

## EL PLECTRO, DE SUS ORÍGENES AL TEATRO

---

JUAN LUIS GONZÁLEZ DELGADO

---

Comenzamos pronunciando unas palabras que, en principio, parecerán estar descontextualizadas, pero que a lo largo de la exposición, irán cobrando cada vez más sentido; son las siguientes:

*El folklore es la muestra más importante de la cultura popular en todas sus manifestaciones. En ellas se encuentran, lógicamente, los testimonios musicales de cada pueblo.*

En la actualidad es muy frecuente encontrarnos con el anuncio de un certamen, o algún curso, o por qué no un ciclo de conciertos con el título "Música de Plectro"; pero ¿es en realidad un tipo concreto de música?, ¿es un género?, ¿es un estilo?, ¿nos referimos acaso a algunas estructuras determinadas y no a otras? Cualquier género, cualquier estilo, una estructura cualquiera puede entrar a formar parte de eso que cada vez oímos con más frecuencia y que denominamos "Música de Plectro".

Es un hecho que este tipo de música disfruta de un auge extraordinariamente importante y su progresión es imparable, pero paralelamente existe un cierto desconocimiento, por parte de aficionados e incluso músicos, de esta bellísima, íntima, entrañable, atractiva... música. No cabe duda de que el distanciamiento con estos instrumentos y esta música se debe al avasallador imperio romántico, donde están de moda los instrumentos denominados "cultos" en detrimento de aquellos de uso popular. Empleamos el vocablo "cultos", entre comillas, porque nos parece un término extraordinariamente inapropiado, y somos cada vez más los que nos planteamos buscar otro, que sin embargo, no llegamos a encontrar. Me van a permitir que en este momento utilice unas palabras de Antonio Machado y Álvarez, padre del magistral poeta, en boca de Luis Montoto:

"Estudia —me decía— estudia al pueblo que, sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones ni trampantojos; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente. El pueblo es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional".

He escogido estas frases porque de algún modo son aplicables al caso que nos ocupa. El pueblo se expresó, a lo largo de la historia de la humanidad, con estos instrumentos de plectro y otros que, en ningún caso son aquellos que a partir del siglo XIX dominaron el horizonte de la música "culto" (otra vez entre comillas). Sea por el motivo que fuere, el olvido a que han sido sometidos estos instrumentos, y por consiguiente la música interpretada con ellos es tan injusto como ilógico.

Intentaremos desde aquí acercarnos a esta parcela musical que podríamos denominar "tan nuestra", sin olvidar la extraordinaria fuerza que tiene en otros países de nuestro entorno europeo, así como en otros continentes; hablaremos de instrumentos, repertorio, formas, agrupaciones, géneros...

Pero...¿qué es el plectro?

Unos diccionarios lo definen diciendo que es un “palillo o púa que utilizaban los antiguos para tocar instrumentos de cuerda”; según otros, el plectro, que procede del latín *plectrum*, es una “lámina de madera, marfil, carey, etc, utilizada para pulsar las cuerdas de ciertos instrumentos musicales”.

Afirmamos, en todo caso, que se trata de un trozo de no importa qué material, madera, marfil, concha de carey, plástico, cañón de pluma de ave... con el que accionamos las cuerdas, y que, lejos de ser algo cuya invención y utilización se pueda atribuir a los tiempos modernos (recordemos que las guitarras eléctricas se tocan con una púa) procede de culturas musicales muy antiguas.

Recordemos algunos testimonios de la historia antigua de la música e incluso de la prehistoria musical que atestiguan esta afirmación.

El músico árabe Abulhasán Ali ben Nafi, más conocido como Ziryab, que llegó a Córdoba, invitado por Alhakem I, en el siglo IX procedente de la corte de Bagdag, utilizaba el plectro, al igual que su maestro, Ishac el Mosulí, para interpretar sus melodías en el laúd. Abenhayan, historiador de la España musulmana, nos cuenta cómo Ziryab, encontrándose ante Harún Arraxid, Califa de Bagdag, prefiere utilizar su laúd al de su maestro, justificando el aparente desprecio de la siguiente manera:

“Mi laúd pesa un tercio menos que el de Ishac (El Mosulí); las cuerdas que uso son de seda que no se ha hilado con agua caliente, operación que las debilita o relaja. El bordón y la tercera las fabrico de intestino de cachorrillo de león y por eso tienen más dulzura, limpieza y sonoridad que las hechas con las tripas de otros animales; esas cuerdas mías, de tripas de león, son más fuertes y soportan mejor que las otras la pulsación del plectro”.

A propósito del plectro utilizado por Ziryab, el mismo historiador nos cuenta también que el propio músico inventó un plectro o púa de pluma de águila, que vino a sustituir al ya habitual de madera tallada. Con el nuevo plectro, mejor cortado, más limpio y ligero, sonaban mucho mejor las cuerdas que, incluso podían durar más tiempo al no ser tan maltratadas como con el trozo de madera. Comprendemos la diversidad de materiales utilizados al observar como cada interprete elige el material con el que accionar las cuerdas, dependiendo de su dureza, del pulido e incluso de la forma y según el tipo de instrumento, el modo de ataque, la técnica utilizada, etc.; costumbre ésta muy antigua pero que hoy día continúa vigente.

Con todo, no fue Ziryab el primer músico cordobés de la época de los Omeyas que utilizó el plectro, ya que, casi un siglo antes, la esclava cantora Achfa tocaba el laúd para entretener a Abderrahman I.

Pero retrocediendo en el tiempo vemos como Virgilio, en la *Eneida*, pondera los primores que hacía con los dedos el sumo sacerdote Traycio, diciendo:

“Necnon Traycius longa cum veste Sacerdos,  
Obloquitur numeris septem discrimina vocum,  
Iamque eadem digitis, iam pectine pulsat”.

[Además Tracio, Sacerdote de larga vestidura,  
Canta acompañándose del ritmo los siete intervalos de las notas,  
Y ya las pulsa con los dedos, ya con el plectro.]

Observamos que ya aparece el término greco-latino que designa a la púa: “*pecten*”, contrapuesto a la otra técnica de tañer instrumentos de cuerda: *digitis*, es decir, “con lo dedos”. Llegados a este punto, nos preguntamos dónde se encuentran los instrumentos interpretados con un arco, es decir, los instrumentos de cuerda frotada; esta técnica de consecución del sonido por frotación aparecerá en Occidente siglos después de Virgilio.

En tiempos más modernos, el Arcipreste de Hita, en su *Libro de Buen Amor*, coincidiendo con la entrada triunfal de Don Amor, una vez vencida y alejada Doña Cuaresma, cita una gran cantidad de instrumentos que alegraban el acontecimiento: tambores, guitarra, rabel, salterio, vihuela, flauta, dulcemas, algobón, zanfonas, etc., etc. Por supuesto que en esta relación aparecen nuestros instrumentos; así en la estrofa 1228 nos narra lo siguiente:

“Allí sale gritando la guitarra morisca,  
en las voces aguda, y puntuando arisca;  
corpulento laúd que acompaña a la trisca,  
la guitarra latina que con ellos se aprisca.”

Continúa este extraordinario inventario de instrumentos, hasta que en la estrofa 1233, encontramos una alusión a otro de los que nos interesa en estos momentos. Dice así:

“Dulcemas y flautillas, el hinchado algobón,  
zanfonas y baldosas en esta fiesta son;  
el francés odrecillo aumenta la reunión,  
la neciacha bandurria allí pone su son”.

El adjetivo “neciacha” lo encontramos en otras ediciones como “neciancha”, e incluso como “reciancha”, como sinónimo de recia y ancha.

El Arcipreste de Talavera habla de “bandorras” y Fernán Ruiz de Sevilla las menciona también en las proximidades del siglo XVI.

En el “Inventario de bienes y alhajas” de Felipe II, documento de 1602, aparece nuevamente el término “bandurria”, e incluso se aclaran algunas de las características del instrumento:

“una bandurria de cuatro órdenes, la tapa de enebro y barriga de concha natural de tortuga. Otra bandurrilla de cuatro órdenes, de boj, con un rostro de mujer por remate”.

El ilustre cordobés Don Luis de Góngora escribe en el romance número ocho:

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

Observamos como el término concreto de bandurria existe ya desde tiempos antiguos.

Podríamos confeccionar una relación interminable de testimonios iconográficos y literarios que atestiguaran la existencia de estos instrumentos a lo largo de la historia, de la música que pueden realizar, de cómo se agrupan, etc. pero sería un trabajo cuyo

desarrollo no nos permite el tiempo con el que contamos.

Para empezar haremos un ligero recorrido por los instrumentos más conocidos de cada país.

En España encontramos la familia de las bandurrias, o de los laúdes si ustedes prefieren; aclararemos esta cuestión un poco más adelante.

En Italia son las mandolinas, *mandolas*, *mandochelos*, que tanto juego han dado en la canción napolitana o incluso en celebradas composiciones de Vivaldi, Paisiello, y otros compositores.

No podemos dejar de mencionar la triangular y preciosa balalaica rusa, que popularizara la acertada melodía de la banda sonora de la película "Doctor Zhivago", el "Tema de Lara", o la circular *domra*, del mismo país. Tanto una como otra cuentan con una familia instrumental que cubre desde los sonidos más agudos hasta los más graves.

En el Lejano Oriente, encontramos el enorme y bellissimo *koto* japonés, instrumento emblemático, con el que se consiguen, a través del momentáneo estiramiento provocado de sus cuerdas, sonidos de afinación variable que alcanzan cuartos de tono e incluso intervalos más pequeños, tan característicos en la música de aquel país y a la vez tan lejanos del sistema temperado utilizado en Occidente.

Cómo olvidar al barroco clavecín, instrumento de teclado absolutamente fundamental e indispensable durante el siglo XVII en casi toda Europa, cuyo sonido se produce con una especie de uña o púa parecida a la que Ziryab utilizara para su laúd.

Y el *country* norteamericano, ¿lo podríamos entender sin el banyo?.

Nos centramos en este momento en la familia de las bandurrias, como hemos anunciado más arriba.

La discusión entre si debemos denominar familia de bandurrias o por el contrario de laúdes a nuestros instrumentos está sobre la mesa hoy día; hay escuelas que prefieren utilizar el término laúdes españoles, mientras que otras, quizá más modernas, gustan del término bandurria como genérico para toda la familia. No vamos a entrar en discusión sobre cuál de las dos nos parece más o menos acertada, porque seguramente las dos son perfectamente justificables. Alberti se niega a que en los programas de mano de su "Invitación a un viaje sonoro" figure el "feo" nombre de "bandurria"; en su lugar suena siempre el de "laúd". Encontramos un buen número de orquestas en nuestro país cuyo nombre propio es "Orquesta de Laúdes Españoles ...". Es cierto que la palabra "laúd" suena, a priori, más dulce que el vocablo "bandurria", pero no es menos cierto que el carácter español de este instrumento comienza ya desde su nombre, con ese fonema, tan extraordinariamente difícil de pronunciar en otras lenguas, como es la "r" intervocálica. Desde otro punto de vista, pensemos que el laúd lo encontramos en diversos países, tanto de nuestro entorno europeo como del continente africano e incluso asiático, y que se nos presenta bajo las apariencias más variadas (dentro de un orden), los tamaños más dispares e incluso el número de cuerdas más distinto. La bandurria, en cambio, sólo la encontramos en nuestro país y en países iberoamericanos; claro que en este último caso se trata de un instrumento importado directamente desde España; y digo directamente, porque en su camino no ha sufrido cambios. Me van a permitir, por tanto, que, aunque cualquiera de las dos denominaciones ("laúdes españoles"/"bandurrias") sea correcta, me incline un poco más por la segunda, por ser más típicamente nuestra.

Dicho esto, explicaremos que la familia de las bandurrias se compone, al igual que el resto de las familias instrumentales, de una serie de instrumentos de diferente tamaño y afinación, que cubren una amplia gama sonora que va desde las frecuencias más agudas del bandurrín a los sonidos más graves de la bandurria bajo, conocida también

con el nombre de laúd, aunque existe otra variante que es el bajo laúd. Entre ellos encontramos la bandurria soprano, la bandurria contralto o laúdete, y la bandurria tenor o laúd tenor. Las más utilizadas por la mayor parte de agrupaciones son la bandurria soprano y la tenor, naturalmente acompañadas por guitarras.

Los grupos que encontramos pertenecen tanto al género de cámara como al orquestal.

En el primero encontramos dúos, tríos, cuartetos, quintetos, etc. En el dúo aparecen habitualmente bandurria (o laúd) y guitarra; el primero realiza fundamentalmente papeles melódicos, mientras que a cargo del segundo están las partes de bajo y acompañamiento armónico; un dúo histórico es el formado por los Sres. Terraza (a la bandurria) y Rocamora (a la guitarra) en el siglo XIX. En tríos, cuartetos, quintetos, etc., encontraremos siempre una instrumentación equilibrada. Agrupaciones de cámara importantes en nuestro país son el granadino Trío Albéniz, famoso por interpretar partituras del también granadino Ángel Barrios e incluso adaptaciones del mismísimo Manuel de Falla; el Cuarteto Aguilar, para quien Joaquín Turina escribiera, a petición del propio grupo, su famosísima "Oración del Torero"; es obligado nombrar en esta apartado a un grupo cordobés cuya fama se extendiera por toda la geografía española, me estoy refiriendo al Quinteto Reginaldo Barberá, que, entre otras, llevara en su repertorio las ya inmortales obras del maestro cordobés Eduardo Lucena.

Dentro de lo que podemos denominar género orquestal, es decir, grupos formados por un número considerable de intérpretes, nos encontramos con formaciones tan típicamente españolas (aunque también las encontramos en Iberoamérica) como las tunas, rondallas y estudiantinas, y, en el peldaño más elevado, las ya famosas en todo el mundo "orquestas de plectro", ya sea de bandurrias en España, de mandolinas en Italia o de balalaicas y *domras* en Rusia.

Las tunas, rondallas y estudiantinas, términos diferentes que designan a grupos formados por bandurrias, laúdes y guitarras, interpretan una música muy ligada al folklore y, en todo caso, menos compleja y elaborada que la desarrollada por la orquesta, cuyo nivel de exigencia, a priori, es mayor. Las tunas y estudiantinas universitarias añaden a los ya citados bandurrias, laúdes y guitarras los más pintorescos y variados instrumentos, en ocasiones extraordinariamente alejados de la familia del plectro; a la irrenunciable pandereta, que no sólo cubre funciones tímbricas sino la de animador e incluso la de director del grupo en el comienzo de cada pieza, hay que añadir una lista que puede resultar tan extraña como interminable: el violín, la flauta ... pueden ser algunos ejemplos relativamente normales; mucho más curioso resulta la inclusión de un acordeón. Hoy día, y tras los encuentros entre tunas, donde se dan cita tanto grupos españoles como latinoamericanos, es frecuente la aparición de instrumentos provenientes de otros folklores, como el timple canario o el charango de América del Sur. A esta relación hay que añadir la voz.

La rondalla, cuyo nombre hace alusión precisamente a la ronda realizada algunas noches de serenata, puede referirse tanto a grupos puramente instrumentales como a la parte que realiza el acompañamiento instrumental de determinados grupos folklóricos. En el primero de los casos sería similar a la tuna o estudiantina. En las noches de serenata aludidas anteriormente y que lamentablemente parecen pertenecer cada vez más a una época pasada, se diseñan ciertos momentos y lugares que, sin duda, muchos de ustedes recordarán y que de manera tan extraordinariamente sencilla describe don José Timoteo en el pasacalle de su "Fantasía Cordobesa"; dice así:

“En noches de luna clara  
se escuchan las serenatas,  
son los mozos rondadores  
con bandurrias y guitarras,  
se ponen junto a la reja,  
toda cubierta de flores,  
donde espera la mocita,  
que le ofrezcan sus canciones”

En el repertorio de las rondallas podemos distinguir música del folklore como jotas, seguidillas, isas, folías, canciones de ronda como “clavelitos”, “la tuna pasa”, “las cintas de mi capa”, y formas instrumentales como pasacalles, momentos musicales, etc.

Pero de todos los grupos numerosos formados por instrumentos de plectro es la orquesta la que, sin lugar a duda, ocupa un lugar preferente. Hablemos aquí de la orquesta formada por la familia de las bandurrias. Encontramos bandurrias, laúdes contraltos, laúdes tenores, laudones, laúdes bajos o contrabajos sin olvidar las guitarras en funciones rítmico-armónicas. Es relativamente frecuente recurrir a un violoncello o un contrabajo. Podemos añadir algún instrumento de viento como la flauta o el clarinete e incluso instrumentos de pequeña percusión. Esta plantilla es la más utilizada, variando únicamente el tipo de instrumentos según el país. Desde hace algunos años, son cada vez más los compositores que escriben para plantillas donde se mezclan los instrumentos de plectro con otros de viento o percusión pertenecientes a las familias tradicionales. Como ejemplo valga la obra “Gekigaku Hosokawa Garasha” del compositor S.I. Suzuki, compuesta en 1968, cuya plantilla es la siguiente: 2 flautas, 1 oboe, 2 clarinetes en si bemol, 1 fagot, órgano, piano, percusión con timbales, mandolinas 1ª, mandolinas 2ª, mandolas, mandochelos, guitarras y contrabajo. Como podemos observar, se trata de una plantilla que perfectamente podría funcionar para una pequeña orquesta sinfónica. Como ejemplo de orquesta citamos a la Orquesta de Plectro de Córdoba como una de las más renombradas en estos últimos años. No mencionamos otras para evitar olvidos involuntarios.

El repertorio de una orquesta de plectro se alimenta tanto de literatura original como de transcripciones.

Pasar una obra que originalmente ha sido escrita para un instrumento determinado a otro u otros instrumentos es algo que no siempre gustó a todo el mundo. Sin embargo bastaría con citar algunos ejemplos para demostrar que, en ocasiones, no sólo no es perjudicial para la obra sino incluso saludable. Recordemos la transcripción al piano de “El clave bien temperado” de J.S. Bach, o “Asturias” de I. Albéniz a la guitarra.

La música de plectro se ha visto, en multitud de ocasiones, beneficiada por este tipo de prácticas, ofreciendo a cambio la belleza de sus peculiares timbres, que como dijimos antes, llegaron a mejorar la obra. En otras ocasiones, ha sido la música escrita originalmente para plectro la que ha sido transcrita al piano; citamos la obra “Recuerdos de Roma” de Paladilhe que fue llevada al piano por el mismísimo Camille Saint-Saens, o “El Turia” de Domingo Granados que fue transcrita en Viena.

Dentro de la literatura original podríamos nombrar infinidad de autores que desde el Barroco escriben para estos instrumentos; a los ya citados añadimos los de Vivaldi, Mozart, Mandónico, Klauss Wüsthoff, Koldo Pastor, Kuwahara, Chamorro o el propio Luis Bedmar, que realiza su pequeña gran aportación a la literatura plectrística con su “Sinfonía Plectral”, obra estrenada por la Orquesta de Plectro del Centro Filarmónico Egabrense y reestrenada por la Orquesta de Plectro de Córdoba en el Festival de la

Rioja, y de la que hoy escucharemos el 2º. movimiento.

Las formas musicales van desde el prelude hasta la sinfonía pasando por fantasías, minuetos, vales, polcas, gavotas, pavanas, habaneras, *suites*, conciertos, etc. etc.

Pero no solamente encontramos estos instrumentos de manera aislada e independiente formando grupos de cámara u orquestales, sino que aparecen formando parte de un género enormemente atractivo para un amplio sector del público; nos referimos al género dramático, al teatro musical. Son muchos los ejemplos que podríamos citar desde el teatro musical oriental hasta el occidental con la ópera, el ballet y la zarzuela como formas complejas, más interesantes. Recordemos, en la ópera "Don Giovanni" de Mozart, el momento en el que el seductor Don Giovanni canta una serenata junto al balcón de Doña Elvira, comenzando así:

"Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,  
deh vieni a consolar il pianto mio..."

Como no podía ser de otra manera, continuando con la tradición española de la serenata, Mozart hace acompañar este bellissimo pasaje únicamente con la mandolina, reforzada con unos pianísimos *pizzicati* en las cuerdas. Resulta tan necesario como interesante anotar aquí que el *obligato* de mandolina usado por el maestro salzburgués en "Don Giovanni", ya lo había usado Martín y Soler en su ópera "Una cosa rara". Vicente Martín y Soler, que nace en Valencia en 1754 (dos años antes que Mozart) y muere en San Petersburgo en 1806, es un compositor que gozó de un gran reconocimiento europeo en el campo de la ópera. La obra del maestro valenciano es estrenada en Viena en noviembre de 1786, mientras que "Don Giovanni" de Mozart se estrena en Praga casi un año después.

En "Otello", de Giuseppe Verdi, concretamente en el acto II, escena 3ª., vemos a Desdémona reaparecer en los jardines; está rodeada de mujeres y niños de marinos chipriotas y albaneses que le ofrecen flores y otros presentes; algunos cantan acompañándose de la guzla, mientras que otros lo hacen con pequeñas arpas y mandolinas.

También en el ballet encontramos mandolinas. En "Romeo y Julieta" de Sergei Prokofiev, acompañan al protagonista mientras danza, así como a Julieta en otros pasajes.

Antes de terminar, queremos hacer referencia a nuestro teatro lírico nacional, ya que a pesar de los ejemplos citados, será en la zarzuela donde los instrumentos de plectro tendrán más y mejor cabida. Serán aquellos instrumentos que formaban tunas, estudiantinas y rondallas los que aparecerán, es decir, bandurrias, laúdes y guitarras. La rondalla, junto a otros colectivos como el coro y el ballet, además de solistas principales, solistas secundarios, figuración, etc., integrarán la compañía en multitud de zarzuelas. Y es lógico que así sea; pensemos por un momento en algunas de las características de nuestro teatro lírico. Se trata de una obra escénica con música donde el popularismo y el casticismo son elementos fundamentales; todo ello envuelto en un colorido extraordinario. La rondalla, como vimos antes, formó siempre parte de los grupos folclóricos y estuvo siempre cerca de las costumbres musicales del pueblo. Por otra parte, siempre que aparece en escena refuerza el colorido, la alegría, la fiesta que en esos momentos tiene lugar. Ha sido, por tanto, un elemento al que los compositores de zarzuela han recurrido con frecuencia. Es uno de los muchos recursos empleados por nuestro teatro cantado. Cuando canta el pueblo en la historia que se cuenta, ahí aparece la rondalla, dando aún más vida, si cabe, al escenario. Bastará nombrar la escena X de

“D<sup>a</sup> Francisquita”, de Amadeo Vives, la escena de la boda, donde el coro, que es de una especial fuerza popular, se conjuga perfectamente con el acompañamiento de las bandurrias; por el lado opuesto del escenario suenan otras bandurrias y guitarras, lo que produce una enorme emoción y alegría en los estudiantes invitados a la boda, que junto a Fernando y Cardona prorrumpen en vivas y aplausos. Al extraordinario colorido de esa escena colabora, sin duda, la rondalla. No podemos olvidar en estos momentos el n<sup>o</sup> 5 de “Gigantes y Cabezudos” del maestro Caballero; me estoy refiriendo a la bellísima jota “Luchando tercetos y rudos”, donde la rondalla juega un papel fundamental, como es lógico, colaborando a ese espectáculo de luz, color, sonido y movimiento escénico que culmina con el final del número cuando rondalla, coro y orquesta suenan en *fortísimo*

“Ante la alegría que tiene la jota,  
aquí dentro el alma se nos alborota,  
saltan los Gigantes y los Cabezudos,  
y ya vuelto loco baila todo el mundo,  
¡que viva la jota, que viva Aragón”.

Quizá menos espectacular y grandioso, pero igualmente bello, sea el N<sup>o</sup> 5 de “La Dolorosa” del maestro Serrano, donde, otra vez una jota se inserta en un cuadro musical en el que participan un Prior, Rafael, mozos y mozas, orquesta, campanas, rondalla, e incluso un coro interno de frailes para el final del Número. “El Barberillo de Lavapiés”, de Barbieri, “Katuska, la mujer rusa” de Sorozábal, donde en lugar de aparecer nuestros tradicionales instrumentos encontramos mandolinas y banjo, “La Parranda” de F. Alonso con su ya inmortal “Canto a Murcia”, serían otros de los interminables ejemplos que podríamos recordar.

Termino ya, no sin antes expresar mi deseo de contribuir desde hace ya algunos años, y mi intención de seguir haciéndolo, al acercamiento de los cordobeses a esta, como dije al principio, bellísima, íntima, entrañable, atractiva... música. Estableciendo un símil con el final de la Jota de “Gigantes y Cabezudos”, acabo diciendo ¡qué viva el Plectro, qué viva la Música!.