



ACADEMIA DE LAS CIENCIAS
Y LAS ARTES MILITARES

Músicas y músicos militares: su contribución al patrimonio y fomento de la cultura musical española

Discurso pronunciado por D. Enrique Damián Blasco Cebolla, con motivo de su ingreso como Académico de Número en la Academia de las Ciencias y las Artes Militares, el día 12 de marzo de 2025.

Preámbulo

Excelentísimas e Ilustrísimas Autoridades, Excelentísimos e Ilustrísimos Académicos, Señoras y Señores, buenas tardes.

Antes que nada, quisiera expresar públicamente mi agradecimiento profundo y sincero por el alto honor que me habéis deparado al aceptarme en vuestras filas en generoso rasgo de inmensa bondad. Honor debido, sin dudas, a la excesiva benevolencia con que habéis juzgado mis modestos méritos, si es que poseo alguno.

Especial reconocimiento y gratitud para los académicos de número Excmos. Sres. D. José Carlos de la Fuente Chacón, D. Juan Bosco Valentín-Gamazo de Cárdenas y D^a Mónica Ruiz Bremón que gentilmente, desde la Sección de Patrimonio Cultural Militar, auspiciaron la propuesta de mi candidatura. A ellos, y a todos los demás, les aseguro que haré cuanto sea posible para corresponder al honor que me otorgan.

También quisiera agradecer a todos ustedes la deferencia que me hacen por acompañarme en este día, tan significativo para mí, y que me impone, como no podía ser menos, un deber para con esta Academia.

No les oculto, señores y señoras la inquietud que me produjo la llamada de Mónica, a finales de la primavera del año pasado, en la que me comunicaba la intención de presentarme a candidato para la medalla 48 de número adscrita a la Sección de Patrimonio Cultural, área de Música Militar. Después de pensarlo mucho -ya que estoy convencido de que hay otras personas que atesoran iguales o mejores méritos que los míos para optar a este puesto- y haber dado mi conformidad a través del preceptivo escrito, me informó de que, para pasar de académico electo a académico de número, era requisito indispensable pronunciar un discurso de ingreso, tal y como nos acaba de exponer el General Secretario de esta Academia, Excmo. Sr. D. Manfredo Monforte Moreno. Supongo que lo hizo de esta forma, un tanto espaciada, para no asustarme mucho.

Durante mucho tiempo estuve valorando el tema a tratar en esta ocasión tan importante hallando la solución en las líneas fundacionales y propósito de nuestra Academia: «saber, conocer y descubrir el valor de la contribución de las Fuerzas Armadas a la sociedad compartiendo todo el conocimiento atesorado durante siglos».

Tampoco quiero ocultarles lo costoso que para mí ha sido prepararlo, ya que soy músico y no escritor, por lo que me hubiera sido más fácil expresar mis ideas en el lenguaje de los sonidos al que le he dedicado más de 57 años de mi vida, de ellos, 44 al servicio de las Fuerzas Armadas en el campo de la Música y 31 en la Enseñanza Militar de Formación, por lo que espero que mi experiencia sea útil a la consecución de los objetivos de esta Academia y que contribuya al fomento y difusión de los temas históricos y artísticos relacionados, de forma especial, con esa temática.

Gracias por su confianza.

* * *

Antes de abordar el discurso en cuestión quisiera rendir en primer lugar un hondo y sentido homenaje al ilustre y querido profesor José López Calvo ya que sin él mi camino en el mundo de la música seguramente habría tomado otro rumbo fuera del estamento militar.

Nacido en Cuenca, en el barrio de los Moralejos el 18 de marzo de 1930, fue una de las grandes figuras en el campo de la composición y la enseñanza que ha dado la Música Militar española. En su extensa biografía musical, que sería prolijo

enumerarla ahora, sobresale una veintena de marchas procesionales y varios premios Ejército en la modalidad de Música Militar.

Entre sus destinos destaca el haber sido el primer director de la Unidad de Música de la Guardia Real, desde 1976 hasta su pase a la reserva en 1988, a la que dio su configuración actual. También perteneció, desde el año 1953, al Cuerpo Técnico de directores civiles.

Formado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con el maestro de composición Julio Gómez García (1886-1973) de quien recibió una sólida formación técnica y que después supo transmitir a sus alumnos, fue compañero de estudios de la denominada generación del 51 de la que muchos de ellos llegaron a ser grandes figuras en el campo de la composición: Carmelo Alonso Bernaola, José Peris, Ángel Arteaga, Manuel Angulo, Manuel Moreno-Buendía y Miguel Alonso, entre otros.

Don José, como así le llamaban sus discípulos, fue profesor y guía de un gran plantel de directores de Músicas Militares, muchos de ellos aún en activo, y de otro grupo de compositores y directores civiles. Cada uno de ellos siguió su trayectoria personal en el campo de la creación musical, pero algo común nos caracteriza a todos: el alto grado de formación técnica y el oficio bien aprendido, como si el de un artesano se tratase.

Nuestros encuentros eran muy deseados por mí. Dialogar con él siempre fue un regalo ya que sus conversaciones iban más allá de la propia enseñanza musical, lo que me permitió desarrollar mi pensamiento artístico siempre abierto a nuevas tendencias.

En estos momentos, también mi alma se llena de recuerdos entrañables hacia mis dos profesores de Composición del Conservatorio Superior de Música de Madrid: Antón García Abril (1933-2021) y Román Alís Flores (1931-2006), quienes a través de sus magisterios lograron no sólo enseñarnos las diferentes técnicas de composición de vanguardia sino crear un ambiente de grupo que nos unía. Cada uno de ellos tenía sus convicciones estéticas a las cuales nunca renunciaron, sin embargo, sabían entender las inquietudes de cada uno de nosotros y desde ellas, partiendo de nuestros trabajos de clase, nos guiaron en el complejo mundo de la composición musical.

Antón García Abril, quien nunca hablaba en sus clases de las bandas sonoras que componía para el cine, fue un defensor a ultranza de la melodía como elemento fundamental de cohesión en la creación musical. Nos decía a sus alumnos que «la composición no se enseñaba, se aprendía, ya que nada de aquello que nace de la expresión de nuestro mundo interior puede enseñarse».

Román Alís -compositor que desembocó en un lenguaje muy personal, atonal, incluso a veces dodecafónico pero muy inspirado y expresivo, con melodías amplias y de grandes ámbitos y con un gran dominio tímbrico-, con quien estudié, además, de forma privada, me enseñó a través del análisis de las obras de los compositores de la Escuela de Viena y los serialistas italianos el lenguaje y las tendencias de vanguardia, lo que me permitió acometer algunas composiciones empleando diferentes procedimientos y técnicas.

También guardo entrañables recuerdos de mi etapa formativa en la Dirección de Orquesta y de Coro de los catedráticos y profesores Octav Calleya (1942), Enrique García Asensio (1937), Isidoro García Polo (1926-1987) y Adrián Cobo Gómez (1940), quienes me instruyeron en una técnica de dirección muy depurada, clara, concisa y precisa, que me ha servido a lo largo de toda mi carrera para acometer, sin dificultad, los problemas técnicos y expresivos que presentaban algunas obras.

De mis estudios de etnomusicología conservo un cariño muy especial hacia el catedrático de folklore musical Emilio Rey García (1949), quien me supo enseñar y transmitir la importancia, trascendencia y riqueza de nuestra música popular así como los aspectos metodológicos de la recolección de la música de tradición oral y de la necesidad de su salvaguardia, con quien descubrí, a través del análisis de las formas de música popular y su diverso instrumentalario, lo mucho que une a todas las regiones españolas, que es mucho más de lo que les separa.

A todos ellos, y a otros que, debido al escaso tiempo que dispongo, no he podido citar, mi gratitud más sincera.

* * *

Discurso

Introducción

Este discurso se produce en un momento en el que el conocimiento de la historia de la Música Militar española, partiendo prácticamente de la nada, ha dado pasos agigantados gracias a los trabajos de investigación que realizaron Ricardo Fernández de Latorre (1927-2005) y Antonio Mena Calvo (1934).

El fruto de esa importante labor nos ha llevado al momento en el que actualmente nos encontramos en que la investigación histórica sobre nuestras bandas de música, tanto civiles como militares, vive un gran momento como consecuencia de la publicación de tesis y artículos especializados, congresos, conferencias, así como diversos proyectos de recuperación del patrimonio musical.

La música militar a través del tiempo

Para poder situar en el tiempo el tema objeto de mi discurso realizaré, a continuación, unas breves pinceladas sobre la evolución de nuestra Música Militar hasta la aparición de los “músicos de contrata” en el siglo XVIII.

La Música Militar es y ha sido, desde los tiempos más remotos, compañera inseparable de las Armas. Pero ¿hasta dónde podemos retroceder realmente en nuestra historia para su conocimiento? Gracias a múltiples investigaciones, especialmente las realizadas por Ricardo Fernández de Latorre, se han hallado cantos guerreros de gran belleza, desde trovas del siglo XII a la polifonía del siglo XV, así como hermosas páginas marciales del siglo XVII y posteriores, pero en materia de música militar -toques de ordenanza, marchas e himnos- la frontera de nuestra documentación musical actual, desgraciadamente, se sitúa en la segunda mitad del siglo XVIII. Cualquier estudio anterior a ese siglo nos obliga a movernos en terrenos de la hipótesis o la suposición, lo cual nos lleva a tomar todas las reservas posibles, pero sin desdeñar cualquier rastro que nos entañe alguna aportación, por modesta que éste sea (Fernández de Latorre, 1998).

Como ya ha quedado patente, el cometido más antiguo de la música militar fue la transmisión de órdenes, la cual se inició con instrumentos de percusión. La necesidad de proyectar el sonido a mayores distancias hizo necesaria la incorporación de instrumentos de viento naturales, tales como caracolas, cuernos o silbatos de hueso. El siguiente paso fue la transformación de estos elementos sonoros en aerófonos metálicos, los cuales ya fueron empleados por Alejandro Magno (356 a.C.-323 a.C.) para la comunicación con sus soldados, utilizando para ello un código sonoro.

En la península ibérica encontramos diverso instrumentario musical de esa época. Procedente del Neolítico antiguo tenemos los tubos de huesos, fabricados en su mayor parte sobre ulnas o radios de grandes aves, y las vasijas de arcilla con rebordes para tensar los parches -procedentes del pellejo de un animal para producir el sonido- encontrados en el yacimiento arqueológico de la *Cova de l'Or* (Beniarrés, Alicante). También hallamos representaciones plásticas de nuestros músicos militares en el *Vaso de la Danza Guerrera* (siglos III-II a.C.) procedente del yacimiento del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia) en el que observamos una escena que

[...] muestra a dos guerreros enfrentándose entre dos músicos. Un guerrero tiene lanza y escudo mientras el otro está armado con falcata y escudo. A la izquierda de esta escena una mujer vestida con túnica larga y tocado apuntado, toca la flauta doble, y a la derecha hay un hombre que toca una larga tuba (Mata /Bonet A. II.6.1.).

A principios del siglo XX (entre 1906 y 1923) fueron hallados en Numancia los aerófonos de uso militar más antiguos de nuestra península. Se trata de unas trompetas celtibéricas circulares de cerámica con boquilla y decoración simbólica y ornamental de tipo geométrico que datan de finales del Edad del Hierro (siglos III-I a.C.), las cuales eran empleadas como instrumentos para la transmisión de órdenes y señales, así como para amedrentar al enemigo. También se han documentado fragmentos en otros yacimientos sorianos y en los de otras provincias circunscritas al territorio de la tribu celtibérica de los arévacos.

Procedente de los íberos tenemos un relieve encontrado en Osuna (Sevilla), conservado en el Museo Arqueológico Nacional, que nos muestra a un músico guerrero haciendo sonar una especie de trompeta curva cruzada por una barra, de forma que parece estar enviando una orden a los guerreros.

La llegada de las agrupaciones musicales de las legiones romanas nos trajo, entre otro orden de cosas, diversos instrumentos de uso militar como la trompeta, la tuba o trompeta recta, el *cornu*, la *buccina* y flautas de diversas modalidades, además del *lituus*, que era empleado por la Caballería.

En el año 410, con la llegada de los pueblos del Norte, se popularizó un género vocal que ya estaba en decadencia en el mundo romano: el himno. El sacerdote y musicólogo Higinio Anglés Pamies (1888-1969) afirmaba:

Muchas melodías castellanas, catalanas o norteñas pueden proceder de los visigodos, aunque hoy por hoy, es imposible deslindar la creación -o la importación- musical guerrera de aquellos nuevos dominadores de la península (Fernández de Latorre 1998:35).

Las mesnadas sarracenas trajeron consigo una nueva forma de emplear los instrumentos musicales en la guerra «haciendo formar delante de sus combatientes a nutridas filas de tambores, cuyas sonoridades amedrantaban tanto a los visigodos que creían ver, con la llegada de estos enemigos, la del fin del mundo» (Fernández de Latorre 1998:36). Para dar un mayor efecto de terror solían incorporar diversos objetos en su interior como trozos pequeños de metal, piedrecitas, etc., de forma que al ser golpeados fuertemente los parches por un gran número de ellos producían un ruido semejante a una fuerte explosión, aterrorizando así al enemigo. A este respecto, el *Poema del Mio Cid* en su verso 696 recoge lo siguiente: «ante el ruido de atamores la tierra quiere quebrar».

También emplearon el *añafil* -especie de trompeta larga-, así como unas *cornetas de madera o marfil* y el *zanra*, una especie de flautín.

A los juglares y trovadores les debemos, entre otro orden de cosas, la transmisión de la poesía épica que cantaba las hazañas de unos héroes pertenecientes a un pasado más o menos legendario. Fruto de aquel legado surgiría un importante género de nuestra música marcial: los *Cantares de gesta*, narraciones en verso que relataban sucesos históricos y legendarios en torno a un héroe que representaba los valores de un pueblo al que iban dirigidos, cumpliendo la función de informar y la de proponer un modelo de héroe a la colectividad.

Las resonancias de los instrumentos musicales empleados en la milicia fueron incorporadas o sirvieron de fuente de inspiración para diversas composiciones. Gracias a la interpretación que hace el historiador y académico valenciano Julián Ribera y Tarragó (1850-1934) de las fuentes de algunas *Cantigas de Alfonso X el Sabio* de la versión toledana que se conserva en la biblioteca del Monasterio de El Escorial, nos permite afirmar que las cantigas 15, 46, 51, 94, 98, 104, 110 y 128 tienen su inspiración en resonancias de antiguos toques de trompeta, y, según Ricardo Fernández de Latorre, a estas habría que añadir los números 36, 282 y 352. Estas ascendencias también las sostendría el jesuita, compositor y musicólogo José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956) al señalar que, «en algunas de ellas, se advierten esas sonoridades...».

Las primitivas agrupaciones instrumentales también cumplieron otra importante finalidad, diferente a la transmisión de órdenes, como era servir de estímulo para el combate. A tal respecto, el cronista Álvaro Flores cita una formación musical que se escuchó en el fragor de la batalla de Toro, el día 1 de marzo de 1476, en la hueste de Fernando II de Aragón que hizo frente al ejército invasor del rey portugués Alfonso V y a las tropas de su hijo el príncipe Juan, que ambicionaba más territorios para su Corona, haciendo sonar «trompetas bastardas, atabales e tambores... para enardecer el ánimo de los combatientes».

Desde muy antiguo la trompeta ha sido el instrumento empleado en la Caballería. Este instrumento denominado en la Edad Media *añafil* fue símbolo de aristocracia e, incluso, de realeza, siendo empleado en los torneos y justas, y en los actos que estaban presentes los reyes, ocupando un lugar destacado. Se sabe que Carlos I (1500-1558) se hacía acompañar en estas ocasiones por varios trompetas, y Felipe II (1527-1598) tenía, según Barbieri, diez trompetas y seis timbales en su Real Caballeriza.

A finales del siglo XV llegaron a España, de la mano de los soldados suizos que venían como combatientes mercenarios a las guerras de Granada, unos instrumentos de sonoridad muy aguda denominados *pífanos* los cuales fueron incorporados a nuestros Tercios imprimiendo una especial sonoridad a sus formaciones musicales. D. Gonzalo Fernández de Córdoba y Enríquez de Aguilar

(1453-1515), conocido como el «Gran Capitán», los llevaría en sus campañas a Italia y, desde allí, recorrerían todas nuestras posesiones tomando parte en las batallas junto a los tambores.

Al frente de estas bandas formaba siempre una figura que, aún hoy en día, se mantiene en casi todas las Músicas militares del mundo pero que, desgraciadamente, desapareció de nuestro Ejército y la Armada en el siglo XIX. Me refiero al Tambor Mayor, músico militar de cierto rango y de elevada estatura, elegante y llamativamente vestido, el cual portaba un gran bastón con una gran empuñadura de plata con el que daba las entradas, marcaba el compás, cortaba las marchas, transmitía las órdenes y evoluciones a sus músicos además de servir para señalar el lugar donde tenían que ir los arrestados para cumplir su castigo; de ahí la famosa frase: «vete a la porra».

El capitán y sargento mayor Antonio Gallo recoge, en 1639, en su “Destierro de Ignorancias de todo género de soldados de infantería” que

[...] Este tambor mayor para ser perfecto ha de ser diestro en tocar muchas cosas, y de buena razón no le ha de faltar pieza alguna. Sepa tocar bando, y echarle claro, y bien entendido; tocar a recoger, marchar, llamada para los demas Tambores, y para el desafío de batalla [...]

Además de estas funciones se le asignaban otras muchas, como la de mensajero y espía, por lo que para poder realizarlas debía tener conocimiento de «las lenguas de los Franceses, Esguizaros, Gascones, Escoceses, Turquesco, Moriscos, y Italianos...»

Los ecos de las sonoridades de las bandas de la Infantería y la Caballería fueron recogidos por los compositores de la época en diversas obras bajo la forma musical denominada *Batalla*, muy del gusto de nuestros grandes organistas de los siglos XVI al XVIII, los cuales se inspiraron en una famosa composición vocal denominada *La Guerre*, también conocida como *La Bataille*, del compositor francés Clément Janequin (ca. 1485-1558), que evocaba la batalla de Marignano acaecida en 1515, en la que intervinieron los ejércitos del Reino de Francia y la República de Venecia, por una parte, y los del Ducado de Milán y las fuerzas de la antigua Confederación Suiza, por la otra, en la que el monarca Francisco I de Francia derrotó a los suizos. Esta pieza, que podemos calificar como novedosa dentro de la música denominada programática, imitaba con las voces de los cantantes los sonidos de una batalla, incluyendo el sonar de las trompetas, los cañones y los gritos de los heridos.

La creación de los estados absolutistas dio lugar, desde el siglo XVII, a toda una serie de cambios en la administración de los ejércitos, así como su transformación y en la forma de hacer la guerra. Uno de ellos fue el empleo del paso regular en las

contendidas lo que, unido a la evolución del ceremonial militar, el cual se fue haciendo cada vez más ostentoso, llevó a la necesidad de producir nuevo repertorio de música militar y marcial.

Durante el siglo XVII y principios del XVIII el arte jugó un papel importante en la representación del poder convirtiéndose la música en un elemento indispensable para ese propósito, estando presente en los servicios religiosos, eventos públicos de la realeza y como parte del entretenimiento del monarca y de su Corte, destacando, entre todas ellas, la de Luis XIV de Francia (1638-1715) quien tuvo a su servicio a grandes compositores como: Jean-Baptiste Lully (1632-1687), François Couperin (1668-1733), Marc-Antonie Charpentier (1643-1704) y Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

La música de esa Corte estaba organizada en tres grandes divisiones: *Musique de la Chambre* –con instrumentos de cuerda y teclado, y con cantantes que acompañaban los festejos y bailes en el interior de los salones del Palacio de Versalles–; la *Musique de la Chapelle Royale* –destinada a los servicios religiosos–; y la *Musique de la Grande Écurie* –formada con 40 instrumentos de viento y percusión (trompetas, tambores, oboes, fagotes, cornetas, sacabuches, *musettes* y cromornos) y que estaba presente en los actos al aire libre y en las cacerías–. A esta última división pertenecía el conjunto de *Les Douze Grands Hautbois*, formado por 10 oboes de diverso tipo y dos fagotes, siendo los encargados de las ceremonias del Rey.

Con Luis XIV de Francia cambiaron los usos de la música militar resaltando el papel armónico en las marchas para desfilas lo que le llevaría a incorporar, en el siglo XVIII, el serpentón como base armónica y rítmica.

En Alemania apareció, fuera del ámbito militar, una agrupación denominada *Harmoniemusik* siendo el resultado de varias influencias, especialmente la de *Les Douze Grands Hautbois* de la corte de Luis XIV, la cual fue adoptada rápidamente por los ejércitos propiciando un importante desarrollo de la música militar. Sin embargo, parece ser que fue en Prusia cuando surgieron las primeras Músicas exclusivamente militares ya que, cuando Federico Guillermo fundó en 1646 su guardia personal de 200 soldados, incluyó también una formación musical de 4 chirimías y 4 tambores, llegando en 1681 a triplicar sus efectivos con la integración de los oboes.

La ascensión al trono de España de Felipe V (1683-1746) trajo consigo la reforma del Ejército siguiendo el modelo francés, al igual que la organización musical al servicio de la Corte del Rey. De esta forma, surgieron dos tipos de músicos en el seno del Ejército y la Armada: los «músicos de ordenanza» –denominados así porque figuraban en las plantillas de las Unidades–, y los «músicos de contrata» –

denominación que recibían estos cuando contrataban sus servicios por un tiempo determinado–, contribuyendo los oficiales al sostenimiento de sus Músicas con un día de su haber mensual. Esto acarreó la creación de dos tipos de agrupaciones musicales distintas entre sí: las *Bandas de Guerra* –en las que figuraba al mando un Tambor Mayor– encargadas de la transmisión de las órdenes y los toques de guerra, así como los de régimen interior, y las *Bandas de Música o de Armonía*, que eran las destinadas al lucimiento artístico de las Unidades. Con el paso del tiempo estas dos agrupaciones musicales pasaron a denominarse, respectivamente, *Banda* y *Música*, terminología que ha llegado hasta la actualidad.

Debido a la necesidad de contar con personal cualificado al frente de estas nuevas agrupaciones musicales que tuvieran unos conocimientos más completos de los que hasta ese momento poseían los Tambores Mayores, nació la figura del «Músico Mayor», siendo su presencia indispensable a partir de que estas agrupaciones incrementaron su número de instrumentistas y, por otra parte, las obras comenzaron a tener una mayor complejidad técnica y rítmica. Otra de las razones que justificaría su presencia fue la propia naturaleza en la que se desenvolvían estas agrupaciones ya que, aunque los músicos de contrata no pertenecían al estamento militar, necesitaban de la figura de un jefe o responsable –al igual que ocurría en el resto de las Unidades del Ejército y la Armada–, por lo que se resolvió que el músico mayor ostentase la jefatura artística y un oficial de armas nombrado a tal efecto la militar, situación ésta –no exenta de muchas quejas por parte de los músicos mayores– que llegó hasta bien finalizado el primer tercio del siglo XX.

Músicas y músicos militares: su contribución al patrimonio y fomento de la cultura musical española

Si ya de por sí la Música Militar y Marcial española es una gran desconocida para el público en general, limitándose ésta a una estimación superficial reducida a unas cuantas marchas militares, aún es mayor el desconocimiento sobre la aportación de las Músicas y, especialmente, de sus músicos militares en el desarrollo del patrimonio y fomento de la cultura musical española, por lo que en este trabajo analizaré y daré a conocer, brevemente y desde un punto de vista histórico, cada uno de los elementos aportados que se resumen en los siguientes campos: enseñanza, investigación, edición, patrimonio, interpretación, cultura, para finalizar con la contribución aportada de diversas Instituciones.

* * *

Aunque la ópera había nacido en Italia a finales del Renacimiento, su evolución posterior y el aumento de la actividad concertística en el XVIII, junto con el cierre de las escuelas catedralicias a finales de este siglo, provocaron una gran demanda de músicos lo que impulsó el origen del movimiento de creación de unos centros

educativos denominados Conservatorios, los cuales tuvieron su origen en diversas instituciones caritativas de Nápoles y Venecia. Animados por el éxito de estas corporaciones surgió en Francia, en 1784, la *École Royale de Musique et de Déclamation*, financiada por fondos públicos y destinada a satisfacer las necesidades operísticas del momento.

La Revolución Francesa trajo consigo, entre otras cosas, una nueva educación musical profesional con la creación en 1792 de la *École de Musique de la Garde Nationale*, diseñada para proveer de instrumentistas a las Músicas militares francesas. Esta institución se fundiría tres años más tarde con la *École Royale* para constituir el *Conservatoire National de Musique et Déclamation* de París, fruto de las reformas revolucionarias nacidas de una idea nacional totalmente laica. Esta idea germinó en la fundación de varios Conservatorios como el de Bruselas (1813), Milán (1824) o Madrid (1830), y del cual hablaré a continuación.

La aportación en el campo de la enseñanza musical

Para poder valorar, en su justa manera, la aportación de las Músicas y los músicos militares en el campo de la enseñanza musical en la España del siglo XIX y principios del XX, no sería ocioso ofrecer un panorama general de ésta para darnos una idea de las dificultades existentes en ese periodo, en cuanto a los estudios reglados de música, hasta que se implantó más tarde, en 1942, una importante red de Conservatorios que se ampliaría a partir de 1966.

La enseñanza musical en la España del siglo XIX y principios del XX

Aunque la producción de música para la ópera y conciertos profanos había aumentado durante el siglo XVIII en España, el principal productor de músicos continuó siendo la Iglesia a través de las escolanías de las catedrales y monasterios –con sus maestros de capilla, organistas y sus grupos de cantores e instrumentistas– así como el *Colegio Real de Santa Bárbara de Niños Músicos*, conocido también como el Colegio de los «caponos», que estaba situado –según Ángel Fernández de los Ríos en su Guía de Madrid de 1876– en el número 35 de la calle Leganitos. Institución ésta fundada a petición de Felipe II en 1590 para seleccionar cantores para la Capilla Real de Palacio, infantes que habían de sufrir el lamentable proceso de castración para facilitar la creación de voces de tiples, ya que las mujeres habían sido excluidas de los coros eclesiales durante el papado de Paulo IV (1555-1559) en base a las palabras de San Pablo, primera de Corintios, capítulo XIV, versículo 34 que decía [...] *mulier taceat in ecclesia*, por lo que niños de voces blancas y adultos castrados sustituyeron a las voces femeninas.

Ya desde mediados del siglo XVIII nuestros ilustrados van a asumir ciertos principios de los franceses surgiendo, así, un modelo educativo-musical alejado del mundo religioso y proveniente del espectáculo teatral. De esta forma nació en Sevilla una escuela para formar actores, fundada por Pablo Antonio José de Olavide y Jáuregui (1725-1803), y, en 1768, una especie de *Conservatorio de Arte Dramático* y la *Escuela de cantar Tonadillas* de Blas de Laserna Nieva (1751-1816).

Como ya recogiera Gómez Amat (1983:256): «el primer establecimiento que dio al comenzar el siglo XIX una cierta importancia a la enseñanza de la música fue el Real Seminario de Nobles de Madrid», donde se educaban los jóvenes de la clase alta en las enseñanzas de violín y piano.

En 1810, durante el reinado de José I (1768-1844) se produjeron dos proyectos para la formación del músico profesional: el del marqués de Montehermoso, director general de los Teatros del Rey, y el de Melchor Ronzi, violín de la Cámara del Rey y músico de la Capilla Real, aunque ninguno de ellos pudo llevarse a cabo.

Habría que esperar al plenario de las Cortes de Cádiz, celebrado el 17 de enero de 1812, para que se aprobase el Título IX de la Constitución que trataba de la *Instrucción Pública*, incluyendo en el artículo 365 la primera mención legislativa para el establecimiento y mantenimiento de la enseñanza de Bellas Artes, proyectos de educación relativos a la formación del músico que se dejaron aparcados con el regreso de Fernando VII (1784-1833).

Durante el Trienio Constitucional se pusieron en vigor los decretos abolidos de la Constitución de Cádiz y se aprobó el *Reglamento General de Instrucción Pública* de 29 de junio de 1821 que contemplaba la creación de dos Escuelas de Música, una en Madrid y otra en Barcelona. Sin embargo, esta voluntad no se llevó a cabo por la reacción absolutista de 1823 que impidió el desarrollo de estas disposiciones.

En 1830 el gobierno de Fernando VII planteó la creación de un Conservatorio de Música en Madrid, el cual fue presentado a la opinión pública con la idea de que «[...] el nuevo establecimiento será un instrumento para el control gubernamental de la música, una institución desde la que el Estado se encargue de formar y dirigir a las élites musicales del país». Por fin, el 16 de septiembre de 1830 se aprobó el *Reglamento para el Conservatorio de María Cristina*, el cual vino a paliar un grave error cometido en el siglo XVIII, cual fue la exclusión de la música del ámbito de las Reales Academias de Bellas Artes creadas por Felipe V y Fernando VI, siendo el único Centro docente en España regulado por el Estado, inaugurándose oficialmente el 2 de abril de 1831, aunque las clases -en régimen de internado- habían comenzado mucho tiempo antes. A esta institución se le añadió el mismo año una *Escuela de Declamación*.

Como consecuencia de los enormes gastos ocasionados por la primera guerra carlista (1833-1839), la situación económica del Conservatorio fue tan difícil que estuvo a punto de desaparecer. Se modificó el Reglamento y su reorganización, hasta que el 2 de diciembre de 1852 se inauguró la nueva sede en el edificio del Teatro Real, siendo suprimido el internado y creadas pensiones para alumnos destacados.

Surgieron en varias provincias, por iniciativa privada las más de las veces, Centros de enseñanza musical y de Declamación que, si bien obedecían a un buen deseo, no se hallaban debidamente fiscalizados ni seguían los planes de estudio establecidos. Así pues, poco a poco van a ir apareciendo distintas entidades vinculadas a la difusión de la cultura musical como el *Liceo Musical* de Barcelona (1838); el *Liceo Valencia* (1841) y la *Sociedad Instituto Musical* (1868) ambos en Valencia; en 1861 la *Escuela de Canto y Declamación en Granada*; en 1880 el *Conservatorio de Málaga*, y posteriormente, el de Sevilla, entidades que no tuvieron un carácter oficial hasta pasados algunos años. Por otra parte, las primeras Escuelas municipales de música van a ver la luz gracias a la acción, muchas veces desinteresada, de varios profesores. También fueron apareciendo entidades culturales que contaban con sus bandas de música, las cuales disponían de sus propias escuelas o academias en las que formaban a los futuros músicos.

Poco antes de la Revolución de 1868, mediante un desastroso Decreto de 17 de junio, se cambió la organización reglamentaria del Conservatorio acompañada de unas duras restricciones económicas que tuvieron su consecuencia en la rebaja de sueldos y en la reducción de plazas docentes (tan sólo quedaron 12 profesores para todo el Centro). Poco después, por *Decreto de 15 de diciembre de 1868* y el *Reglamento* del día 22 del mismo mes y año, se cambió su denominación por la de *Escuela Nacional de Música y Declamación*, la cual se mantuvo hasta 1900. Este Reglamento fue sustituido por el de 1871, más útil y preciso, el cual amplió su plantilla y el número de especialidades, incluyendo por primera vez referencias a los alumnos libres.

En los años anteriores al Desastre del 98 se desarrolló un sistema que permitió incorporar o vincular, de alguna manera, al Conservatorio de Madrid o a la autoridad estatal varios centros que estaban sostenidos por fondos de instituciones privadas. Este sistema se demostró ineficaz por lo que cayó en el olvido.

Posteriormente, el *Real Decreto de 16 de junio de 1905* dispuso la forma de dar validez académica a los estudios cursados en los Conservatorios y Escuelas de Música sostenidos por Corporaciones provinciales y municipales, sirviendo de norma para la creación de otro tipo de Conservatorios, siempre que se ajustasen a los programas de enseñanza oficiales del Conservatorio de Madrid.

Aunque con la Dictadura de Primo de Rivera el sistema nacional de Conservatorios vivió un proceso de desarrollo, habría que esperar hasta la posguerra para que la recién creada *Comisaría y el Consejo Nacional de Música* prestasen su atención a la reordenación de la actividad filarmónica nacional y a la educación musical, aprobándose el *Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación* que vino a poner fin a una situación un tanto caótica.

El citado decreto estableció una estructura de Conservatorios en tres clases: Superiores, Profesionales y Elementales, perteneciendo el de Madrid a la primera con funciones prácticas de inspección. En este Centro se creó, con carácter permanente, un último grupo de enseñanzas superiores entre las que se encontraba la Dirección de Orquesta, primera referencia de esta disciplina en España. Además, estableció el número y categoría de los Conservatorios, constituyéndose en Profesionales los de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla, Valencia, Bilbao, Zaragoza, Tenerife y Coruña, los cuales tenían dotaciones generales o especiales en la Ley económica. Los subvencionados o con validez académica de Cádiz, Salamanca, Oviedo, Baleares, Cartagena, Ceuta, San Sebastián, Santander, Vitoria y Valladolid conservarían hasta nueva orden su cuadro actual de enseñanzas. A la *Escuela Municipal de Música de Barcelona* se le concedió la categoría de Conservatorio Profesional, con validez académica para todas sus disciplinas, siempre que se sujetase al cuadro de enseñanzas e Inspección que establecía este Decreto.

Después de 24 años de vigencia se aprobó el *Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música*, que mantuvo la estructura anterior a la vez que los clasificó en oficiales estatales y no estatales –atendiendo a la Entidad que los creaba y sostenía–, y reguló la concesión de la validez académica oficial a los creados y sostenidos por Corporaciones Locales (provincias y municipios) u otras entidades públicas, necesidad imperiosa en esta modalidad de enseñanza al no existir Centros estatales nada más que en seis capitales de provincia, por lo que el Real Decreto abrió una vía por la cual surgieron la mayor parte de los actuales Conservatorios con validez académica. De esta forma, los Conservatorios de música quedaron establecidos de la siguiente forma:

- A) Estatales:
 - a. Superior: el Real Conservatorio de Madrid
 - b. Profesionales: los de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla y Valencia.
- B) No estatales:
 - a. Superior: el de Barcelona.

- b. Profesionales: los de Alicante, Bilbao, Coruña, Granada, Oviedo, Pamplona, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife, Valladolid y Zaragoza.
- c. Elementales: los de Albacete, Baleares, Burgos, Cádiz, Cartagena, Ceuta, Gerona, Jaén, Jerez de la Frontera, Las Palmas, León, Lérica, Logroño, Manresa, Orense, Pontevedra, Sabadell, Salamanca, Santander, Santiago de Compostela, Tarragona, Tarrasa, Vigo y Vitoria.

Posteriormente, a algunos de estos Conservatorios Profesionales se les otorgaría la consideración de Superiores, como fue el caso del Conservatorio de Valencia en el año 1968.

Para finalizar, la *Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo* vino a regular, en su Título II, capítulo I, las enseñanzas artísticas de música y danza, estableciendo el *Real Decreto 756/1992, de 26 de junio*, los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música y la *Orden de 25 de junio de 1999* el currículo del grado superior.

Músicos militares y docencia

Como hemos visto las dificultades para poder realizar los estudios oficiales de música durante el siglo XIX y gran parte del XX fueron muchas debidas a los escasos Centros que había en la geografía española y a la enorme dificultad que suponían los desplazamientos, a lo que se unía, en muchos casos, las dificultades económicas familiares, especialmente las de procedencia del mundo rural. Por ello, las Músicas del Ejército y de la Armada –más tarde se incorporarían en 1940 las del Ejército del Aire– se convirtieron en verdaderos centros de enseñanza musical, ya que en su organización interna se contaba con la figura del educando o músico de plaza (asimilado a soldado) a los cuales, y por contrato, el músico mayor tenía la obligación de enseñarles solfeo y el conocimiento y práctica de los distintos instrumentos.

Con la aprobación del *Reglamento para la organización de las Músicas y Charangas de los cuerpos de Infantería y Regimientos a pie de las demás armas o institutos* de 1875, se puso fin a la contratación de los músicos, pasando estos a pertenecer al Ejército con las categorías siguientes: músico mayor, músicos de 1ª, 2ª y 3ª clase, y educandos, quedando todos ellos asimilados, a efectos de sueldos, haberes, pluses, gratificaciones y utensilios, a los diferentes empleos que se dispuso –aunque sin muchas de las ventajas de las que disfrutaban los de las Armas, tales como retiro, ascensos, sueldo, etc.--. De esta forma, las músicas de

los regimientos pasaron estar compuestas por: 1 músico mayor y 60 instrumentistas (cinco músicos de 1ª clase, diez de 2ª, veinticinco de 3ª, y veinte educandos), y las de los batallones sueltos por: 1 músico mayor y 46 instrumentistas (tres músicos de 1ª clase, seis de 2ª, veintiuno de 3ª y dieciséis educandos).

Cuatro años después, por Real Orden de 18 de febrero de 1879, se aprobó para la Armada el *Reglamento Orgánico de las Músicas y Charangas de los regimientos del Cuerpo y batallón expedicionario, que en su día ha de formar parte del general que se está redactando para el régimen interior del Cuerpo*, por el cual se adoptó un sistema que podríamos llamar «mixto» al contar en sus filas con músicos contratados y de plantilla fija, estableciéndose que la compañía de Música se compondría de un músico-director, 10 contratados, un sargento segundo de plana mayor procedente de compañía, seis músicos de 1ª, seis de 2ª, seis de 3ª, 42 soldados músicos, que corresponden a cinco por compañía, y 12 educandos.

El elevado número de Músicas y Charangas existentes hizo de éstas un verdadero vivero de futuros instrumentistas y músicos mayores. Incluso, hasta fechas recientes, la posibilidad de realizar el servicio militar como cabo o educando músico permitió continuar sus estudios musicales a muchos jóvenes con escasos recursos económicos y que, de otra forma, no hubieran podido acceder a los Conservatorios Superiores, como el de Madrid, Barcelona o Valencia.

Un tema muy poco estudiado por los investigadores es la presencia de nuestros músicos militares destinados en las plazas americanas quienes, a través del envío de unidades peninsulares –y con ellas sus Músicas o Charangas–, realizaron una gran aportación a la enseñanza cultural y musical de esos países, siendo el periodo de mayor auge y evolución a partir de 1840 con el reinado de Isabel II en las plazas de Cuba y Puerto Rico. Como ejemplo de ello cabe citar la aportación del músico mayor del Regimiento de Infantería la Reina nº 2 en Pinar del Rio (Cuba), Jaime Nunó Roca, nacido el 8 de septiembre de 1824 en San Juan de las Abadesas (Gerona), quien compuso el Himno Nacional de Méjico y cuando se retiró abrió una academia de música en Búfalo (EEUU). Otro destacado fue el músico mayor del Batallón de Bomberos de Guanabacoa en La Habana, entre los años 1881 y 1898, Rafael Rojas González nacido el 25 de octubre de 1844 en Güines (La Habana) y que, además, fue compositor, arreglista, clarinetista y director de una orquesta filarmónica y otra de baile.

Otro aspecto del que se conoce muy poco fue la repercusión que tuvo en la sociedad la enseñanza que los músicos mayores impartieron en el *Colegio de Huérfanos María Cristina* a los huérfanos que se querían dedicar a la carrera de la música. De la misma forma, en el *Colegio de Guardias Jóvenes de la Guardia Civil* y en el *Colegio de Carabineros*, también estuvo presente la enseñanza musical.

La calidad profesional de los músicos mayores y de muchos instrumentistas, especialmente los de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos, hicieron que sus enseñanzas fueran muy valoradas y demandadas en los diversos centros de enseñanza, tanto oficiales como privados, llegando algunos de ellos a crear cátedras, conservatorios, corales y agrupaciones instrumentales de diverso tipo.

Esta situación se mantuvo hasta la aprobación de la *Ley 53/1984, de 26 de diciembre, de Incompatibilidades del personal al servicio de las Administraciones Públicas*, por lo que los músicos militares, además de los músicos de orquesta y de las bandas municipales tuvieron que dejar sus actividades docentes en los centros oficiales.

Por otra parte, en la década de los 80 se experimentó en España, como consecuencia de la distribución de competencias en materia de educación entre el Estado y las Comunidades Autónomas, un auge en la creación de Conservatorios y Escuelas de Música que darían su fruto en la aparición de muchas bandas de música «amateurs» así como de varias orquestas y bandas municipales. A esto se le sumó la reforma del sistema educativo de 1990 en la que la música consiguió un espacio lectivo en las aulas, lo que, todo ello, llevó a la necesidad de ofertar un volumen muy importante de plazas destinadas a cubrir los puestos de trabajo recién creados.

Las distintas convocatorias junto a la supresión de veinte Músicas entre 1984 y 1987 por la *Instrucción General nº 8/1984* (1ª División del EME), fruto de la reestructuración de la organización militar del territorio nacional para el ET, a las que se sumaron, posteriormente, la de la Música del Gobierno Militar de Granada y la de la Academia de Artillería de Segovia, propició el que muchos directores y músicos militares dejaran la milicia y se dedicaran a la enseñanza o a otras actividades musicales.

Como ejemplo del auge musical observado en España, cabe resaltar el caso de Galicia en el que, entre 1980 y 1990, se produjo un resurgimiento del fenómeno bandístico, en especial en la provincia de Pontevedra, teniendo mucho que ver en él los músicos de la Escuela Naval de Marín, quienes a través de sus enseñanzas musicales o en la dirección de bandas “amateurs” contribuyeron a este apogeo.

Entre los muchos músicos mayores que se dedicaron a la docencia cabe citar a:

- José Ordóñez Mayorito (Málaga): profesor de Asenjo Barbieri.
- Valero Ruiz: Profesor de Antonio Romero Andía.
- Domingo Broca Casanovas (Cuenca, 1800), trombón y fígle en la banda de Alabarderos y profesor de trombón en el Conservatorio María Cristina de 1830 a 1857.

- Ernesto Santiago (1800): primer maestro director de la Academia de Música de Pamplona.
- José de Juan Martínez (1809-1888): músico mayor de Alabarderos y profesor en el Conservatorio de Madrid de clarín, clarín de llaves y trompa (1831) y en 1857 profesor de cornetín de pistones.
- Joaquín Espín y Guillen (1812-1881): solicitó en 1847 la creación de un colegio músico-militar. En 1856 fue nombrado director de la Universidad Central, y en 1857 profesor de solfeo del Conservatorio de Madrid.
- Mariano Soriano Fuertes (1817-1880): profesor del Instituto Español y del Conservatorio de Madrid.
- Carlos Grassy (1818-18??): profesor del Conservatorio Música Madrid.
- Antonio Fonseret Masó (1825-18??): Profesor del Conservatorio de Barcelona.
- José María Varela Silvari (1848-1926): Profesor del Instituto Filarmónico de Madrid.
- Manuel Villar Jiménez (1849-1902): Profesor de solfeo en Santiago.
- Benito Hernández de la Cruz (1861-19??): profesor del Colegio de Huérfanos M^a Cristina.
- Ramón Aurora Rodríguez (1865-19??): Profesor del Colegio de Huérfanos M^a Cristina, en 1907.
- Arturo Saco del Valle Flores (1869-1932): Profesor del Conservatorio de Madrid de Conjunto Instrumental.
- Bartolomé Pérez Casas (1873-1956): Profesor numerario de Armonía y Composición del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.
- Emilio Vega Manzano (1877-1943): Profesor particular de muchos directores militares y civiles, así como de muchos compositores de renombre.
- Germán Álvarez Beigbeder (1882-1968): director del Conservatorio Odero, de Cádiz.
- Antonio Ortega López (1885-19??): Profesor del Conservatorio de Málaga
- Francisco Esbrí Fernández (1888-19??): Profesor del Conservatorio de Madrid. Entre sus alumnos figuró Rodolfo Halffter
- Federico Delgado Rey (1889-19??): Profesor de instrumentos de cuerda en la Escuela Municipal de Mahón, en 1924.
- Ramón Arnau Serrano (1895-1963): Profesor del Conservatorio de Gerona.
- Ricardo Dorado Janeiro (1907-1988): Profesor particular de muchos directores militares y civiles, así como de compositores.
- José Andreu Navarro (1908-1991): secretario, subdirector y director del Conservatorio de Málaga donde ejerció la docencia en las materias de Contrapunto y Fuga, Composición y Formas musicales.
- Miguel Asins Arbó (1916-1996): profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

- Antonio Chover Salom (1922-2014): Profesor de guitarra y colaborador con el Conservatorio de Cádiz.
- José Ruiz Torrón (1929-20??): Profesor de Contrapunto y Fuga, Composición y Orquestación del Conservatorio Superior de Málaga.
- Isidoro García Polo (1926-1997): Profesor de Dirección de Orquesta del Conservatorio Madrid.
- Julio Marabotto Broco (1926-20??): Director del Conservatorio de Granada entre 1970 y 1979, además de profesor de Armonía.
- Pedro Pirfano Zambrano (1929-209): Director del Conservatorio Vizcaíno de Música y Catedrático de Dirección de Orquesta y Coros del mencionado Centro.
- José López Calvo (1930-2021): Profesor particular de muchos directores militares y civiles, así como de muchos compositores.
- Cipriano García Polo (1932-2005): Profesor de Solfeo en el Conservatorio de Madrid y del Colegio San Agustín de Madrid.
- José Vereá Montero (1934-2017): Profesor en el Conservatorio de Pontevedra desde 1972 hasta 1989 y responsable de la Cátedra de Formas Musicales, Armonía y Composición del Conservatorio Superior de Santiago de Compostela.
- Manuel Galduf Verdeguer (1940): Catedrático de Dirección de Orquesta y Coros del Conservatorio de Sevilla.
- Bernardo Adam Ferrero (1942-2022): Impartió diversos cursos de dirección de orquesta y de educación por la música, así como clases magistrales.
- José Zaldo García (1945): En 1983 fue nombrado profesor de Armonía en el Conservatorio de León y más tarde director de dicho centro, cargos que ocupó hasta 1989.
- Antonio Sendra Cebolla (1949): Profesor de Armonía del Conservatorio de Toledo.

Entre los músicos mayores que promovieron la creación de Centros de enseñanza tenemos a:

- Bonifacio Gil García (1898-1964): En 1927 contribuyó a la creación del Conservatorio de Música de Badajoz, del que fue nombrado director y profesor de Armonía
- Emilio Ángel García Ruiz (1901-1956): Fundador en 1932 de la Escuela de Música de Ceuta, posterior Conservatorio Municipal de Música y Declamación, del cual fue director hasta 1955. También fue asesor y profesor de Solfeo del Conservatorio de Tetuán, entre 1943-1944.
- Santiago Berzosa González (1907-1982): En 1960 promovió la creación del Conservatorio Elemental de Música de Cáceres, siendo nombrado director del mismo y catedrático de Armonía hasta su jubilación. De sus clases en la

Banda Municipal, Conservatorio, Colegio San Francisco y la Coral Cacereña que él reorganizó, salieron un importante número de músicos notables.

- Manuel Berná García (1915-2011) fundó en 1981 el Conservatorio de Orihuela.

Los «Métodos de música»

Como hemos visto, las opciones de educación musical existentes en España en el primer cuarto del siglo XIX fueron de carácter eclesiástico o militar. Aparte de estas, también existieron dos posibilidades más: las clases particulares, a las cuales no podían acceder muchos músicos por la falta de recursos económicos, y el ingreso en el *Real Conservatorio de Música y Declamación Reina Cristina*, que no llegaría hasta 1830.

En cuanto al sistema de enseñanza de entonces, éste se basaba

[...] en la pura capacidad retentiva, carente de análisis y autonomía para estudiar una lección sin la ayuda de una guía. Esta forma de enseñar música se hallaba por aquella época muy generalizada en España porque los métodos que circulaban eran muy pocos y, por regla general, los que se dedicaban a la música no contaban con grandes recursos para su adquisición.

Por ello, otra de las contribuciones de los músicos mayores a la enseñanza de música fue la creación de cerca de treinta métodos para diversos instrumentos. Entre los primeros, encontramos el *Método de clarín* –adaptación del que en 1825 había publicado David Buhl y conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid– escrito en 1830 por José de Juan y Martínez (1809-ca. 1888), y *48 Estudios para cornetín de pistones*.

También de esos años es el *Método especial para solfeo* del profesor de trompa de las Guardias Walonas, Pascual Vicente Arche (1785-18??), así como el *Método de solfeo para los jóvenes* y el *Método completo de piano*, escritos ambos por José Sobejano Ayala (1791-18??).

El músico mayor del Regimiento de Infantería Toledo nº 35 Francisco Funoll Alpuente (1795-1859) escribió el *Método completo de solfeo sin acompañamiento*, y el *Método completo de bombardino bajo, de bombardino barítono y de trombón tenor en do o si b, con tres o cuatro cilindros o pistones*, editado en 1862.

El madrileño Antonio Romero Andía (1815-1886) quizás sea el más importante en la vida musical española; fue clarinetista y músico mayor del primer regimiento de la Guardia Real, clarinetista de la Real Capilla de S. M., catedrático del Real

Conservatorio y Académico de la Real de Bellas Artes. Escribió siete métodos de enseñanza: *Método completo de clarinete*; *Método para clarinete de trece llaves*; *Tabla general del clarinete sistema Romero*; *Explicación y ejercicios prácticos para el clarinete sistema Romero*; *Método para trompa de pistones o cilindros con nociones de la mano*; *Método completo de fagot*; y *Método de Solfeo*.

Del músico mayor, compositor de zarzuelas, profesor y musicólogo Mariano Soriano Fuertes (1818-1880) tenemos el *Método breve de solfeo para la nueva Escuela de Música*.

José Flores Laguna (1817-1888) escribió el *Método teórico para los orfeones* y el *Estudio sobre el transporte de los tonos*.

Del músico mayor alcalaíno Enrique Marzo y Feo (1819-1892) tenemos el *Método de oboe elemental y superior* escrito en 1870, y de 1872 el *Método de oboe progresivo y completo con nociones de corno inglés*, que llegó a ser un libro de texto en la Escuela Nacional de Música de Madrid. De él también es un invento muy curioso sobre un silbato expresamente hecho para que los oficiales transmitiesen directamente las órdenes, para lo cual escribió un método para su enseñanza titulado *Instrucción teórico-práctica para el pito de mando*, el cual estaba acompañado de otros dos: *Pito de mando: Toques de Ordenanza de la Infantería*, y *Pito de mando: Toques de la nueva guerrilla del Excmo. Sr. Capitán General D. Manuel de la Concha*. Después de su estudio, por la Comisión Reformadora de la Táctica, se desaconsejó la adopción del mismo porque, según dice el informe «hace necesario tener algunos conocimientos musicales, de los que carecen la mayoría, y porque su sonido no se oye a largas distancias, y menos una vez roto el fuego...».

Félix Bellido García (1826-18??), músico mayor del Regimiento de Infantería de Asturias nº 31, escribió el *Tratado fácil y breve de Armonía e Instrumentación, dedicado a los aspirantes de Música Militar y Orquesta*, y el *Método elemental de cornetín*.

Del músico mayor del Regimiento de Infantería Zamora nº 8 José María Beltrán Fernández (1827-1907) tenemos un *Método completo de cornetín y fliscorno, con pistones o cilindros*, escrito en 1862; el *Método de bajo profundo*, aplicable a todos los instrumentos graves conocidos con los nombres de sax-horn, bombardón, contrabajo, bastuba, helicón, etc., bien sea que estén construidos en tono de Do, de Si b, de Mi b, o de Fa y que tengan tres o cuatro pistones o cilindros de rotación, escrito en 1866; y el *Método completo de flauta de una, cinco o más llaves, escrito conforme a los últimos adelantos de este instrumento*, de 1867; y el primer método de saxofón publicado en España titulado *Método de saxofón*, escrito en 1871, así como *Escala completa del saxofón* (1871).

Higinio Marín López (1831-1902), músico mayor del RI San Quintín nº 49 y del RI Guipúzcoa nº 57, escribió en 1872 el *Método de Concertina*, dedicado a su distinguido amigo D. Antonio Romero y Andía.

En 1870 Álvaro Milpageer Díaz (1840-1889), músico mayor del RI Lealtad nº 30, dio a conocer su *Método de cornetín a tres pistones o de fliscorno en do y si bemol*. En 1871 un *Método elemental de bombardino bajo y bombardino barítono*; el *Método elemental de trombón tenor en do y si bemol con tres pistones, aplicable al trombón bajo en fa*, y el *Método elemental de trombón tenor en do y en si bemol*. En 1875 publicó el *Método para la enseñanza de la corneta de guerra*.

Enrique Campano Nuin (1842-1874) da a conocer en 1871 el *Método elemental de armoniflauta de una mano aplicable al anexo-piano, la celestina y demás instrumentos análogos*, y en 1872 el *Método elemental de armoniflauta a dos manos aplicable al anexo-piano, la celestina y demás instrumentos análogos*.

José María Varela Silvari (1848-1926) publicó en 1888 el *Manual teórico-práctico de armonía, Formulario armónico para los aspirantes a músicos mayores militares, Tratado práctico de instrumentación, Tratado de estética musical, con carácter preceptivo, y Boceto para un curso breve y razonado de historia general de la música* (1914).

Manuel Villar Jiménez (1849-1902) escribió el *Prontuario o gramática musical*.

El músico mayor del Real Cuerpo de Alabarderos Enrique Calvist Serrano (1851-1897) escribió el *Método de clarinete; Fantasía para clarinete; 24 estudios recreativos para clarinete, y 30 estudios característicos para clarinete* (ca. 1880).

El músico mayor del Regimiento de Infantería Soria 9 y del Regimiento de Infantería San Marcial nº 22 Benito Hernández de la Cruz (1861-19??) escribió, en 1892, la *Edición de los Toques de Corneta y Clarín que emplean las Armas de Infantería en los principales Ejércitos de Europa y de las marchas imperiales, reales e Himnos de las respectivas naciones*.

Para finalizar, el músico mayor del RI de Iberia y del Batallón de Cadetes de la Academia de Infantería, además de director de la publicación militar *La Lira*, José Antonio López López, escribió en 1878 su *Método completo de bajo profundo en todos sus tonos y denominaciones*.

La aportación en el campo de la investigación musical

En cuanto a la aportación en el campo de la investigación musical, destaca la figura de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), quien es considerado como el primer historiador de la Música en España. Entre 1855 y 1859 publicó su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, en cuatro volúmenes.

En el campo de la investigación de nuestro folclore musical sobresale el comandante Bonifacio Gil García (1898-1964) quien llevó a cabo una ingente labor de recopilación de más de 800 canciones tradicionales y romances de Extremadura. En 1946 recibió el premio extraordinario del Instituto de Musicología de Barcelona y, entre los años 1944 y 1960, realizó diversas recogidas de material folklórico en las provincias de Logroño, Granada, Ciudad Real, Cádiz y Ávila.

Entre la relación de Académicos del Cuerpo de Músicas Militares cabe citar a:

- Benito Hernández de la Cruz (1861-19??): Académico de la Real Academia Hispano-americana de las Ciencias y Artes de Cádiz.
- Bartolomé Pérez Casas (1873-1856): Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bonifacio Gil García (1898-1964): Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de varios institutos de Hispanoamérica.
- Miguel Asins Arbó (1916-1996): Académico correspondiente en la Real Academia de San Carlos de Valencia.
- Benigno Prego Rajo (1926-2018): Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.
- Rafael Frühbeck Frühbeck (1933-2014): Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y doctor *honoris causa* por las Universidades de Navarra y de Burgos.
- Bernardo Adam Ferrero (1942-2022): Presidente de honor de la M. I. Academia de la Música Valenciana y Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

La aportación en el campo de la edición musical

Otra de las aportaciones de los músicos mayores del Ejército al patrimonio musical español fue la fundación de diversas editoriales de música que publicaron, entre otras cosas, revistas de difusión de partituras, las cuales, además de incorporar obras de reciente creación, incluyeron numerosas transcripciones para banda procedentes de obras orquestales y dramáticas de los grandes compositores. Ello

fue debido a la necesidad surgida de contar con un repertorio para banda de música que satisficiera los gustos musicales del público del siglo XIX.

Entre las diferentes editoriales fundadas por músicos mayores cabe citar:

- Valero Ruiz, gran clarinetista y editor de partituras.
- José Jurch Rivas (1800-18??), quien estableció en 1875 un almacén de música en Barcelona donde se podía adquirir partituras de música española y extranjera.
- Joaquín Espín y Guillen (1812-1881) fundó junto al músico mayor Mariano Soriano Fuertes, el 2 de enero de 1842, la revista *La Iberia musical y Literaria* (1842-1846).
- En 1855 Mariano Rodríguez fundó la revista *Música Militar* (1856-1857).
- En 1856 se fundó la *Gaceta Musical*, siendo llevada la sociedad denominada *Sociedad Filarmónica Militar* (1856-1857) por los músicos mayores del ejército: Rafael Manchado García (1807-1862), José M^a Beltrán Fernández (1824-1907), José Jurch Rivas, José Velasco Iñarregui (1826-18??) y Ramón Velasco Esquerri (1812-1868). En ese mismo año apareció *La Iberia*, periódico para banda militar de Casimiro Martín.
- La principal contribución a la edición de música para Banda durante la segunda mitad del siglo XIX fue, sin dudas, el *Eco de Marte*, fundado por José Antonio Gabaldá Bel (1818-1870) y adquirido sobre 1866 por el almacenista Antonio Romero, y posteriormente por la sociedad anónima *Casa Dotesio*, perdurando hasta 1914.
- Pascual Zozaya Álvarez (1820-18??) fundó *Ediciones Zozaya* que realizó unas 3.000 publicaciones. Su catálogo recogió muchos títulos de zarzuela en reducciones para canto y piano, métodos instrumentales y abundante producción pianística. En 1898 la firma fue traspasada a Ricardo Rodríguez y en 1900 a *Casa Dotesio*.
- José María Varela Silvari (1848-1926) fue fundador y director del *Boletín Musical* y *El Eco musical* (1877). Colaborador de *La España Musical*, *El correo de Teatro* y de *El Globo*. Dirigió el Coliseo barcelonés (1879) y fue redactor de *La Correspondencia Musical* y *El Nuevo Fígaro*.
- Mariano San Miguel Urcelay (1879-1935) fundó en 1916 en Madrid la revista musical *Harmonía* que estuvo vigente hasta 1959.
- Francisco Grau Vegara (1947-2019) fundó en 1995 la editorial *FONEDIT Música*, dedicada a las bandas de música, aunque tuvo pocos años de vigencia.

La aportación al enriquecimiento del patrimonio musical

Además de producir obras destinadas al consumo de los Ejércitos, los músicos mayores y directores de música militar de todas las épocas escribieron, y lo siguen haciendo hoy en día, obras de diferente género musical lo cual ha contribuido, sin ningún lugar a dudas, al enriquecimiento del patrimonio musical español, especialmente en el campo bandístico.

Como hemos dicho anteriormente, ante la ausencia de un repertorio específico para banda de música, los músicos mayores realizaron durante todo el siglo XIX y parte del XX numerosas transcripciones de obras procedentes del repertorio lírico y orquestal.

Me excedería del tiempo asignado si relacionase la labor creativa que han realizado durante siglos; por ese motivo me ceñiré a la aportación de los autores más representativos dentro de cada género musical, siguiendo el orden cronológico de su fecha de nacimiento.

En el campo de la composición musical

En el campo de la composición musical los músicos mayores no sólo se dedicaron a componer marchas e himnos militares, sino que abordaron otras formas y géneros como: la marcha procesional, la zarzuela, la fantasía, el poema sinfónico, los aires nacionales, y obras diversas para solista con acompañamiento y que detallaré a continuación.

La marcha procesional

En la forma musical denominada marcha lenta, fúnebre o procesional se puede afirmar que la aportación de los músicos mayores ha sido determinante para su conformación y posterior desarrollo. De todos ellos, destacan en la esfera de la música procesional sevillana ligada a la Música del Regimiento de Infantería Soria núm. 9, los siguientes:

José Font Marimont (1840-1898) a quien le debemos el honor de haber sentado las bases de la música procesional sevillana con su marcha *Quinta Angustia*.

Esta influencia musical tendría su continuidad con el sevillano Manuel López Farfán (1872-1944) quien produjo una veintena de marchas procesionales. La novedad de Farfán –que supuso un gran cambio en la música procesional sevillana– fue la agregación de una banda de cornetas y tambores a la banda de música, al estilo de nuestras marchas militares, en su marcha procesional *Estrella sublime*, lo que

tuvo su repercusión en la proliferación de este tipo de agrupaciones en la Semana Santa sevillana. De él dice Manuel Carmona en su libro *Un siglo de Música Procesional en Sevilla y Andalucía* lo siguiente: «Con Farfán los pasos comenzaron a mecerse de una forma desconocida hasta entonces».

Tras el paréntesis de la II República, en la que los músicos mayores –ahora convertidos en directores de música– no pudieron aportar ninguna composición de este género debido a la posición antirreligiosa del nuevo régimen, llegó en 1947 a Sevilla el valenciano Juan Vicente Más Quiles (1921-2021) quien compuso *Esperanza Macarena*, *Entrada en Jerusalén* y *Virgen de la Piedad*.

A Quiles le sucedió en 1957 el capitán Pedro Gámez Laserna (1907-1987) quien también compuso numerosas marchas, entre las que destacan: *Pasa la Macarena*, *Saeta cordobesa*, *Salve Regina Martyrum*, *Cristo de la Sed*, *Nuestra Señora de los Ángeles*, *El Cachorro* o *Sevilla cofradiera*.

Tras el retiro de Gámez en 1967, le sustituyó el capitán Pedro Morales Muñoz (1923-2017) quien, tras permanecer casi 17 años al frente de su Música, nos dejó títulos como: *Paz y Amparo*, *Pasa la Virgen de la Soledad*, *La Esperanza Macarena*, *La Soledad* y *Cristo del Humilladero*.

Esta lista de compositores se complementa y alcanza su punto más álgido con el onubense de Encinasola nacido en 1944, teniente coronel Abel Moreno Gómez, considerado como uno de los mejores autores de música procesional contemporánea y prolífico autor de más de 150 composiciones de este género, entre las cuales destacan *La Madrugá* y *Hermanos costaleros*, con la que revolucionó el mundo costalero facilitando el paso y su movimiento sin necesidad de introducir las cornetas.

Fuera del ámbito de la semana santa sevillana, muchos músicos mayores y directores de músicas militares han compuesto obras para este género, entre los cuales cabe citar a: José Gabaldá Bel, Leopoldo Martín Elexpuru, Camilo Pérez Monllor, Germán Álvarez Beigbeder, Eduardo López Juarranz, Ricardo Dorado Janeiro, José Andreu Navarro, José López Calvo, Eloy García López, Antonio Sendra Cebolla, y Francisco Grau Vegara, entre muchos otros.

La Zarzuela

La presencia del Ejército y la Armada ha estado muy presente en nuestra Zarzuela. Aunque no existe una cifra exacta que indique cuantas obras se compusieron, ya que la producción fue constante y prolífica a lo largo de los años, algunos cifran esta cantidad en torno a las 11.000 las compuestas en España y 5.500 en

Hispanoamérica. De ellas, parece ser que sólo se estrenaron algo más de mil en nuestra península.

Según los estudios realizados por Ricardo Fernández de Latorre y Antonio Mena Calvo, el elemento militar ha estado presente en casi 400 zarzuelas, ya sea a través de personajes, nombres y motes militares, o dedicadas al arma de Caballería. También existe un gran número con argumentos vinculados a la guerra o la milicia y las de carácter histórico-militar. En ellas se solía incorporar sonoridades inspiradas en toques militares y de ordenanza, además de números musicales de carácter marcial en los que se empleaba la forma marcha, pasodoble o himno.

Aunque este no fue un campo propio de los músicos mayores, ya que era bastante complejo entrar en ese «mundillo» reservado para unos pocos -en el que se necesitaba disponer de un buen libretista y de un empresario dispuesto a financiar el estreno- muchos de ellos se aventuraron a componer zarzuelas completas o piezas sueltas. Entre todos ellos sobresalió el que fuera músico mayor de Artillería Ruperto Chapí Lorente (1851-1909) autor, entre otras muchas composiciones, de *El Tambor de Granaderos*. Otros músicos que destacaron en este género fueron:

- Teodoro Sanjosé y Sanjosé (1866-1930), autor de *El día de la Ascensión*, *La Menegilda*, *Su Alteza real*, *El gitanillo*, *Sebastián el marquesita* o *La verbena del Carmen*, *Don Quijote de la Mancha*, etc.
- Arturo Saco del Valle Flores (1869-1932), con títulos como *La Indiana*, *La flor de la montaña*, *La alegría del barrio*, *Los Amarillos*, *El túnel*, *Tropa ligera*, *El trompeta minuto*, etc.
- Manuel López Farfán (1872-1944), con *El don Cecilio de hoy*, *Trianerías*, *La mala lengua*, *Orgullo maldito*, etc.
- Pascual Marquina Narro (1873-1948), autor de más de 50 zarzuelas entre las que cabe citar: *Academia modelo*, *La Marujilla* -escrita en colaboración con Saco del Valle-, *Los traperos de Madrid*, *La bandera legionaria*, *El banderín de la 4ª*, *La primera centinela*, *El soldado de cuota*, y *Madrid en broma*.
- Germán Álvarez Beigbeder (1882-1938), con *Sortilegio*, y *El mando de la patrulla*.
- Gregorio Baudot Puente (1884-1938), con *Aires de la Sierra*, *La cruz de mayo*, *Mari Lorenza*, *Zoraya*, y *Luces de verbena*, etc.
- José María Martín Domingo (1889-1961), con *Galería popular* y *La pantera del canaillo*.

Consciente de la incidencia que tuvo el mundo militar en la Zarzuela, en la tarde del jueves 9 de marzo de 2023 tuvo lugar en esta sede la firma del Convenio de Colaboración entre la «Fundación de las Ciencias y las Artes Militares» y la «Fundación para la Difusión y Promoción del Patrimonio Español», en el que se presentó el Foro de FUNDCAMI Patrimonio Cultural Militar y Sociedad, rindiéndose

un homenaje a la Zarzuela, la cual fue declarada el 30 de enero de 2024 por el Gobierno de España como *Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial*, contribuyendo de esta forma a su consideración social, al interés del público en general y a su salvaguardia frente a los riesgos y amenazas a los que se enfrenta.

Las Fantasías, Poemas Sinfónicos y las Batallas

También fueron muy apreciadas las obras pensadas y elaboradas siguiendo un relato literario, es decir, un programa, las cuales solían despertar diversos sentimientos y sensaciones.

Entre las formas musicales más empleadas destacó la *Fantasía* y el *Poema sinfónico*, de entre las cuales cabe citar las siguientes obras:

- *Fantasía campestre-militar* de Carlos Grassi.
- *Fantasía morisca o la Corte de Granada* de Ruperto Chapí.
- *La cacería*, de Leopoldo Martín Elexpuru, estrenada por la música de Alabarderos el 5 de octubre de 1877 durante un concierto dedicado a María de Orleans con motivo de su enlace con Alfonso XII.
- Del malogrado Eduardo López Juarranz tenemos *Recuerdo de un regio enlace: gran fantasía descriptiva para banda militar*, estrenada en Sevilla por las músicas de los RI Soria, Córdoba, Álava, Cazadores de Cataluña, Artillería e Ingenieros, con motivo de la boda de Alfonso XII, el 23 de enero de 1878, y su famosa *Fantasía Militar*, dedicada al rey Alfonso XII y estrenada por la banda de Alabarderos en 1887 al poco de su muerte, la cual se sigue interpretando por las Músicas Militares en muchos de sus conciertos.

Dentro de estas dos formas musicales sobresalieron unas piezas inspiradas en diversos acontecimientos bélicos, especialmente en los que había participado nuestro Ejército o la Armada, a las cuales los autores les solían anteponer el título de «Batalla». Muchas de estas piezas siguieron la estela (al igual que ya había sucedido anteriormente con *La Guerre*, de Clément Janequin) de las obras orquestales que conmemoraban una gran batalla militar, como son: *La victoria de Wellington en la batalla de Vitoria* Op. 91, de Ludwig van Beethoven (1770-1827) - influida ésta a su vez por la *Gran Sinfonía característica para la paz con la República Francesa*, compuesta en 1798 por el compositor y violinista austriaco Paul Wranitzky (1761-1820), *La batalla de los Hunos* S. 105, de Franz Liszt (1811-1886), y la *Obertura 1812* Op. 49, compuesta en 1880 por Pyotr Illich Tchaikovsky (1840-1893).

Aunque la *Batalla* fue una forma propia del Renacimiento y del Barroco, los músicos mayores retomaron en el siglo XIX esta forma, pero adaptada al lenguaje de la

época y más cercana a la *Fantasía*, para componer obras basadas en los conflictos que tuvieron lugar en ese siglo.

Normalmente, la interpretación de estas composiciones solía estar acompañada de un gran aparato pirotécnico –que simulaba los sonidos de la guerra– además de prolongados repiques de campanas (para lo cual empleaban muchas veces los campanarios de las iglesias) expresando de esta forma el júbilo del vencedor, siendo estas piezas muy apreciadas y demandadas por el público que asistía a los conciertos que ofrecían las músicas militares. De todas ellas cabe citar las siguientes:

- *Batalla*, de Indalecio Soriano Fuertes, compuesta en 1814.
- *La Batalla de Inkerman*, de Carlos Llorens Robles, estrenada en 1855.
- De Higinio Marín López tenemos *Recuerdos de la Guerra de África o Batalla de los Castillejos*, compuesta en 1860 y dedicada al general Juan Prim Prats, y el *Combate del Callao*, que le valió el primer premio de composición del certamen de Vigo en 1888. Otra pieza homónima es la compuesta en 1866 por el músico mayor Juan María Goñi López y la del músico mayor retirado Félix Bellido García, interpretada en julio de 1885 en Granada por la Música del RI Córdoba.
- *Pequeño pot-pourri fácil de aires españoles*, de E. Campono, de 1871.
- De Joaquín Marín López, hermano del anterior, tenemos *Recuerdos del bombardeo de Bilbao o Cuarto Sitio de Bilbao*, compuesta en 1874.
- Del músico mayor Juan Coma Vayer tenemos la *Campaña entre Francia y Prusia*, estrenada en los jardines del Retiro en 1871, y la *Gran cantata sinfónico-militar*, estrenada en la plaza de Toros de Valencia el 30 de julio de 1876.
- Ya en el siglo XX figura *Batalla entrada de Bilbao*, de J. Ibáñez y *Episodio de un combate: fantasía militar descriptiva*, de Félix Soler Villaba, interpretada el 20 de octubre de 1910 en Valencia por las Músicas de los RI de Guadalajara y Mallorca.

Los Aires nacionales.

Por otra parte, a partir del romanticismo se produjo en España -al igual que en otros países- una revaloración de nuestro folklore, comenzando con el estudio sistemático de éste mediante la recolección y clasificación de diverso material. La música se vio influenciada por este movimiento social, político e ideológico de finales del siglo XIX y principios del XX denominado nacionalismo, siendo determinantes los estudios aportados por Barbieri y Pedrell.

Los compositores buscaron su inspiración en los giros melódicos, ritmos, danzas y colores armónicos de nuestro folklore musical, destacando figuras como Albéniz, Granados, y, ya en la segunda etapa, Turina y Falla.

Sin llegar, ni mucho menos, al grado de perfección artística de estos grandes compositores, los músicos mayores escribieron -a modo de popurrí- unas piezas extraídas del folklore popular español que denominaron *Aires nacionales*, en las que solían introducir formas musicales como: muñeiras, fandangos, zorcicos o jotas, las cuales tenían por objeto distraer al soldado de la verdadera situación en que se encontraba. Este tipo de composiciones solían interpretarse a menudo en los conciertos públicos trascendiendo, de esta forma, del cuartel a los templetos de las plazas, parques y paseos de las ciudades y pueblos. Entre ellas cabe citar:

- *Potpurri de himnos nacionales* (1854), de José Rogel Soriano.
- *Aires nacionales*, de José Ramón Cruz.
- *Potpurri español*, de Carlos Llorens Robles.
- *Alborada Gallega*, de Felipe Bascuas Suárez.
- *Pequeño pot-pourri de aires españoles*, de E. Campano (1871).
- *Potpurri de aires nacionales* (1873), de Narciso Maimó Figuero.
- *Popurrí de cantos españoles*, de Enrique Calvist Serrano.
- *Los cantares de España: gran popurrí de aires nacionales*, de Joaquín Marín Soler.
- *Popurrí de cantos populares*, de Félix Soler Villalva.
- *Rapsodia de aires vascos-navarros*, de Enrique Broca Rodríguez.

Obras diversas para solista con acompañamiento

Para finalizar el capítulo dedicado a la producción compositiva, hay que recordar que durante el siglo XIX se produjo un gran auge en la creación de nuevos instrumentos lo que revolucionó las plantillas existentes de las bandas de música, y, además, se logró una alcanzar una gran perfección técnica en la construcción de otros muchos, lo que provocó que los músicos mayores compusieran piezas destinadas al lucimiento de solistas y concertistas contribuyendo, de esta forma, a incrementar el repertorio musical español a la vez que muchas de estas piezas fueron incorporadas como materia obligada en los estudios reglados del Conservatorio de Madrid.

Entre el gran número de obras destacaron:

- *Gran concierto de clarinete* (1856), de Antonio Romero Andía.
- *Fantasía para clarinete*, de Manuel Monlleó Rosell.
- *Capricho para clarinete*, y *Fantasía para clarinete*, ambas con acompañamiento de banda, de Enrique Calvist Serrano.

- *Marcha obligada para saxofón, y Pequeña polca para cornetín*, de Elexpuru.
- *Primer solo o pieza escrita para repentizar en las oposiciones para clarinete, y Fantasía para tuba y piano*, de Bartolomé Pérez Casas.
- *La joya catalana* (1886), atribuida a Francisco Funoll Alpuente.
- *Fantasía original para clarinete y banda* (1899), de Camilo Pérez Laporta.
- *Concierto para dos o tres clarinetes con acompañamiento de banda militar* (1909), de Manuel López Farfán.
- *Aria de saxofón*, compuesta por Manuel Rodríguez Fraga.
- *El pardalet: polca de flautín*, de Rafael Rodríguez Silvestre.

En el campo de las transcripciones para Banda

Aparte de las composiciones de nueva creación, en el siglo XIX se produjo -ante la práctica inexistencia de orquestas en nuestra geografía- la necesidad de trasladar la producción lírica y sinfónica de los teatros y salas de conciertos a la plaza pública, por lo que se hizo necesario transcribir parte de ese repertorio para que pudiera ser interpretado por las Músicas Militares y las Bandas municipales y civiles en los templetos de las ciudades y pueblos, por lo que este recurso fue muy explotado por los músicos mayores, siendo éste muy demandado por la pujante industria de la edición musical de la época.

Las bandas de música se convirtieron, de esta manera, en un elemento fundamental de la difusión de la cultura musical entre los siglos XIX y XX. El músico mayor de la banda de Alabarderos Emilio Vega (1877-1943) destacó, en el primer número de la revista musical *Harmonía* publicado en enero de 1916, la labor de sensibilización popular llevada a cabo por las bandas de música (Galiano-Díaz, J. 2018:154):

[La banda de música] bien dirigida, es una obra de misericordia de la sensibilidad popular, pues aunque a juicio de quienes conceden poco valor artístico a estas corporaciones musicales, asignándoles la misión inferior de alegrar a la gente [...]. La función de ésta queda admirablemente trazada por el procedimiento que sigue la Banda Municipal de Madrid; procedimiento de vulgarización, de difusión de las obras maestras de nuestro arte, que metódicamente va inyectando en la masa del pueblo, y cuyos resultados [...] se evidencia.

Aparte de lo señalado anteriormente, la producción de un elevado número de transcripciones se debió, principalmente, a que el artículo 14 del *Reglamento para la organización de las Músicas y Charangas de los cuerpos de Infantería y Regimientos a pie de las demás armas o institutos*, aprobado en 1875, obligaba al músico mayor a realizar un determinado número de ellas, las cuales debían

interpretarse en el concierto mensual que se celebraba en el interior de los acuartelamientos. De ahí viene la expresión que, seguramente, algunos de ustedes habrán escuchado más de una vez: *el examen mensual de la música*. Decía lo siguiente:

La instrucción de la música y banda estará a cargo del músico mayor, debiendo dirigir las academias a las horas y en los días que disponga el jefe del Cuerpo, así como también arreglar, de las óperas más modernas, los pasodobles y demás piezas necesarias para el mayor lucimiento de la música, dando al menos un pasodoble y una pieza concertante mensualmente.

Es imposible cuantificar el número de transcripciones que realizaron los músicos mayores ya que muchas de ellas no fueron publicadas y, generalmente, servían para el «consumo» propio de la Unidad con lo que se aumentaba, de esta forma, el patrimonio y repertorio de la misma, siendo los géneros más empleados: la música escénica -ópera, zarzuela y ballet-, y la música instrumental -sinfonías, oberturas, poemas sinfónicos, fantasías, etc.-

De entre todos los músicos mayores destacaron, por la calidad de sus transcripciones, Mariano Rodríguez Rubio (1797-1856) y Emilio Vega Manzano (1877-1943) quien llegó a transcribir más de 500 obras para banda, entre poemas sinfónicos, sinfonías, suites y selecciones.

Un aspecto muy importante fue la transcripción de las obras pianísticas y orquestales de los grandes compositores nacionalistas españoles, destacando entre todas ellas las efectuadas por Vega para su Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos y posterior Banda Republicana. Debido a las necesidades tímbricas de estas obras se requería disponer de una gran y variada plantilla instrumental de la que carecían la mayor parte de las Músicas Militares de esa época. Entre todas ellas cabe citar: *Suite española nº 1 op. 47*, y *España: seis hojas de álbum op. 165*, de Isaac Albéniz; *Goyescas* (1911), de Enrique Granados; *La procesión del Rocío* (1913), *Danzas fantásticas* (1919) y *Sinfonía sevillana* (1920), de Joaquín Turina. De Manuel de Falla sobresalen las transcripciones de *El amor brujo* (1915), *El sombrero de tres picos* (1919), *El retablo de maese Pedro* (1923) y *Noche en los jardines de España* (1909-1916).

La aportación en el campo de la interpretación

En cuanto a la aportación en el campo de la interpretación musical, la calidad técnica de muchos músicos militares hizo que éstos destacaran en las facetas de solista, concertista y en la de dirección de bandas civiles, orquestas y coros,

llegando, en algunos casos, a la creación de agrupaciones instrumentales y vocales que aún perduran.

En la categoría de concertistas tenemos a:

- Pedro Broca Casanovas (1794-18??): Concertista de oboe y corno inglés.
- José Jurch Rivas (1800-18??): primer clarinete de la Orquesta del Liceo. En su recuerdo una cobla de Barcelona lleva su nombre.
- José Broca (1805-18??): Gran concertista de guitarra, para la que escribió numerosas obras.
- José de Juan Martínez (1809-ca. 1888): Primer clarín y cornetín de pistones de la Orquesta de la Ópera del Circo (1845-1848), clarín supernumerario de la Capilla Real, (1848-1866) y cornetín primero de la Orquesta del Teatro Real de Madrid, desde principios de 1878.
- Isidoro Román San Martín (1815-18??): de 1833 a 1837 fue primer flauta de la Orquesta del Teatro de Ópera de Madrid.
- Carlos Grassy (1818-18??): Oboe de la Capilla Real, profesor de la Orquesta del Teatro de Santa Cruz y de la Orquesta del Teatro Real.
- Enrique Marzo y Feo (1819-1892): gran intérprete de sarruxofón.
- Enrique Broca Rodríguez (1822-18??): Requinto en el Teatro de la Habana. Gran concertista de requinto, clarinete y oboe.
- Antonio Fonseret Masó (1825-18??): Profesor de oboe de la Orquesta del Teatro Liceo.
- Mariano San Miguel Urcelay (1879-1935): gran clarinetista y primer clarinete de la Orquesta del Teatro Real.
- José M^a Martín Domingo (1889-1961): cornetín de la Orquesta del Teatro Real.

Y en la categoría de la Dirección de Orquesta, Banda y Coros destacaron:

- Isidoro Román San Martín (1815-18??): Director del teatro Villanueva de La Habana (Cuba).
- Enrique Marzo y Feo (1819-1892): Fundador de la Sociedad de Conciertos y Director de la Orquesta del Teatro Real.
- Carlos Grassy (1818-18??): Director de la Banda de los Campos Elíseos de Barcelona.
- José Braña Muiños (1836-1904): Director del Orfeón del Liceo Brigantino de La Coruña.
- José María Varela Silvari (1848-1926): Director del Orfeón Normal y de la Capilla de Música de Santa Cecilia.
- Damián López Sánchez (1859-1930): Director de la Banda de Jaén y de la Banda de La Carolina.
- Arturo Saco del Valle Flores (1869-1932): En 1906 organizó la Banda Municipal de San Sebastián, y en 1909 se hace cargo de la Orquesta del Teatro Price de Madrid. En 1911 fue Director Orquesta Teatro Real.

- Bartolomé Pérez Casas (1873-1956): Creó la Sociedad de Instrumentos de Viento. Fundó y dirigió la Orquesta Filarmónica. En 1938 es designado director de la Orquesta Nacional de España y ocho años después ocupó el cargo de Comisario General de la Música.
- Emilio Vega Manzano (1877-1943): Director Banda Municipal de Ciudad Real y Valencia.
- Mariano San Miguel Urcelay (1879-195): Fundador de la “Sociedad de Conciertos de Instrumentos de Viento” de Madrid.
- Germán Álvarez Beigbeder (1882-1968): Creador de la Banda Municipal de Jerez de la Frontera y fundador de una orquesta de cámara.
- Antonio Ortega López (1885-19??): Director del Orfeón Pamplonés
- Vicente Terol Gandía (1886-1957): Director de varias Bandas de Música en Valencia.
- Joaquín Gasca Jiménez (1897-1984): En 1933 dirigió la Orquesta de la Sociedad de Conciertos Santa Cecilia, hoy conocida como Orquesta Pablo Sarasate.
- Bonifacio Gil García (1898-1964): en 1927 creó el Orfeón de Badajoz.
- José M^a Martín Domingo (1889-1961): fue subdirector de la Banda Municipal de Madrid.
- Ismael Granero Fayos (1901-1967): Dirigió la Orquesta Sinfónica de Gerona, Orquesta de Radio Nacional de España, Orquesta Municipal de Valencia, y las bandas de Liria, Castelló de la Ribera y de otras numerosas agrupaciones musicales.
- Isidoro García Polo (1926-1987): Director de la Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales; fundador de la Orquesta de solistas de Madrid y titular de la Orquesta Filarmónica de Madrid.
- Julio Marabotto Broco (1926-20??): Creador, en 1965 junto a Dámaso García Alonso, de la Coral de Juventudes Musicales de Granada.
- Pedro Pirfano Zambrano (1929-2009): Director titular del Orfeón Pamplonés, Orquesta Sinfónica Municipal de Valencia, Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director invitado de la Orquesta Nacional de España, Orquesta de RTVE (1980) y de las Orquestas Sinfónicas de Barcelona y San Sebastián.
- Enrique Escrivá Alapont (1931-2015): En 1985 creó en Ceuta una Banda de Música Juvenil con niños y niñas que no tenían la más mínima noción de música y a los que formó, efectuando su primera actuación en el verano de 1987. Poco después pasó a denominarse Banda de Música Municipal de Ceuta hasta que en enero de 1998 adquirió su nombre actual.
- Rafael Frühbeck de Burgos (1933-2014): Ha sido, de todos los directores de orquesta españoles contemporáneos, el más internacional. Tuvo un impacto significativo en la música española, tanto como intérprete como defensor de compositores españoles, promoviendo la obra de compositores como Manuel

de Falla, Isaac Albéniz y Joaquín Rodrigo, lo que permitió que estas obras fueran reconocidas y valoradas a nivel internacional.

- José Verea Montero (1934-2017): Director de la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, y el Coro de los Excantores de los Institutos.
- Manuel Galduf Verdeguer (1940): Director titular de la Orquesta de Valencia.
- Bernardo Adam Ferrero (1942-2022): Director de la *Banda Sinfónica* del Ateneo Musical de Cullera y la *Primitiva* de Liria. Fue también fundador y director de la *Orquesta de la Unión Musical de Liria* (1982)
- José Zaldo García (1945): Director de la Capilla Clásica de León; fundador, en 1981, del Coro de la Casa de Asturias en León; Director titular de la Orquesta de Cámara de León; fundador y director titular de la Orquesta Sinfónica Ciudad de León. En 1991 recompone la Coral Benaventana, ejerciendo como director. En 1992, es nombrado director del coro Capilla Clásica de León, y en 1995 se hace cargo de la dirección de la banda de música de Celanova.
- Francisco Grau Vegara (1947-2019): Director titular de la Banda de Música Municipal de Albacete.

La aportación al desarrollo de la cultura musical

Otra de las aportaciones de las Músicas y Músicos militares fue su contribución al desarrollo de la cultura musical española manifestada en la constitución de Bandas de Música civiles y la incorporación de su organología, así como en la función educativa de la sociedad.

La contribución a la constitución de las Bandas de Música civiles y la incorporación de la organología militar

Las primeras agrupaciones musicales de carácter civil surgieron de una cierta «influencia o vinculación» a las del Ejército y la Armada e, incluso, alguna de ellas de las desaparecidas Bandas de Música de la Milicia Nacional además de las procedentes de una cierta influencia religiosa, política o festiva. Esta vinculación se manifestó en el empleo de uniformes, la forma de situarse los instrumentistas en los desfiles y conciertos, el uso de parte de su repertorio y en la adopción de sus plantillas instrumentales. Por otra parte, especialmente en sus orígenes, fue muy determinante la procedencia de sus directores, ya que muchos de ellos eran músicos militares en activo, retirados o licenciados, entre los cuales se encontraba un buen número de educandos que habían adquirido ciertos conocimientos durante su permanencia en el seno de las Músicas Militares.

Un elemento determinante en el auge de las formaciones bandísticas españolas civiles fue, sin dudas, el surgimiento del asociacionismo musical reforzado por la promulgación de la *Real Orden de 28 de febrero de 1839*, que autorizaba el derecho a la asociación y a la reunión e impulsaba la creación de Liceos y sociedades artístico-musicales (Ayala, 2013), las cuales tenían como finalidad la difusión cultural y pedagógica, así como la musical. Posteriormente, el derecho de asociación que reconocía el artículo 13 de la Constitución de 1876 dio lugar a la aprobación de la *Ley de Asociaciones de 30 de junio de 1887*, la cual propició, entre otras cosas, un gran auge en la conformación de las sociedades musicales que llevaron a la creación de muchas bandas de música en las que se potenciaba la escuela de educandos, asegurándose, de esta forma, la continuidad de la entidad.

También es importante resaltar la enorme influencia que ejercieron las Bandas de Guerra -también conocidas como Banda de Cornetas y Tambores- en la sociedad española, lo que llevó a la creación de cientos de formaciones análogas en la esfera civil y que hoy podemos contemplar en cualquier recorrido procesional o en las fiestas populares de toda la geografía española.

La función educativa y social de las Músicas Militares

En cuanto a la función educativa y social de las Músicas Militares del Ejército y la Armada, es importante resaltar que, debido a la práctica ausencia de las orquestas sinfónicas en la España del siglo XIX y principios del XX -téngase en cuenta que en 1978 existían solo nueve formaciones de este tipo-, éstas desempeñaron una importante labor cultural de primer orden siendo continuada, en la actualidad, por las bandas municipales y civiles. Ello fue debido, sin duda, a que «la única opción de las capas populares para conocer la música culta fue la de los conciertos que, al menos un día a la semana, interpretaban las bandas en los templetos de parques y plazas de nuestras ciudades» (Mena Calvo, A. 2013:156), convirtiéndose, así, en verdaderas «orquestas del pueblo» en una época en la que no existía, prácticamente, ningún medio de reproducción mecánica.

Como he señalado anteriormente, en estos conciertos -aparte de las obras escritas específicamente para la Banda de Música- se daban a conocer a los ciudadanos las transcripciones realizadas por los músicos mayores de las obras de grandes compositores europeos como: Strauss, Verdi, Beethoven, Tchaikowsky, Wagner, Bizet, Rossini, Liszt, y otros tantos, lo que elevaba la cultura musical del pueblo.

A este respecto surgieron voces a favor y en contra. En el primer grupo encontramos como mayor exponente a Julio Gómez que, sustentando la labor realizada por los directores de la Banda Municipal de Madrid y la de Alabarderos, consideraba que la programación de transcripciones orquestales contribuía a «la europeización de la vida musical de las poblaciones y las ciudades». En el lado

opuesto estaban los críticos que «se inclinaban hacia la idoneidad de un repertorio específico ante la imperfección de la banda para interpretar el repertorio sinfónico» (Ayala Herrea, I. 2011:112), posturas antagónicas que siguen perviviendo en la actualidad.

Ante el escaso número existente de bandas municipales y civiles, los Ayuntamientos solían contratar a las Músicas militares para interpretar conciertos en las plazas, parques y paseos, los cuales eran muy demandados por la sociedad de la época. Su presencia en la sociedad civil no solo se limitaba a los conciertos, sino que también participaban en las fiestas populares y religiosas que tenían lugar por toda la geografía española a través de recorridos procesionales, misas de campaña, cabalgatas de Reyes, retretas, desfiles, pasacalles, corridas de toros, bailes, etc. En muchos casos y ante la dificultad de alojar a los músicos en pensiones u hoteles -ya que en muchas poblaciones no disponían de esos medios o, bien, estos eran insuficientes- las familias solían acoger a uno o varios músicos en sus casas mientras duraban las fiestas, lo que proporcionaba un estrecho contacto de las FAS con la sociedad civil, como fue el caso de la población conquense de Huete, de la que guardo un especial cariño.

Todo ello fue posible debido a que el artículo 22 del *Reglamento de Músicas y Charangas de Ejército*, aprobado en 1875 así como sus posteriores actualizaciones, contemplaba la contratación de las Músicas Militares por parte de entidades civiles, ya fuesen religiosas o profanas.

La participación de las Músicas en la actualidad: el fin de la contratación

Una desafortunada interpretación, a mi juicio, de la *Ley 13/1995, de 18 de mayo, de Contratos de las Administraciones Públicas* vino a dar por finalizada, de facto, la contratación de las Músicas Militares, aunque este procedimiento se mantuvo hasta el año 2000 en el que una disposición vino a derogar la *Orden Ministerial 87/83* que regulaba las tarifas de participación de sus componentes por lo que, en consecuencia y a partir de esa fecha, cualquier colaboración civil que tuviera lugar no debía ocasionar gasto alguno para el Ejército. De la misma forma, tampoco se podía percibir cantidad alguna en metálico, reduciéndose el apoyo a prestar por la entidad correspondiente al transporte, alojamiento y manutención de los participantes.

A esto se le sumó las restricciones en cuanto a las solicitudes de participación en actos religiosos o profanos, contempladas en el Plan General de Aspectos Institucionales 2001 -basadas estas en la *OM sobre regulación de los actos religiosos en ceremonias solemnes militares* y en la *Directiva 02/95 DIVPLA sobre participación del Ejército en actos de carácter religioso o profano-*, en el que figuraba que, para el nombramiento de los participantes en las procesiones de

Semana Santa de ese año, se debía respetar el ejercicio del derecho a la libertad religiosa así como la asistencia voluntaria a los actos.

Aparte de lo señalado anteriormente, una condición para ser aprobado el acto solicitado es que éste tuviese interés, ya fuese por tradición o costumbre firmemente arraigada, o bien que éste fuera consecuencia de vinculación entre la Unidad y la sociedad. El resultado de todo ello tuvo mucha incidencia en la drástica reducción del número de actuaciones de las Músicas Militares en el ámbito civil, llegando en la actualidad prácticamente a desaparecer, limitándose éstas a una escasa participación en conciertos y recorridos procesionales con distintas Cofradías que, hoy en día, siguen hermanadas con diferentes Unidades de los Ejércitos y la Armada, como es el caso de la *Pontificia y Real Congregación del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Ánimas y Nuestra Señora de la Soledad Coronada* de Málaga, conocida popularmente como la *Congregación de Mena*, con La Legión.

A este respecto, el teniente coronel director músico Abel Moreno Gómez, máximo exponente musical de la Semana Santa Sevillana, afirmaba en una entrevista realizada en 2018:

Últimamente las bandas militares han perdido mucho en la relación que tenían con el pueblo. Antes solían asistir a fiestas, procesiones y otros actos. Ya que esto no se suele hacer, yo me inclinaría por incrementar, por lo menos, los conciertos para mantener esa relación con el público civil (Folch Martínez, E. M. 2018:576).

La aportación institucional al conocimiento y difusión de la música militar y marcial

En cuanto a la aportación institucional recibida en pro del conocimiento y difusión de la música militar y marcial de España, no quería pasar por alto mi agradecimiento hacia Organismos, Asociaciones, Entidades y Empresas que han colaborado en la consecución de tales fines, especialmente desde la última década del siglo XX hasta la actualidad, como han sido: el Ministerio de Defensa, el Estado Mayor de la Defensa, los Cuarteles Generales, la Dirección General de la Guardia Civil, la Guardia Real, el Instituto de Historia y Cultura Militar, el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, y, de forma especial, la *Asociación de Amigos de los Museos Militares* que a partir de 1990, año en que creó una Sección de Música en su propio seno, ha venido realizando una serie de actividades materializadas en los campos de la investigación, formación y difusión de la Música Militar en sus diferentes ramas, además de colaborar sus componentes en el asesoramiento y organización de conciertos, retretas, cursos y conferencias para otras Entidades.

En el campo de la investigación

En el campo de la investigación sobresale la labor realizada por el Instituto de Historia y Cultura Militar a la que se sumó la Asociación de Amigos de los Museos Militares a través de Ricardo Fernández de Latorre y Antonio Mena Calvo con la recuperación de parte del legado musical, a veces inédito, de los siglos XVIII y XIX, además de otras composiciones de distintas épocas y países, las cuales fueron transcritas por directores de músicas militares para poder ser interpretadas por las plantillas de las actuales agrupaciones.

Este trabajo de investigación se plasmó en diferentes publicaciones y en un «gran número de notas a los programas de mano de los conciertos realizados y que, dado su valor bibliográfico y documental, son requeridos por historiadores y bibliotecas».

En el campo de la formación

En la actividad formativa, pedagógica y cultural sobresale la labor realizada por la Ponencia de Música Militar, encuadrada en la Subdirección de Estudios Históricos del Instituto de Historia y Cultura Militar, que desde 1991 ha venido organizando un *Curso de Historia y Estética de la Música Marcial* impartido en su totalidad por el comandante Antonio Mena hasta 2020, y en la actualidad por profesores especializados, al cual asiste un gran número de personal civil y militar, con posibilidad de realizarlo en fase presencial y a distancia, lo cual ha permitido expandirse, no solo por toda la geografía española sino a muchos países de habla hispana.

También como entidad difusora de la cultura musical española cabe citar al *Centro Cultural de los Ejércitos*, conocido popularmente como *Casino Militar*, quien organiza periódicamente recitales y conciertos, así como un gran número de conferencias.

En el campo de la difusión

En el campo de la difusión de la Música Militar también sobresale la labor realizada por la Sección de Música de la *Asociación de Amigos de los Museos Militares*, la cual tuvo su punto de partida en la culminación del primer Seminario de Música Marcial desarrollado en 1991, al ofrecer su primer concierto en el Auditorio Nacional de Música de Madrid el 23 de mayo de ese mismo año, en el que intervinieron instrumentistas y directores de las Músicas de los Cuarteles Generales de los Ejércitos y la Armada, además de la Guardia Civil y la Guardia Real. Ante el éxito del mismo se llevaron a cabo, a lo largo de estos años, un total de casi 40 conciertos con diferente temática argumental e histórica e, incluso, con intervención de varias

Músicas Militares extranjeras, los cuales tuvieron lugar en los principales escenarios madrileños: el *Auditorio Nacional* y el *Teatro Monumental*, sede de la orquesta de RTVE, circunstancia ésta que propició la emisión de muchos de ellos a través de *Los conciertos de la 2* y de *Radio Clásica* difundiéndose, de esta manera, por toda la geografía española.

Entre los objetivos más importantes que tenía la citada Sección de Música, aparte de la recuperación del patrimonio musical español, figuraba «la promoción de nuevas obras musicales de carácter marcial en todas sus vertientes, destinadas a enriquecer el patrimonio cultural de las Fuerzas Armadas» (Mena Calvo, A. 2000:120). Fruto de ello fue mi primera colaboración con la citada Asociación en el *Concierto Homenaje al músico mayor Pascual Marquina en el cincuentenario de su fallecimiento* que tuvo lugar en el Auditorio Nacional el 5 de mayo de 1998, para el cual compuse, a requerimiento de Ricardo Fernández de Latorre y de Mariano Marquina Martín -nieto de los músicos mayores Pascual Marquina Narro y José María Martín Domingo-, la obra titulada *Marquichiana*, en homenaje al prolífico músico mayor objeto de este concierto, naciendo, de esa forma, una gran amistad que se mantuvo hasta su fallecimiento, acaecido en Madrid el 7 de marzo de 2005.

A partir del 1 septiembre de 2005, fecha en la que pasé a dirigir la Música del Regimiento de Infantería Inmemorial del Rey nº 1 del Cuartel General del Ejército - la cual contaba con una amplia plantilla instrumental capaz de abordar los conciertos requeridos con gran calidad- y, posteriormente, en julio de 2010, a la Unidad de Música de la Guardia Real, mi presencia como director en los conciertos organizados por Antonio Mena a través de la Asociación fue constante, para lo cual tuve la inmensa suerte de poder contar con el apoyo incondicional de la Coral San Agustín de Madrid, en unos momentos en que era muy difícil encontrar un coro que, como decían entonces, «quisiera cantar con los militares»; por ello, mi eterna gratitud a José María Calatrava, principal impulsor, y a cuantos lo hicieron posible.

Debido al enfoque histórico y monográfico en que se desenvolvían estos conciertos, tuve que realizar una elevada cantidad de transcripciones, mayoritariamente de piezas del siglo XIX -tanto del género vocal como instrumental-, contribuyendo así, y en mi modesta opinión, al enriquecimiento y difusión del patrimonio musical histórico de nuestras FAS.

* * *

Epílogo

Para ir finalizando, quiero significar que el enorme conjunto de bienes y manifestaciones musicales materiales e inmateriales producidos por los miembros del Cuerpo de Músicas Militares, a través de su historia, contribuye a identificar y

diferenciar la cultura de los Ejércitos y la Armada, e, incluso, me atrevería a decir que el de algunas de sus Unidades, por lo que este legado debe ser protegido, conservado y difundido. Todo ese conjunto que, por su gran valor histórico o artístico, se deba conservar forma parte de lo que se conoce como patrimonio cultural.

Como he dicho al principio, es habitual minusvalorar la importancia que ha tenido la Música Militar y Marcial de España, fruto del gran desconocimiento que existe de la misma, por lo que mi intención en este discurso ha sido poner en valor, en su justa dimensión, el lugar y el esfuerzo que, a mi juicio, creo que le corresponde a las Músicas y a sus músicos militares por su aportación durante siglos en pro del conocimiento, desarrollo y difusión de la cultura musical española.

Aunque mi trabajo se ha basado en exponer una serie de hechos y datos, soy consciente de que no debemos conformarnos solo con lo que nos dejaron, sino que, además, tenemos que ser capaces de conservar y continuar su obra, así como de transmitirla a las generaciones presentes y venideras; de esta forma, el deber de gratitud para con nuestros predecesores estará cumplido, de acuerdo con lo que reza en nuestras Reales Ordenanzas para las Fuerzas Armadas.

Por esta razón, y ante la rebaja de los requisitos de ingreso en la escala de oficiales del Cuerpo de Músicas Militares que se ha venido produciendo progresivamente desde 1993 hasta la actualidad, así como en el currículo de su enseñanza musical militar, me sigo reafirmando en que la formación de nuestros directores de Músicas militares -a diferencia de lo que ocurre en los directores civiles- debe seguir realizándose a través de dos especialidades, distintas entre sí pero relacionadas y complementarias, como son la Dirección de Orquesta -precisa para la interpretación y difusión del patrimonio cultural militar- y la Composición -necesaria para seguir aumentando nuestro patrimonio, ya sea a través de la transcripción de piezas inéditas halladas en archivos y bibliotecas, o con otras tantas de nueva creación-, necesidades estas que hoy en día siguen siendo demandadas por nuestras FAS.

Esta idea no es nueva, pues ya el periódico progresista *El clamor público* fechado el 14 de agosto de 1856 recogió la reacción que provocó entre los músicos mayores de la capital la noticia del nombramiento del músico de cornetín de pistón José de Juan Martínez como director de la banda de música del Real Cuerpo de Alabarderos, en sustitución de Mariano Rodríguez, el cual había fallecido el domingo 3 de agosto de 1856, a causa de un ataque de apoplejía, mientras se estaba vistiendo el uniforme para ir al cuartel a la hora del relevo de los guardias alabarderos del Palacio Real:

...Conveniente sería proveer dicha plaza por oposición. Perteneciendo la banda de música de alabarderos á la real casa, tiene repetidas ocasiones de solemnizar en la regia estancia los actos más solemnes que celebran los soberanos, y por lo tanto es conveniente que el músico mayor de tan distinguido cuerpo sea en lo posible maestro director y compositor, pues no basta la categoría de mero profesor de orquesta.

Ante la falta de una autoridad u organismo en el seno del Cuerpo de Músicas Militares que canalice y explote todo el potencial que tienen nuestras Unidades de Música y en especial la de nuestra cultura de Defensa, a lo que hay que añadir el que algunos de nuestros directores militares actuales alejan de la programación de sus conciertos de Música Militar nuestro rico repertorio marcial (lo que ha llevado a que estos se asemejen cada vez más a los efectuados por las bandas de música municipales y civiles) perdiendo, de esta manera, la verdadera esencia para la que se crearon nuestras agrupaciones musicales militares, son los Cuarteles Generales de los Ejércitos y la Armada los que, a mi juicio, deben exigir y fomentar una mayor cultura músico-militar, permitiendo de esta manera un mayor acercamiento de la sociedad española a nuestras FAS, a la vez que se da a conocer nuestro patrimonio.

Por otra parte, considero que, además, es necesario contar con organismos que realicen la importante labor de protección de nuestro rico patrimonio a través de su recolección, catalogación, documentación, custodia y difusión, como es el caso de la Biblioteca Central Militar del Instituto de Historia y Cultura Militar -la cual está realizando actualmente un gran esfuerzo en ese sentido con la donación del archivo personal y musical de nuestro querido compañero Antonio Mena-, ya que de no ser así corremos el riesgo de que se pierda parte del legado musical de los Ejércitos y la Armada que nos dejaron nuestros predecesores, al igual como ya ocurrió con nuestro folklore.

Humildemente creo que hemos de procurar que esto no suceda, ya que en nuestras manos está el que generaciones venideras puedan disfrutar de él.

«Nunca es demasiado tarde para empezar»

Espero que el cúmulo de datos que les he ofrecido, tal vez excesivos, les haya aportado los suficientes elementos de juicio para su valoración.

Muchas gracias por su atención. ■

Nota: Las ideas y opiniones contenidas en este documento son de responsabilidad del autor, sin que reflejen, necesariamente, el pensamiento de la Academia de las Ciencias y las Artes Militares.

© Academia de las Ciencias y las Artes Militares - 2025