios. Por eso hay tantas razones para armarse de una gran reserva, de la extrema prudencia y de una paciencia sin límites cuando se trata de investigaciones musicales en España, país

[7] Mahillon pensaba sin duda en la vihuela, cuando decía que «en España se ha escrito mucha música de laúd en el siglo XVI». (Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental de Bruxelles, vol. 1, p. 347.)

de contrastes, ciertamente, pero país de sorpresas también: este artículo es una prueba de ello...

* * *

Mitjana —para volver a nuestra cuestión— por desgracia no ha hecho nada por conocer el verdadero lugar del laúd en la vida musical española, como tampoco Felipe Pedrell, su maestro. ¿Cómo esperar que nuestros vecinos estén mejor informados que nosotros?

Conozco, por supuesto, el admirable trabajo sobre el laúd de mi eminente amigo Lionel de la Laurencie y el de Mme. Adrienne Mairy, aparecidos en la *Encyclopédie de la Musique* (vol. III de la parte técnica) pero ni este príncipe de la musicología francesa que es M. de la Laurencie ni Mme. Adrienne Mairy, esa sacerdotisa del laúd, cuyo arte sutil y refinado he tenido el honor de apreciar en mi casa y por doquier, invalidan nada de lo que yo acabo de decir sobre el laúd español; no hablan de él, lo ignoran (lo que no tiene nada de extraño y ya he dicho por qué...) pero, como son musicólogos sagaces, no niegan su existencia. Contrariamente a la afirmación de Mitjana, M. de la Laurencie estima incluso que la escuela de vihuelistas españoles debería ser incluida en el número de las escuelas europeas de laúd. M. de la Laurencie insiste aún en esta generosa idea en su reciente obra *Les Luthistes,* aparecida el año pasado (p. 68). Y Mme. Mairy habla igualmente de la tablatura española, aunque, sin duda alguna, se refiere a la vihuela y no al laúd propiamente dicho.

* * *

Los instrumentos adoptados por el Cuarteto Aguilar son españoles de origen y corresponden a un tipo de instrumento clásico, establecido y fijado en España desde hace siglos y que nunca se ha llamado en nuestro país de otro modo que *laúd*. El hecho de que gran parte de Europa haya adoptado otro tipo de laúd, por otra parte muy variable, pero en general bastante unificado, no es razón suficiente para condenar al laúd español, cuya historia acabo de trazar en este estudio rápidamente improvisado. Teniendo en cuenta todo esto, ¿se puede decir a los luthiers y laudistas españoles con toda justicia: «Se os niega el derecho de llamar españoles a vuestros laúdes, construidos por vosotros, artesanos españoles, según una tradición secular, y tañidos por vosotros, laudistas españoles, desde vuestra infancia, porque vuestros laúdes no son similares a los laúdes de Francia o Italia»?

Yo no me atrevería a encargarme de un mensaje semejante.

París, febrero-marzo de 1929.

XI. ADOLFO SALAZAR: «El cuarteto Aguilar de instrumentos punteados. Un punto de organografía antigua» (Artículo publicado en *Ritmo,* Madrid, 1931.)

El cuarteto de instrumentos punteados que forman los hermanos Aguilar ha llegado a un punto muy notable de perfección y es, hasta donde llegan mis noticias, el único cuarteto de este tipo, después de haber desaparecido la agrupación que Angel Barrios formó hace años y que creo que estaba compuesta principalmente por guitarras. Las agrupaciones de instrumentos de cuerda rasgueada o punteada surgen de vez en cuando entre nosotros con la pretensión, más ingenua que documentada, de ser agrupaciones de «instrumentos españoles», considerando como muy patriótico cualquier instrumento de este tipo, sea la guitarra y sus variantes, sean de la familia de las mandoras, cuyo superviviente más en boga es la mandolina.

Los instrumentos que los hermanos Aguilar tocan son de muy diferente procedencia. Se conoce a esta fraternal agrupación, tan notable en sus interpretaciones de música antigua y contemporánea, como un «Cuarteto de Laúdes» y su reputación comienza a extenderse por el extranjero, de tal modo que dentro de muy pocos días van a comenzar una excursión de conciertos por Francia e Inglaterra. En estos países hay escritores y eruditos que se preocupan algo más que en el nuestro de la vieja música y de los instrumentos en que se tocaba y que, por lo tanto, no practican el confusionismo instrumental corriente en España, donde se llama clavicordio a todo lo que parece un piano viejo y donde la nomenclatura de los instrumentos de rasgueo y punteo yace en la más espantosa de las confusiones. Es, pues, muy probable que en algunos de esos países advierta algún escritor a los hermanos Aguilar que los instrumentos que tocan, y que ellos denominan «laudines», «laúd» y «laudón», están lejos de pertenecer a esta preclara familia. El nombre, desde luego, no hace a la cosa, y el mérito de esa simpática agrupación seguirá siendo el mismo con otra denominación, como Shakespeare decía de la rosa:

What's in a name ... That wich we call a rose
By another name would smell as sweet...

Pero los Aguilar van ahora al país de Shakespeare, donde todavía se conserva muy viva la tradición de la música de laúd, y van a pasar por Francia, donde hay agrupaciones de instrumentos antiguos cuyos artistas vigilan escrupulosamente este género de erudición, y lo más probable es que adviertan a nuestros notables artistas que los instrumentos que cultivan no son el laúd.

Quizá haya quien lo lamente, porque también hay quienes creen entre nosotros que el laúd es un instrumento «netamente español» por el hecho de ser un instrumento oriental. Persa de origen, era ya conocido en principio por los egipcios de la cuarta dinastía, de los asirios y de los hebreos. Los árabes lo tomaron de los persas casi seguramente en el siglo VI, y con el nombre de «Al'ud» fue importado en España. Suprimido el artículo «al» el nombre comenzó a modificarse, pero los portugueses, más fieles, siguen llamándole «Alaúde». Quizá nuestro nombre de «laúd», más que una aféresis, sea una simple metátesis. En el siglo X está ya en España y Alfarabí lo menciona en su «Libro de Música». Al siglo siguiente el laúd comienza a difundirse por toda Europa a raíz de la primera Cruzada. La abundancia con que se le ve mencionado en relaciones y pinturas a partir del siglo XIII, indica

la boga que alcanzó en toda la Europa medieval. Para nosotros es un testimonio invaluable el Códice escurialense de las Cantigas de Alfonso el Sabio. Los miniaturistas de códices españoles de los siglos X y XI, reunidos por Serrano Fatigati, que conocen ya las violas primitivas, ignoran aún el laúd, y otro tanto ocurre con el «Libro de Apolonio» y el «Poema de Alexandre», pero el donoso Arcipreste no sólo lo conoce ya, sino incluso algún ejemplar de laúd grave, al que denomina el «corpudo alaúd», según otros el «arpudo laúd», refiriéndose, quizá, a un número de cuerdas que todavía no se usaba en el siglo XIV. El «Poema de Alfonso onceno», coetáneo del Arcipreste, y que habla ya de la «farpa de don Tristán», estima como un instrumento halagador al laúd. El Cancionero de Baena no lo conoce en una época muy sonora de toda clase de instrumentos; pero un «dezir» de Alfonso Alvarez lo menciona junto a la primera vez, según creo, que se habla de la vihuela («vyuela»).

Vihuelas y «laúdes de oro» aparecen en Juan del Encina. La Reina Isabel poseía varios, y el inventario de 1503 nos ha dejado algunos detalles de su construcción. Una reproducción de Riaño, tomada de un relicario del siglo XIV, hace ver la concordancia de la forma de estos instrumentos con su definición.

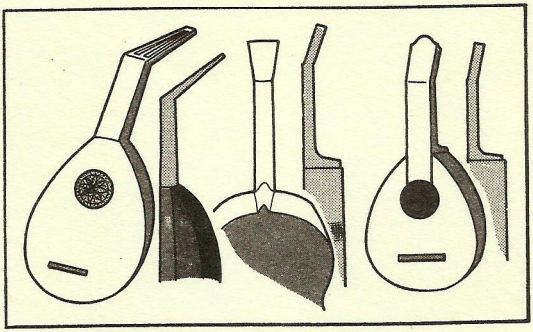
Con la entrada de los laúdes de Flandes «de tres o cuatro órdenes de cuerdas dobladas, que forman entre sí octavas», según los describe Bermudo, y con los laúdes de «once cuerdas, cinco dobladas», de que habla Cerone, entramos en una nueva época del laúd, que es ya la del instrumento generalizado en Europa. Estas cuerdas dobles parecen ser cuerdas de resonancia, al estilo de la «viola de amor», situadas bajo las que se tañen, como se desprende de la descripción de Cerone. Estas cuerdas dobles se denominaban «choeurs» en francés y, a pesar de la gran autoridad de Michel Brenet, que las cree montadas por parejas al unísono, como en los instrumentos de hoy, yo creo más fidedigna la descripción de Cerone, según la cual «las cuerdas son seis, no obstante que a la vista sean once»; a la vista saliendo del mástil, para reunirse, todas, en la cabeza. También pudiera querer decir Cerone que, a pesar de once cuerdas, sólo habla de seis sonidos, y entonces, una de ellas, la más grave seguramente, estaría sin doblar. Pedrell añade que los historiadores organográficos de la época no dicen nada acerca del particular, que, según Brenet, fue práctica corriente antes del siglo XVI, en el cual se aumentaron las cuerdas y se inventó el «archilaúd» o laúd grave. En 1680 algunos laúdes tenían veinte cuerdas, unas simples y otras dobles, al unísono o a la octava (así lo describe Melcior). Algunas veces se llegaba a veinticuatro cuerdas y la tabla se partía por el exceso de tirantez. El laúd muere en el siglo XVIII, a consecuencia de su estéril complicación y del auge del violín y de los claves, más fáciles y efectivos. Su apogeo está simultáneamente en España, Francia, Italia e Inglaterra en el siglo XVI, y las descripciones muestran, tanto como las tablaturas o el modo de cifrar su música, que se trata del mismo instrumento, a saber: una tabla oval o de media breva, sin escotaduras como las de las violas (angulosas) o la guitarra (redondeadas y sin aros), «ribs» (en inglés) o «éclisses» (en francés), o sea, las tiras que bordean la tapa para unirla al dorso; es decir, que la parte posterior del laúd se pega a la tapa directamente. El dorso del laúd es, sin excepción, muy combo, formado por costillas unidas entre sí, de pino o cedro. La tapa, de pino, lleva un agujero central, como la guitarra, a veces más, pero tapados con una rejilla de filigrana. La cabeza o clavijero es en forma de trapecio, y las clavijas, de madera o marfil, entran a

presión; más tarde, en un juego de rosca. No abundan en los Museos viejos ejemplares de laúdes, porque la moda de convertirlos en «viellas» o «chifonías» destrozó los más hermosos ejemplares. Algunos se conservan hoy en Alemania, afinados como la guitarra y se llaman «Chitarre in Lautenform» o, según otros, laúd encordado en guitarra. Diré de paso que un cierto tipo de guitarra llamada «chitarra battente», de uso en el siglo XVIII, tenía la tapa posterior ligeramente abombada.

Ahora bien: ¿es así el instrumento que tocan los hermanos Aguilar? Las variaciones de éste son mayores que sus semejanzas con el viejo laúd, del que sólo conservan una característica: la forma de media breva de su tapa, sin escotaduras. Pero como el laúd carecía de aros o «eclisses» podía unir en el punto de convergencia la tapa y el dorso abombado. La guitarra, en cambio, posee una vértebra que cierra la parte superior de los aros, y esto ocurre en el instrumento de los hermanos Aguilar, que tiene aros y vértebra como la guitarra. Su tapa posterior es imperceptiblemente abombada, y los aros van decreciendo en altura conforme se acercan a la vértebra. El clavijero, menos tendido que el laúd, tiene de él la forma de trapecio, y las hendiduras longitudinales y el mecanismo de rosca, también aceptado por la guitarra. Poseen seis cuerdas afinadas al unísono y afinadas, no como los antiguos laúdes, sino de un modo semejante a la moderna mandolina y a la bandurria, el instrumento al que se parecen más, siendo el de los Aguilar más proporcionado y distinguido de timbre. El laúd grave posee, además, una cuerda simple.

Así construido, este instrumento coincide casi en todos sus detalles con el «cistre» francés o «cither» inglés, que estuvo muy en boga en los siglos XVII y XVIII; pero éste poseía todavía una ligera escotadura, muy suave, que parecía tender a la desaparición. Los aros iban decreciendo sensiblemente desde el cordal al comienzo del clavijero, lo cual daba al mástil un corte cónico. Si para adoptar el diapasón y clavijero de la guitarra o del laúd se talla ese mástil de la «cister» o «sister», dejándolo plano, será forzoso ponerle una vértebra que sujete la reunión superior de los aros, y esto es lo que ha ocurrido en el instrumento de los hermanos Aguilar.

A la desaparición del laúd y a la posterior destrucción de estos instrumentos, sobrevivió ese nuevo tipo de «cistre», como lo indica su clavijero y la falta de trastes de algunos ejemplares. En el Museo de Colonia existen «cistres» con escotadura, que parecen más bien el tipo de donde se derivó la bandurria. También existen instrumentos pequeños, con un corte curiosamente oriental. Estos instrumentos, por supuesto, no tienen nada que ver con la familia medieval de las cítaras, cítolas y cedras, de cuyo parentesco ortográfico procuran diferenciarlos todos los diccionarios. La definición que los diccionarios antiguos dan a la cítara de la época moderna, y que derivan del laúd, conviene sólo en parte a los instrumentos de los hermanos Aguilar; pero además, la actual existencia de otro instrumento con ese nombre haría improcedente el llamarlo así. Resumiendo; se trata de un instrumento híbrido de la guitarra y del laúd, que, según creo, se construye sólo en España, cuyo pariente más cercano parece ser la «cither» o «cister», extinguida en el siglo XVIII y cuya adaptación a los gustos modernos pudiera ser la de estos instrumentos de los hermanos Aguilar. Su denominación más justa sería acaso «neo-laúd» o «laúd moderno español».



3422064

El presente libro pretende colmar un vacío en la investigación de **Los instrumentos de púa en España**; vacío tanto más injustificable por la larga tradición que poseen en nuestro país como por la existencia de agrupaciones de púa de reconocida calidad. **Juan José Rey**, musicólogo, y **Antonio Navarro**, instrumentista y experto conocedor de los «laúdes españoles», trazan con el mayor rigor la historia de este instrumentario, desde la indagación de sus orígenes a la época barroca, para terminar con la formación de las más importantes agrupaciones de púa de nuestra época. Enriquecen el volumen otras secciones de utilidad que abordan aspectos como construcción, metodología, didáctica, repertorio, apuntes biográficos y un catálogo de instrumentos conservados. Por último, facilita al lector información directa sobre la materia un apéndice de documentos transcritos íntegramente.

ISBN 84-206-8564-X

9 788420 685649

Alianza Editorial