

CONCIERTO DE MUSICA MILITAR



13(460)

AUDITORIO NACIONAL
Madrid, 23 de Mayo de 1991

CONCIERTO DE MUSICA MILITAR

Banda Sinfónica de la Guardia Real
Banda de Música de la División Acorazada Brunete-1
Banda de Música de la Agrupación de Infantería de Marina
Banda de Música del Cuartel General del Mando Aéreo Central
Banda Especial de la Dirección General de la Guardia Civil
Banda de Clarines, Bajos y Tambores del Reg. Cab. Acorazado Pavía, 4

Madrid, 23 Mayo 1991
Auditorio Nacional

Edita: Ministerio de Defensa (DRISDE)

Foto Portada: Archivo General de Indias. Mapas y Planos. Uniformes 102. Año 1767.

Nipo: 076-91-026-9

Imprime: Artegraf. Sebastián Gómez, 5. Madrid.

Un Seminario de Música Marcial, organizado por la Sección de Música de la Real Asociación de Amigos de los Museos Militares, y en el que se realizó un seguimiento de la Música Militar a lo largo de la historia, en sus géneros, épico, de ordenanza, religioso, sinfónico, popular, de escena, etc., ha dado lugar a este concierto, cuyo objeto es mostrar a profesionales y aficionados el desconocido y rico acervo de la música marcial y militar a las que han contribuido grandes compositores de todas las épocas.

Confiamos en poder continuar esta labor de difundir tan importante capítulo de la música, y con ello, el destacado conjunto de profesionales que a ella dedican sus conocimientos y esfuerzos.

Nuestro agradecimiento a la Casa Real, a los Cuarteles Generales de los Ejércitos, a la Guardia Civil, al Ministerio de Cultura y al Auditorio Nacional, y a todos los que han hecho posible, con su ayuda y estímulo, este primer paso hacia los objetivos señalados.

PROGRAMA

I PARTE

Batalla Imperial (s. XVII) Tiento de batalla de 5º tono	J. B. CABANILLES
Música para los Reales Fuegos de Artificio (s. XVIII) Suite del Concierto nº 26 (Fragmentos)	G. F. HAENDEL
Marcha Militar (s. XIX)	F. SCHUBERT
La Batalla de los Castillejos (s. XIX) Fantasía Militar (Fragmentos)	H. MARIN
Toque de Pifanos y Tambores (s. XIX) Toque de Alabarderos	TRADICIONAL
El Abanico (s. XX) Marcha Militar	A. JAVALOYES
Soldados para la Paz (s. XX) Marcha Militar	F. GRAU

Obras interpretadas por la Banda Sinfónica de la Guardia Real bajo la dirección del Comandante Músico D. Francisco Grau Vegara.

II PARTE

Diana Toque de Ordenanza de la Caballería Española	TRADICIONAL
Cuarto Punto de Marcha al Paso	TRADICIONAL
Retreta Toque de Ordenanza de la Caballería Española	TRADICIONAL

Obras interpretadas por la Banda de Clarines, Bajos y Tambores del Regimiento de Caballería Acorazado Pavía, 4. Maestro de Banda: Sargento Cab. Julián Rodríguez Carrasco.

Pasodoble de la Zarzuela «Los Voluntarios»	F. YRAIZOZ y G. GIMENEZ
San Marcial Marcha Militar	R. DORADO
El Novio de la Muerte Canto Legionario	J. COSTA y F. PRADO
Ganando Barlovento	R. SAEZ DE ADANA
Mares y Vientos	J. ZARAGOZA
Salve Marinera (s. XIX)	C. OUDRID
Legionarios del Aire	J. M. MALATO
Capitán Gálvez	J. M. BUJAN
Pilotos en Vuelo	M. REBOLLO
Heroína	J. PONSA
Preludio de la Zarzuela «El Tambor de Granaderos» (s. XIX)	R. CHAPI
Retreta (s. XIX) Toque de Ordenanza de la Infantería Española	BURON

Obras interpretadas por la Agrupación de Música de los Tres Ejércitos y Guardia Civil. Directores: Comandante Héctor Guerrero Navarro (E.T.), Comandante Ramón Codina Bonet (Armada), Comandante José M.ª Buján Torices (E.A.) y Comandante Sebastián Martínez Ortiz de Landaluce (G.C.)

*Notas al programa y
síntesis histórica de la
Música Militar Española
por
RICARDO FERNÁNDEZ DE LATORRE*

LAS OBRAS

Batalla Imperial

J. B. CABANILLES

Juan Bautista José de Cabanilles nació en Algemés (Valencia), en 1644. Discípulo de Urbano de Vargas, de Antonio Ortells y de Jerónimo de la Torre, sucedió a éste como organista de la Catedral valenciana, cuando sólo contaba veintidós años. Sacerdote a los cuarenta y cuatro, pasó prácticamente su existencia vinculado al templo de la ciudad del Turia. Cabanilles representó en la orgánica española del XVIII lo que el gran Cabezón había supuesto en el XVII. Cultivó mucho el gran músico, como tantos otros compositores españoles de su época, el llamado género *de batalla*, evocador de acciones guerreras, con la incorporación de sones militares —toques de clarín, de pífano, marchas, redobles de tambor...— en planos contrapuntísticos superpuestos a ambientes de combate. Una página modélica en esta especialidad es la formidable «Batalla Imperial», de Cabanilles, pieza rebotante de marcialidad y brillantez sonora, con la que el compositor quiso recordar la victoria de Pavía. La obra, que empieza con la imitación de una marcha de pífanos, va cobrando poco a poco amplitud, y mezclándose con sonoridades militares y efectos bélicos, llega a un final grandioso, que es un canto a la victoria, donde Cabanilles emplea al máximo las posibilidades expresivas del órgano. La «Batalla Imperial» ha sido transcrita para banda de música por Antonio Ferris, inolvidable director de la Municipal de Valencia.

Música para los Reales Fuegos de Artificio

G. F. HAENDEL

Recibió Haendel (1685-1759) el encargo del rey Jorge II de Inglaterra, de componer una obra para festejar la Paz de Aquisgrán, signada el 7 de octubre de 1748. Era deseo del monarca que el trabajo del compositor nacido en Alemania —nacionalizado inglés en 1727— tuviese como destinataria una formación de «instrumentos de música militar». No agradó al

músico la real imposición, pero tuvo que acceder, en espera de introducir, más adelante, elementos de cuerda en la formación que ahora se veía obligado a utilizar. Así, la primera versión de «Música para unos reales fuegos artificiales» sería interpretada por un conjunto formado por nueve trompetas, nueve trompas, veinticuatro oboes, doce fagotes, un contrabajo, tres timbales y un tambor. La obra tiene el carácter formal de una «suite» francesa. Se inicia con una *Obertura* (Pomposo-allegro-lentement-allegro), sigue con una serie de danzas encabezadas por una *Bourrée*, para desembocar en un «largo alla siciliana» que titula *La Paix*. Sigue *La rejouissance* —el júbilo—, expresión musical de la alegría que experimenta toda Europa por el fin de la guerra de sucesión de Austria y sus diversas implicaciones. Dos pacíficos *Minués* cierran esta deliciosa obra, que fue estrenada el 27 de abril de 1749, en Green Park (Londres), ante 12.000 espectadores. Los fuegos de artificio no funcionaron debidamente, se incendió un templete y espectadores y músicos se vieron obligados a huir hasta que pasó el peligro. Pero la partitura haendeliana, después de dominado el siniestro, y, haciendo honor a su significado, trajo paz y serenidad a todos los espíritus, salvando la celebración. La versión —reducida— que vamos a escuchar, especialmente instrumentada para la música de la Guardia Real, se debe al subdirector de la misma, Teniente músico Miguel González.

Marcha Militar

F. SCHUBERT

Franz Peter Schubert (1797-1828), uno de los máximos exponentes del romanticismo musical europeo, manifestó un gran talento musical desde su infancia. Estudió con su padre y, posteriormente, en el Seminario de la Capilla de la corte vienesa. Sus primeras composiciones datan de la época, en que, muy joven todavía, se ganaba el sustento tocando en orquestas de escaso nivel artístico. Desde entonces, salieron de su inspiración sinfonías, obras para piano, «lieder», música de cámara, piezas vocales, música religiosa y escénica. Muy popular fue siempre su «Marcha militar» —el romanticismo austríaco vivió las grandes ceremonias castrenses del —Emperador Francisco II de Habsburgo—, primera pieza de una trilogía pianística para cuatro manos, que vio la luz un año antes de la muerte del compositor, en 1827. Schubert, al llevar las notas al pentagrama, debió prever ya una futura versión orquestal, porque, según Giraud, que la instrumentó posteriormente, la obra pianística presentaba unas clarísimas insinuaciones para una reelaboración sonora de mayor ambición. La «Marcha militar» de Schubert, de gran empuje rítmico y extraordinario brío, es exponente de un estilo musical castrense típicamente vienés, al que se opone el colorido de un trío de marcado carácter húngaro. La versión bandística que vamos a escuchar, se debe a Mariano San Miguel, que fue músico del antiguo Cuerpo de Reales Guardias Alabarderos.

La Batalla de los Castillejos

H. MARIN

Hijo de un músico mayor del Ejército, nació Higinio Marín en Alicante, el 24 de diciembre de 1834. Con once años —suponemos que como educando de clarín— ingresó en el Regimiento de Caballería de Lusitania. Pasó luego, como músico de menor edad, al Regimiento de Infantería de Jaén, de guarnición en Barcelona, y después al de San Fernando. Entre 1857 y 1863 debió permanecer en la localidad alicantina de Aspe, como profesor de música. Saldoni lo menciona como tal al hablarnos del barítono Enrique Massi, al que Marín dio sus primeras lecciones de solfeo. En este período, exactamente en 1860, escribió «La Batalla de los Castillejos», partitura dedicada a Prim con motivo de la concesión al general del marquesado que llevaba el nombre de aquella famosa acción. Prim, al recibir la obra, la envía a una de las mejores músicas militares de la época, la banda de Ingenieros, que la popularizó en muy poco tiempo. Músico mayor desde 1863, Higinio Marín padeció persecuciones por su adhesión a Prim. Enviado al presidio de Ceuta, tras el fracaso de la sublevación de Villarejo, permaneció en aquella plaza africana hasta el triunfo de la Revolución de 1868. Participa después Marín en la última guerra carlista, y recibe, al final de ella, el título de «Benemérito de la Patria». Desde 1880 al final de su vida militar, formaría el compositor al frente de la música del Regimiento de San Quintín. «La Batalla de los Castillejos» es un poema descriptivo de la acción militar que tuvo por escenario el valle de este nombre, al sur de Ceuta, el día 1 de enero de 1860. La obra, de la que se ofrecerán unos fragmentos, recoge toques de infantería y caballería, sonoridades de combate y bonitas marchas.

Música Alabardera

- **Toque de Pífanos y Tambores.** TRADICIONAL
- **El Abanico.** A. JAVALOYES
- **Soldados para la paz.** F. GRAU

Se inicia este cierre de la primera parte del concierto con un recuerdo a las composiciones que interpretaban la banda de pífanos y tambores y la música del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos. La diaria ceremonia del relevo era uno de los grandes atractivos del ayer de la Plaza de Oriente. Desde el cercano cuartel de San Nicolás bajaba cada mañana una sección del antiquísimo Cuerpo, precedida de sus bandas, para relevar a la guardia interior de Palacio, reservada, tradicionalmente, a la Unidad. Con su majestuoso paso, sus vistosas capas blancas en invierno, y sus alabardas al hombro, los Guardias protagonizaban el más típico espectáculo de las mañanas madrileñas de fines del siglo XIX y principios del XX. Nada mejor para evocarlas que la preciosa marcha —la única que subsiste— que

interpretaban los pifanos y los tambores durante medio recorrido, para dar paso a otra que interpretaba la banda de música. Muy amplio era el repertorio de marchas alabarderas. Los más destacados compositores de Música Militar dedicaron obras al Real Cuerpo. Desde «El tambor de granaderos», de Chapí, hasta «Pasa el Regimiento», de Cowlerley, una larga lista de títulos quedó para siempre identificada con los lentos y ceremoniosos desfiles de la escogida tropa. Una de las composiciones que más ha resistido el paso del tiempo es la que lleva por título «El Abanico», compuesta en 1910 por Alfredo Javaloyes, músico mayor del Ejército.

Se completa esta parte con la interpretación de «Soldados para la paz», una marcha compuesta por Francisco Grau, director de la Unidad de Música de la Guardia Real, en la que se han depositado las tradiciones de la música de los Alabarderos y que será continuadora de su gran prestigio. La obra, compuesta en 1980, es una marcha de corte centroeuropeo, con intervención de los pifanos que rememoran viejas sonoridades de las tropas de la Casa Real. «Soldados para la paz» fue compuesta por encargo del Ministerio de Defensa para conmemorar la visita a España de una Comisión de altos dirigentes de la OTAN.

Música de Ordenanza de la Caballería Española

- **Diana. TRADICIONAL**
- **Cuarto punto de marcha al paso. TRADICIONAL**
- **Retreta. TRADICIONAL**

Difícilmente puedan encontrarse, en el panorama universal de la Música Militar, unas sonoridades tan bellas y originales como los toques y marchas de la Caballería Española —extendidas también a los restantes Institutos Montados—, tanto de nuestros días como de épocas pasadas. Ricardo Dorado ha definido magistralmente estos ecos musicales de los jinetes: «... *las bandas de trompetas o clarines de la caballería producen unos acordes largos y sostenidos. Estas armonías resonantes, lentas y profundas, sólo atravesadas por las variaciones agudísimas de una trompeta de ataque que arranca el maestro de la banda o el más hábil de sus componentes, en un tenso esfuerzo que le obliga a enrojecer el rostro, tienen una tristeza extraña y despiertan una rara melancolía...*» Nuestras bandas de Caballería o Artillería han contado a lo largo de su historia con excelentes solistas. La prensa de otros tiempos nos habla de las filigranas y arabescos, de los calderones interminables y de la extraordinaria imaginación musical del suboficial Macías, del Regimiento de Artillería Ligera n.º 3. También cuentan que fue muy famoso su «duelo» musical, propiciado por el Rey Alfonso XIII, con el brigada Hernández, maestro de la banda de Húsares de la Princesa, en la Semana Santa sevillana de 1929. Otros soberbios ejemplos —esta vez, recientes— de lo que se puede hacer con ese difícilísimo instrumento que es el clarín, nos los ofrecieron hasta hace

pocos años, Arnau, de la Policía Nacional, el subteniente Viudes, de la Guardia Real y, sobre todo, Ramiro Marcos, del Escuadrón de la Guardia Civil. Hoy, el cabo 1.º Juan García Carrasco, de Regimiento Acorzado de Pavía, es el auténtico continuador de esta nómina de soberbios intérpretes del clarín. Los toques —«Diana» y «Retreta»— y el punto de marcha elegidos para su interpretación en este concierto constituyen buenos ejemplos de la belleza de estas impares músicas militares españolas, y del relieve de esta banda y su solista.

Pasodoble de la Zarzuela «Los Voluntarios»

G. GIMENEZ

Gerónimo Giménez —así le gustaba al compositor que se escribiera su nombre— fue autor de la mejor marcha militar que haya salido de nuestro género lírico. Es el pasodoble de «Los Voluntarios», zarzuela estrenada el 28 de julio de 1893. Fue llamado Giménez —sevillano de pura cepa— «el músico del garbo», por la especial gracia y donaire que imprimía a sus composiciones. Un buen ejemplo de esta cualidad del compositor es este pasodoble. Recoge la zarzuela «Los Voluntarios», en los dos cuadros de su acto único, el paso por un pueblo aragonés de aquellos soldados catalanes que acudieron a los campos africanos en la guerra de 1859-1860. Iban mandados por el teniente coronel D. Victoriano Sugrañes —tres cruces de San Fernando en el pecho—, que se cubrió de gloria al frente de sus hombres en la jornada de la conquista de Tetuán. Una cuarta parte del batallón expedicionario y su jefe quedaron para siempre en el campo de batalla, para honra del Principado y de España, el mismo día de su bautismo de fuego. Y parece como si el Destino hubiese querido perpetuar la memoria de estos bravos catalanes, entre otras muchas cosas, con esta formidable página que llevaría para siempre su nombre a la historia de la Música Militar española.

San Marcial

R. DORADO

Ricardo Dorado es la gran figura de nuestra Música Militar de la postguerra. Ingresado en el cuerpo de músicos mayores del Ejército en 1929, a los veintidós años, con el número uno de su promoción, el gran director y compositor formó y modeló algunas de nuestras mejores bandas de música del Ejército. Primero fue la burgalesa del Regimiento de San Marcial, a la que dedicó la obra que hoy vamos a escuchar, que es, en opinión de los especialistas, la tercera gran marcha —con «Los Voluntarios» y «Heróina»— de la historia de nuestra Música Militar. Su paso por la Academia Auxiliar Militar hizo época entre estas formaciones. La de ese centro

fue con él, quizá, la música que grabó mayor número de discos de cuantas han figurado en la Guarnición de Madrid. Luego, pasó Dorado a dirigir la del Regimiento de Infantería Inmemorial, e hizo de ella, sin duda, la mejor de España de su época. Entre sus más destacadas composiciones figuran, al lado de «San Marcial», «Comandante Albillos», «San Quintín», «Adelante, Inmemorial», «Marcha de los Paracaidistas», «Cazadores de Montaña» y «Guardia de Honor» —escritas estas dos últimas para la «Antología de la Música Militar de España»—, y, como pieza de constante vigencia y amplísima difusión, su «Oración», donde el compositor logra altísimas cotas de emotividad y hondura. El 1973, todavía tuvo ánimos el veterano maestro para presentarse al primer «concurso de Música Militar», convocado por el entonces Ministerio del Ejército. Lo hizo con una composición extraordinariamente simpática y pegadiza: «El alegre corneta», que mereció el aplauso y la admiración generales.

El novio de la muerte

F. PRADO y J. COSTA

Al año escaso de su fundación, había alcanzado ya el Tercio un alto prestigio. Su fama —y aún no estaban escritas los grandes capítulos de su historia— se empieza a reflejar en la poesía, en la novela e incluso en el «cuplé». Y fue precisamente aquí, en este género musical ínfimo, tan en boga en teatrillos y cabarets del primer cuarto de siglo, donde surgió una de las más hermosas canciones legionarias. Costa y Prado se la ofrecieron a una interprete de gran belleza y atractivo, llamada artísticamente «Lola Montes». Y la canzonetista, que encabezaba en el mes de junio de 1921 una compañía de «varietés», la incorporó a su repertorio, estrenando el título en Málaga y llevándolo después a Melilla, donde sorprendió a los modestos artistas nada menos que el «Desatre de Annual». «Lola Montes» contribuyó, en aquellas luctuosas jornadas, con el vibrante y poético canto, a la anhelante espera de las tropas legionarias que, entre otras fuerzas, acudían en socorro de la plaza. Pasado el dramático episodio, se produjo la adopción de la pieza por el Tercio para incorporarla a su cancionero. Eran tales la fuerza de aquella música y la emoción que encerraba la letra, que el Mando de la Legión, gran conocedor de la psicología de sus hombres, no dudó en hacer de la obra de Prado y Costa una vibrante canción-marcha. Pasados los años, cuando los legionarios empezaron a acompañar a la cofradía malagueña del Cristo de la Buena Muerte, en los desfiles de la noche del Jueves Santo, un músico mayor del Cuerpo tuvo la gran idea de adaptar el canto al paso de las procesiones. Encontró así «El novio de la muerte» una nueva y expresiva dimensión dramática. El ritmo lento se impuso desde entonces para todas las interpretaciones del famoso título.

Ganando Barlovento
R. SAEZ DE ADANA
Mares y Vientos
J. ZARAGOZA
Salve Marinera
C. OUDRID

La más antigua de las músicas de la Armada que se conservan lleva el título de «La Paz y la Gloria» (F. Eulate y F. M. de Alvarez) y fue estrenada el 15 de mayo de 1860 en una función patriótica celebrada en el Teatro de la Zarzuela para celebrar el fin de la campaña africana de 1859-1860. Seis años después, la heroica acción naval del Callao fue motor de inspiraciones múltiples: «Himno a los vencedores del Callao» (A. Ramiro y L. Alonso), «Honra y buques en el combate del Callao» (R. Taboada) o «El himno del Pacífico» (F. A. Barbieri), entre otros. En los días finales del XIX, una soberbia marcha de Roig, «Oquendori», completaba una amplia lista de composiciones dedicadas a la Marina. Otra de esa centuria, no compuesta especialmente para ella, pero que la Armada adoptó y convirtió en un himno mariano, fue una salve que Cristóbal Oudrid incluyó en su zarzuela «El molinero de Subiza». Parece que, tras su estreno en Madrid, el 21 de octubre de 1870, la obra fue llevada a un teatro de El Ferrol. La escucharon allí los alumnos de la fragata «Asturias», entonces Escuela Naval Flotante, y empezaron a cantarla después de la Misa oficiada los domingos a bordo. La costumbre se extendió por toda la Armada y esta adoptó la hermosa página, titulándola «Salve Marinera».

Entre las músicas más modernas de la Marina Española figuran dos títulos, «Ganando Barlovento», de Sáez de Adana, y «Mares y vientos», de Zaragoza que constituyen otras tantas obras maestras de la composición castrense. Surgidas de unos concursos convocados por el entonces Ministerio de Marina en los años 1965 y 1968, ambas marchas representan hoy aquí, brillantemente, el moderno estilo —nuevos conceptos, de vocación internacional para este género del acompañamiento del paso—, que han incorporado a su repertorio las bandas de música de la Armada Española.

Legionarios del Aire
J. M. MALATO
Capitán Gálvez
J. M. BUJAN
Pilotos en vuelo
M. REBOLLO

La música de la Aviación, como el Ejército que las inspira, es muy joven. Si queremos buscar antecedentes, no es posible retroceder a más

de 1926, cuando varios compositores españoles, impresionados por la gigantesca hazaña, producen títulos dedicados al vuelo del «Plus Ultra»: «Inmortal Plus Ultra» (R. Giménez Ortells), «Plus Ultra» (C. R. Inclán y J. M. Lacalle), «Plus Ultra, vencedor» (Monterde y Mariñán) o «Ruta de gloria» (P. Llabrés y A. Wagener). Durante la República compuso el maestro Pascual Marquina, con letra de Hilario Homedes, un magnífico «Himno a la Aviación Española», y, durante la Guerra Civil, fueron el maestro Moreno Torroba y Agustín de Foxá quienes nos dejaron su «Sobre campos y trincheras». Desde 1967, el Ejército de Aire tiene su «Himno Oficial», de José María Pemán y Ricardo Dorado. A lo largo del último medio siglo han sido numerosas las músicas de todo tipo —cantos, marchas, himnos y hasta una «Salve»— dedicadas por los compositores a nuestra Aviación. Para este concierto se han seleccionado tres de las mejores muestras de ese interesante repertorio. Son «Legionarios del Aire», de José María Malato, del cuerpo de subdirectores de este Ejército y, posteriormente, director de la prestigiosa «Primitiva de Liria»; «Capitán Gálvez», de José María Buján, actual comandante director de la Banda de Música del MACOM y 1.ª Región Aérea, que la compuso cuando encabezaba la formación musical de la Academia General del Aire, y, finalmente, «Pilotos en Vuelo», debida a una de las más prestigiosas batutas que han pasado por los atriles de las músicas de Aviación, Modesto Rebollo, inspirado compositor y colaborador del maestro Francisco Alonso en muchas de sus obras teatrales.

Heroína

J. PONSÁ

Nada sabemos, por desgracia, del autor de esta magnífica marcha —la segunda de la gran trilogía de obras para el acompasamiento del paso en nuestra Música Militar, con «Los Voluntarios» y «San Marcial»— que fue compuesta en 1935. Desde entonces, y con destacada atención, se vio incorporada a los repertorios de las bandas del Ejército y de la Armada. Con el nacimiento del Ejército del Aire, los directores músicos de la Aviación también la llevaron a sus bandas, en algunos casos, como composición predilecta, como ocurría en la música de la Región Aérea Central, en la época en que figuraba a su frente el comandante Manuel Larios, uno de nuestros mejores directores.

Preludio de «El Tambor de Granaderos»

R. CHAPI

Ruperto Chapí había sido músico mayor de un Regimiento de Artillería. Eran tiempos difíciles para el compositor, y el contrato con el Ejército

—no existía entonces un cuerpo de músicos mayores y las plazas se proveían por contrato— permitió al compositor consagrarse al estudio, casarse y estrenar obras de teatro musical, sin agobios económicos. Fue ésta una etapa de su vida —de 1872 a 1878— que Chapí recordó siempre con gran cariño. Por eso consagraría al tema militar muchas de sus producciones. Pero hay un pasaje especialmente curioso en la vida profesional del músico, relacionado con una de nuestras mejores marchas. En 1893, el sainetero Ricardo de la Vega le da el libreto de «La Verbena de la Paloma» para que componga su música. Problemas con la empresa de «Apolo» obligan a Chapí a devolver el texto cuando ya tiene terminada la partitura. ¿Qué hacer con la música? Chapí se acuerda de su Ejército y pide a otro escritor un libreto sobre tema militar. El resultado de la readaptación de la música supondrá un enorme triunfo para el compositor. El «Coro, pasodoble y escena de la jura», quedarán para siempre en la historia de la zarzuela. Se trata del momento en que el tamborcillo de un regimiento español al servicio del rey José Bonaparte, se niega a prestar juramento al monarca impuesto por el poder napoleónico. Y lo que iba a ser en «La Verbena»

*«¿Dónde vas con mantón de Manila;
donde vas con vestido chinés...?»*

se convierte, con el cambio de argumento y letra, en

*«¡Yo no beso ni juro esa infamia,
de la Patria ignominia y baldón...»*

que es el pasodoble de «El Tambor de Granaderos», pieza que se hizo muy famosa desde 1894, incorporándose al repertorio de todas las bandas militares y, en especial, al de la que marchaba a la cabeza de los Reales Guardias Alabarderos. El prelude de la obra, que escucharemos hoy, incluye el extraordinario pasodoble militar.

Retreta **BURON**

Las composiciones destinadas a «florear» el toque de «Retreta» tienen una gran tradición en nuestros Ejércitos. La «Retreta» —españolización de la voz francesa «Retraite», importada por Felipe V en 1718— era la señal para que los individuos de tropa francos de servicio regresasen por la noche a los acuartelamientos. Carentes de otros medios de indicación horaria —las ciudades sólo tenían relojes en lugares muy céntricos y la paga del soldado no daba, generalmente, para adquirir los de bolsillo— los jefes de unidad disponían el desfile de sus bandas de pifanos y tambo-

res, flanqueadas por hileras de soldados que portaban farolillos, por las principales calles de las ciudades, avisando a los soldados con una composición musical característica, la hora de retirarse al alojamiento del Cuerpo. Esta costumbre prosiguió cuando las bandas modificaron sus plantillas con la incorporación de nuevos instrumentos, y se hicieron más sonoras. Pero, en 1846, suprimió nuestro Ejército las retretas callejeras, dejándolas reservadas a los patios de los cuarteles. Esta determinación no agradó, por cierto, al pueblo, que no quería ver desaparecer un espectáculo tan tradicional como alegre. Y entonces surge la Retreta Militar, como número obligado de cierre de festejos y celebraciones populares. Con el paso de los años, sobre todo desde nuestra Guerra Civil —aunque esta tradición siguiera manteniéndose en casos muy concretos— esta hermosa tradición se fue perdiendo y, con ella, la costumbre de sacar las bandas a la calle como medio para mantener vivo el contacto con el pueblo. Pero en nuestros días, desde 1983, y en conmemoración del CLXXXV Aniversario de la iniciación de la Guerra de la Independencia, se reanudaron las retretas madrileñas del 2 de mayo. Y a la vista están los resultados. Cada año puede verse a mayor número de espectadores alrededor de las bandas militares que participan en estos entrañables actos, y cada vez es más entusiasta la acogida que obtienen sus interpretaciones. Tras los números de zarzuela, los pasodobles o los chotis, la preciosa «Retreta» de Burón, una de las mejores que se han compuesto en la historia de nuestra Música Militar, cierra esta alegre y españolísima tradición, hoy venturosamente resucitada.

LOS INTERPRETES

BANDA SINFONICA DE LA GUARDIA REAL

La Unidad de Música de la Guardia Real —que tiene a su cargo toda la primera parte de este programa— nació, con este Cuerpo, en 1975, bajo la denominación de Banda y Música de la Guardia Real. Remodelada en 1980, asume la de Unidad de Música de la Guardia Real, y queda integrada por una banda de música y bandas de cornetas y tambores y pifanos. Artífice de esta formación, y su director hasta 1988, en que se retira del servicio activo, es el comandante José López Calvo, una de las figuras más completas de nuestra Música Militar contemporánea. Autor del Himno de la Guardia Real y de varias composiciones dedicadas a la misma, López Calvo ha sido galardonado tres veces con el Premio Ejército de Música. Es autor del Himno a Cuenca, su ciudad natal, y ganador del Disco de Oro de una importante entidad discográfica internacional.

En la actualidad, dirige la Unidad el comandante Francisco Grau Vegara, nacido en Bigastro (Alicante), en el seno de un familia estrechamente vinculada al arte musical. Con sólo siete años ingresa en la banda local y a los catorce termina sus estudios instrumentales con la máxima calificación. Inicia los superiores con el maestro Massotti, que más tarde perfeccionará en el extranjero, en las materias de Composición, Dirección de Orquesta y Pedagogía Musical, disciplinas en las que está graduado como Profesor Superior. Director titular, primero, de la Banda de Orihuela, ingresa, por oposición, en el Cuerpo de Directores Músicos del Ejército. Desde entonces, formará al frente de las bandas militares de Alicante, Melilla y el Colegio de Guardias Jóvenes «Duque de Ahumada», de la Guardia Civil. En 1988, se hace cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real. Como compositor, Grau Vegara ha sido galardonado con los premios Ejército, Internacional Año Santo Compostelano, Maestro Izquierdo, Maestro Serrano, Villa de Madrid, Fogueres de Alicante, Ciudad de Valencia y últimamente, con el «Semana Santa», de Sevilla.

La Banda Sinfónica de la Unidad de Música de la Guardia Real, entre sus muchas actuaciones por toda España y en países extranjeros, está siendo

protagonista de un importante ciclo de conciertos organizado por el Patrimonio Nacional en los Jardines del Campo del Moro, bajo el título de «Primavera Musical en Palacio», como extensión cultural de sus funciones militares. En el pasado mes de abril, ofreció un memorable concierto en el Auditorium Manuel de Falla, de Granada.

BANDA DE CLARINES, BAJOS Y TAMBORES DEL REGIMIENTO DE CABALLERIA ACORAZADO PAVIA, 4.

Se fundó esta unidad de la Caballería española en 1684 —aunque hay constancia de que existía ya en época de Carlos I— por orden del conde de Melgar, Gobernador General de los Estados de Milán, en Lombardía. Desde su creación contó el Tercio —luego Regimiento— con la presencia de trompetas, que, asignadas, primero por compañías, y después, por escuadrones, generalmente en número de dos, formarán bandas cuyo número oscilará entre los 10 y los 30 ejecutantes, cifra que se alcanza en el año 1928. La formación de clarines de Pavía, entonces Regimiento de Húsares, tuvo en este primer tercio del siglo, quizá una de sus mejores épocas, como ocurrió a su unidad hermana, el de la Princesa. En 1976, el maestro, subteniente Saturnino Moreno, reorganiza la banda, que vuelve a vestir los uniformes reglamentarios del siglo pasado para la unidad, en lugar de los «trocados», propios de la banda. Para el empleo práctico de ella, se le asignan tambores. Desde esta época —no sólo por la vistosidad de los uniformes, sino por su calidad musical— el conjunto participará en los actos más destacados que organizan las Fuerzas Armadas. En 1984, se hace cargo de la banda el brigada Dionisio Zarco Pedroche, excelente técnico e investigador, autor de una recopilación de toques de Caballería con interesantes aportaciones históricas. En este año ingresa el soldado, hoy cabo 1.º de armas, Juan Carlos García Carrasco, uno de los mejores solistas, sin duda alguna, que ha tenido la Caballería española. En 1985 se incorporan los cabos 1.º Antonio Hernández Robles y Julián Rodríguez Carrasco, sargento en la actualidad, bajo cuya dirección se halla hoy la prestigiosa banda del Regimiento de Caballería Acorazado Pavía, 4.

BANDA DE MUSICA DE LA DIVISION ACORAZADA «BRUNETE-1»

La banda de música de la División Acorazada «Brunete n.º 1» se crea el 28 de diciembre de 1965, pasando a engrosar sus filas todos los componentes de la hasta entonces afecta al Regimiento de Infantería Inmemorial n.º 1, al mando de su director, el comandante Bernabé Sanchiz Porta, y queda agregada al Regimiento Mixto de Ingenieros n.º 1.

Cumplió esta música el pasado año 1990 sus bodas de plata, período en el que ha sido dirigida por destacados nombres de nuestra Música Militar, como los comandantes Antonio Lozano, Julián Rodríguez, Pedro Pirfano o Florencio Murazábal. En la actualidad está a su frente el comandante Héctor Guerrero Navarro.

La Unidad de Música de la División Acorazada «Brunete n.º 1» ha tomado parte en numerosos registros sonoros y sus actuaciones se han extendido por toda la geografía española, desde el Retiro madrileño a la Plaza Mayor de la Capital, pasando por exposiciones y actos populares de diverso tipo. Cáceres, Badajoz, Coruña, Guadalajara, Zaragoza, Tarragona, Avila y otras ciudades españolas han sido marco de sus actuaciones, algunas de ellas con coros formados en el seno de la propia División.

BANDA DE MUSICA DE LA AGRUPACION DE INFANTERIA DE MARINA DE MADRID

La banda de música de la Agrupación de Infantería de Marina, de Madrid, se fundó en 1950. Está constituida por una selección muy rigurosa de suboficiales músicos de la Armada. Por su nivel artístico ha sido distinguida entre las formaciones musicales militares con importantes actuaciones. Muy destacadas han sido sus intervenciones en las tres Semanas Navales, celebradas en Barcelona, Santander y Almería, así como en los conciertos ofrecidos por las músicas de las Fuerzas Armadas en la Plaza Mayor de Madrid y en el Palacio de Cristal de la madrileña Casa de Campo. En el año 1970 obtuvo, por unanimidad, el Primer Premio del Certamen Nacional de bandas militares de música que se celebró en Valencia. En 1975 fue designada para rendir los primeros honores que se tributaron a S. M. el Rey con motivo de su exhaltación a la Jefatura del Estado. Desde 1980 ha participado la banda de Marina en los más importantes festivales de Música Militar celebrados en España, en las ciudades belgas de Roselare, Ostende, Koksijde y Brujas, así como en la francesa de Albertville. Han ostentado su dirección figuras tan prestigiosas como los comandantes Sáez de Adana y Bertomeu. En la actualidad, está a su frente el comandante Ramón Codina.

BANDA DE MUSICA DEL CUARTEL GENERAL DEL MANDO AEREO CENTRAL

Las bandas de música de nuestra Aviación nacen con la creación del Ejército del Aire. Con anterioridad a nuestra Guerra Civil, la aviación contaba sólo con bandas de guerra, valiéndose, para los actos solemnes, de las músicas de unidades del Ejército. En 1940 se publican las plantillas para la constitución de tres bandas de música de las Legiones de Tropas

de Aviación, coincidentes con las Regiones Aéreas, y de una para la Academia del Arma de Aviación (así llamada todavía). Esta Música del MA-COM tiene, pues, su origen en la creada entonces para la Primera Legión de Tropas de Aviación, encuadrada en el Compañía de Honores de dicha unidad, después 11.^a Escuadrilla. Más tarde, quedó la música integrada en la Agrupación de Tropas y Servicios n.º 1 y, actualmente, en el Cuartel General del Mando Aéreo Central. Tiene como misión principal la rendición de honores a Jefes de Estado y de Gobierno y a aquellos Jefes Militares a quienes corresponda por su rango. Toma parte, además, en actos como Juras de Bandera y desfiles, así como en Festivales de Música Militar o de carácter civil. Desde su creación, la Banda de Aviación, como popularmente se la conoce en Madrid, ha tenido seis directores, los capitanes o comandantes Martín Gil (agregado), Rebollo, Gómez de Arriba, Larios, de las Cuevas y Buján Torices.

MUSICA ESPECIAL DE LA DIRECCION GENERAL DE LA GUARDIA CIVIL

La Guardia Civil contó, desde sus comienzos, con formaciones musicales, tanto de infantería como de caballería. Hay constancia de que, en un acto celebrado en 1859, asiste una compañía de Guardias *con su Banda y Música*. También debieron contar con ellas, muy en sus comienzos, los Guardias Jóvenes, ya que, por una referencia de abril de 1860, se sabe que *la Banda de Música y la Compañía de Guardias Jóvenes* fueron revisitados en El Pardo por el Ministro de la Guerra y el Director General del Cuerpo. Aunque existen testimonios cinematográficos de diversas músicas de la Guardia Civil, no podemos concretar su existencia más que en el Colegio de Valdemoro, donde, la titular del centro, tiene su sede hasta el año 1936. Al siguiente, el capitán director músico Jiménez Vaquero organiza en Valladolid una banda de música con elementos de los Colegios de Guardias Jóvenes de la Guardia Civil y de Huérfanos de Carabineros. En 1941, se crean las músicas del Tercio Móvil y del Colegio de Guardias Jóvenes. La primera de las formaciones tuvo como director al mencionado capitán Jiménez Vaquero, a cuya muerte, en 1959, le sucede el director músico Francisco Lorenzo. Después de Lorenzo, es destinado el capitán Fernández Sastre, y tras éste, en 1988, el comandante Martínez y Ortiz de Landaluce, que figuraba ya en el cuerpo de directores desde 1958. Sebastián Martínez es hoy, después de tres brillantes décadas al frente de la música de San Marcial y en la Academia de Ingenieros, el más antiguo miembro del cuerpo de directores del Ejército en activo.

LA MUSICA MILITAR ESPAÑOLA
—Y SUS ENTORNOS—
DE AYER A HOY

La Música es, desde los tiempos más remotos, compañera inseparable de las Armas. No se concibe la imagen de un soldado de cualquier época sin relacionarlo con sonoridades de trompetas, pifanos, cornetas y tambores, bandas de música —*músicas*, como se dice en lenguaje castrense— o cantos de carácter hímico. Puede decirse que el Ejército y el Arte de los Sonidos se han inspirado mutuamente, se han servido el uno del otro a lo largo de la Historia para el cumplimiento de un mismo fin.

Pero, ¿hasta dónde hemos podido retroceder en el conocimiento *real* de nuestra Música Militar? Considerables han sido los esfuerzos llevados a cabo en nuestro país por la Musicología, de Barbieri a hoy, para recuperar las sonoridades que acompañaron a nuestras Armas en otros tiempos. Gracias a estas investigaciones se han hallado cantos guerreros de gran belleza, desde trovas del siglo XII a verdaderos monumentos polifónicos del XV, y hermosas páginas del género marcial, tanto vocales como instrumentales, del XVII y posteriores. Pero, en materia de música propiamente militar —piezas de Ordenanza, marchas, himnos...—, la frontera de nuestra documentación pautada se sitúa, hoy por hoy, en la segunda mitad del siglo XVIII.

DEL TROMPETA IBERO A LAS BANDAS DE 1492

Sentada la inexistencia de música Militar escrita procedente de épocas anteriores a la citada, los intentos de realizar repasos históricos del género nos obligan a acudir, en todo lo que precede al XVIII, al testimonio literario o de otras ramas del Arte, o lo que es más comprometido, a movernos en los terrenos siempre resbaladizos de la hipótesis o la presunción. Vamos, pues, a ello con todas las precauciones o reservas posibles, pero sin desdeñar cualquier huella o rastro que entrañe alguna aportación, por modesta que sea.

Si comenzamos por el cometido más antiguo que asume la composición castrense, que es la transmisión de órdenes, veremos que esta modalidad del enlace se inició con elementos de percusión, para buscar pronto la escucha a mayores distancias con la utilización de instrumentos de viento naturales, como caracolas, cuernos o silbatos de hueso. El siguiente paso

sería la transformación de estos elementos sonoros en aerófonos metálicos. Alejandro se comunicaba ya por medio de instrumentos de este tipo con sus soldados, utilizando un código del que son descendientes los actuales toques de corneta. Y aquí, en esta especialidad de la transmisión de órdenes, del brazo de las artes plásticas de un siglo después, surge el primer testimonio de nuestra Música Militar. Es el relieve del trompeta ibérico hallado en Osuna, que hoy podemos contemplar en el Museo Arqueológico Nacional, y que tiene todas las trazas de estar enviando una orden a los guerreros, probablemente enfrentados con las legiones romanas invasoras.

En seguimiento de nuestras más añejas manifestaciones musicales castrenses, con huella en pauta, nos dejamos llevar hasta el siglo XIII con la interpretación que hace el historiador y académico valenciano Julián Ribera y Tarragó (1850-1934) de las fuentes de algunas Cantigas de Alfonso X. Los mismos *oi dizer* y *achey escrito* —incuestionable fe de recopilador— con que el rey sabio se refiere a algunas de sus obras de otros campos culturales, cabe aplicarlos también a parte de su legado musical. Así, las Cantigas 15, 46, 51, 94, 98, 104, 110 y 128 de la versión toledana —otra se conserva en la biblioteca del monasterio de El Escorial— tienen para Ribera su inspiración en toques de corneta. Lo mismo cabría señalar, en nuestra opinión, con las que llevan los números 36, 282 y 352 en el códice escurialense. Estas ascendencias las sostendría también el ilustre musicólogo P. Nemesio Otaño (1880-1956) al señalar que, en algunas de las tonadas alfonsíes, se advierten verdaderas *resonancias* militares. .

Las marchas, o sea las composiciones destinadas a lograr el acompañamiento del paso, debieron introducirse en España por los romanos, creadores, siglos atrás, en época de Servio Tulio, de las primeras bandas militares. Es muy posible que, con ellas, surgiera este tipo de composiciones, aunque el Prof. Herman Schmidt considera que tal hecho musical no se produjo hasta fines de la Edad Media. Pero lo que consta, de modo fehaciente, es que en el siglo XIII existían ya en España formaciones de esta clase. Nos las descubre el Arzobispo Jiménez de Rada al describirnos el triunfal recibimiento que dispensa Toledo al Rey Alfonso VIII tras la victoria de las Navas de Tolosa, en 1212. Más tarde nos habla también de ellas el marqués de Santillana, poeta y guerrero, en uno de sus versos:

*«Ya sonavan los clarones
e las trompetas bastardas.
Chirimías e bombardas
facían distintos sones.»*

Las bandas cumplen también, desde siempre, otra importante finalidad: el estímulo para el combate. El cronista Alvaro Flores cita una formación musical que se escucha en el fragor de la batalla de Toro, en 1476, en la hueste de Fernando el Católico que hace frente a la invasión portu-

guesa, haciendo sonar *trompetas bastardas, atabales e tambores...* para enardecer el ánimo de los combatientes. La misma pluma nos habla de bandas de caballería que, no sabemos por qué, estaban integradas por los llamados *ginetes trompetas ytalianos*. Es posible que, aunque no fueran naturales de Italia, el oficio musical que desempeñaban naciera en aquellas tierras. Lo cierto es que se trataba de instrumentistas a los que estaba encomendada la interpretación de los toques de guerra de las tropas españolas a caballo. Y así se les denominaría, como veremos, hasta el siglo XVII. Andrés Bernaldez, también cronista de este reinado, nos dice que en el campamento de Santa Fé, durante el sitio de Granada, se escuchaban músicas que mantenían vivo el espíritu de los soldados. Eran formaciones instrumentales militares *con muchas trompetas bastardas —escribía— e chirimias, e sacabuches, e atabales continuamente que en el real no cesaban...* Se cuenta que, rendida la ciudad, en la ceremonia de entrega de las llaves de la misma a los Reyes Católicos por Boadil, una banda de cornetas anunció la llegada de los Monarcas victoriosos al lugar fijado para el acto. Otros dicen que fue allí, en aquella histórica ocasión, donde se interpretó por vez primera, por una banda de caballería, uno de los puntos de marcha —bellísima sonoridad, única en la música militar universal— característicos de nuestros institutos montados. (¿Estudiaría Pradilla esta teoría para su famoso lienzo, encargado para el salón de conferencias del Senado, en 1882? El se refiere, por lo menos, a ellos —*trompeteros y timbaleros en el ala del ejército cristiano, que a lo lejos se divisa...*— en una carta que remite desde Roma, el 13 de junio de aquel año al marqués de Barzanallana, describiéndole el cuadro.) Otras opiniones sientan que los impares toques de nuestra caballería los creó un maestro de trompetas del XVI, y que los dio a conocer en 1540, en la solemne entrada de Carlos I en Amberes, cuando el César acudía a sofocar una sublevación de su Gante natal.

Ya era la trompeta —o el clarín—, desde muy antiguo, el instrumento típico de la Caballería. Los españoles de la Edad Media la llamaban «añafil». La trompeta era, en aquella época, símbolo de aristocracia e, incluso, de realeza. En los torneos y justas, y en los actos en que estaban presentes los reyes, ocupaban siempre un lugar destacado. Carlos I se hacía acompañar en estas ocasiones por varios trompetas y Felipe II tenía, según Barbieri, *diez trompetas y seis timbales en su real caballeriza*. Todos nuestros reyes mantuvieron estos instrumentos en las suyas a lo largo de la Historia, hasta Alfonso XIII cuya banda de clarines y timbales encabezaba los cortejos en las grandes solemnidades.

PIFANOS Y TAMBORES

A fines del siglo XV, llegan a España los pifanos, unas agudas flautas de madera. Los traen soldados suizos que vienen, como combatientes mer-

cenarios, a las guerras de Granada. Estos instrumentos obtienen inmediatamente carta de naturaleza en nuestro Ejército, imprimiendo una especial sonoridad a las formaciones musicales militares españolas. El Gran Capitán los lleva a Italia al frente de sus infantes. Pero ninguna partitura de sus toques de Ordenanza ha llegado hasta nosotros. Sólo referencias literarias: ... *Tenían como misión transmitir las órdenes del capitán a modo de pregonero, para lo cual reunían a su alrededor a la tropa, tocando llamada o asamblea...* Tampoco han subsistido sus marchas, aunque no sería muy arriesgado suponer que las de los Alabarderos —sólo se conserva una, por cierto— fueran herederas de las que interpretaban en el XVI o el XVII nuestras bandas de pifanos y tambores de la Infantería. Los pifanos, escribe Vallecillo que estaba asignados a las compañías de los Tercios en número de dos a cuatro. Almirante subraya que sólo formaban cuando al frente de la unidad marchaba un capitán y nunca un oficial subalterno, al que no se consideraba con suficiente categoría para hacerse acompañar de este instrumento. De ahí la expresión *Ese no toca pito...*, para señalar a alguien de poca categoría o escasa significación, o la de *¿Usted qué pito toca...?*, sinónimo de que el interpelado carece de competencia o de atribuciones sobre algo. Es curioso el sentimiento de melancolía que el pífano produce en el ánimo de Cervantes. En su inmortal «Don Quijote» escribe, cuando el Ingenioso Hidalgo se encuentra en los jardines de los duques: *A deshora se oyó el son triste de un pífano...* Y también en «Viaje del Parnaso»:

*«Al son de más de una templada caxa
y del pífano triste...»*

Al Príncipe de los Ingenios le agradaban más, al parecer, las bandas de cornetas y tambores de su época. En esta misma obra nos habla Cervantes de la vibración que experimenta al escuchar estas otras formaciones musicales, algo parecido a lo que seguimos sintiendo hoy al oír el sonido —las más de las veces, estridente y desafinado— de nuestras bandas de guerra:

*«Las caxas, a lo belico templadas
al milite mas tardo vuelven presto
de voces de metal acompañadas...»*

Pero lo cierto es que, al son de esos pifanos, nuestros Tercios recorrerán la tierra.

Durante varios siglos, los pifanos serán hermanos de los tambores, los instrumentos militares por excelencia. El tambor era, según muy autorizadas opiniones, de antiquísima invención árabe. No obstante, hay quien defiende —el historiador Mellado, en su «Diccionario Enciclopédico»—

el origen español de este instrumento musical de guerra, al afirmar que algún pueblo celtíbero tenía la antigua costumbre de utilizar *un tambor con la piel de su jefe muerto en la pelea, para excitar, con su sonido, la furia y la venganza en el combate*. Este hallazgo, de fuente romana, viene avalado por el famoso historiador militar general Bermúdez de Castro, quien, con su incomparable gracejo, subraya: ... *Y éso de despellejar al jefe es tan español, que nadie puede discutirnos la paternidad del invento*. En la Edad Media se cita frecuentemente el tambor como instrumento militar de percusión. Se nos habla de él en Las Partidas y aparece frecuentemente en crónicas y relaciones. Después se convierte en un elemento sonoro inseparable de nuestros Tercios. La asignación de un tambor a cada compañía viene regulada por una Ordenanza de 1535. El militarísimo instrumento era, por sus cualidades enardecedoras, un estupendo recurso para reclutar personal con destino a nuestra Infantería. V.M. de Sola escribe, evocando aquellos enganches: *Nuestro capitán (...) adentrábase por tierras castellanas o andaluzas, acompañado de un viejo alférez, un sargento de buena parla, monastero y sagaz, un atambor maestro en batir el parche, casi siempre gorgojo del pan y esponja del vino...* Y, más adelante: *Fijada la bandera en la plaza pública, y tras probar el tambor su pericia y maestría en el arte del redoble...*

Pífanos y tambores juntos, merecieron los honores de la poesía. Un romance lepentino canta los ecos musicales que ambientaban la partida de las galeras de la Santa Liga hacia el enfrentamiento con el turco:

*«Año de mil y quinientos
setenta y uno corría
a los quince de septiembre
de Messina se salían;
de pífanos y tambores
retumba la melodía.»*

EL SEÑOR ATAMBOR MAYOR

A la cabeza de estas bandas de pífanos y tambores de los Tercios formó siempre una figura muy extendida hoy, por todos los ejércitos del mundo, pero de origen y creación netamente españoles: el tambor mayor. Este soldado era un músico, generalmente de elevada estatura, muy elegante y espectacularmente vestido. Llevaba un gigantesco bastón, con una enorme empuñadura y borlas rojas, con el que marcaba el compás. Su presencia despertaba siempre la admiración de las gentes. Tengo para mí que, aunque institucionalizado por nuestras Armas, el tambor mayor fue inspirado a nuestros Tercios por una interesantísima figura de los «lansquenetes», llamada el «Profos». Era el «Profos» —corrupción de «Prebost» o jefe— un suboficial con misiones de vigilancia o policía en aquellas fa-

mosas unidades de la infantería alemana del Renacimiento. Entre sus misiones —una de ellas era instalar el cadalso que se alzaba enseguida en los campamentos de esta variopinta fuerza— figuraba la de poner fin al consumo de bebidas por la tropa, en tabernas y mesones, cuando llegaba la hora fijada por el mando. La orden —tajante e incontestable— de decirle adiós a la jarra se expresaba por el «Profos» dando un golpe simbólico con una varita sobre la espita de un barril. El golpe —«Zapfenschlag», lo llamaron los alemanes— marcaba también la entrada de un toque que debían interpretar un pífano y un tambor que acompañaban al «Profos». Esto, que es, indudablemente, el origen de la retreta —por eso la llaman los germanos «Zapfenstreich»— pudo constituir también el motivo inspirador de la creación de nuestro Tambor Mayor. La varita se hizo bastón y, como aquella, empezó a servir para dar a las bandas de guerra las entradas y salidas de las ejecuciones.

Como dato curioso, subrayaremos que el Tambor Mayor clavaba su porra en la tierra, en un punto determinado, al acampar su unidad, fijándose, con aquella, el lugar de arresto, la prevención para los individuos de la tropa. Ante el bastón se enviaba al soldado sometido a castigo, por medio de la expresión disciplinaria —hoy despectiva— de *¡Vaya Vd. a la porra!*.

El capitán Antonio Gallo escribe, en 1639, sobre este soldado-músico en su «Destierro de Ignorancias»: *Ese 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 demás tambores y para el desafío de batalla...* Tenía que desempeñar también el Tambor mayor misiones de mensajero. Debía estar preparado *para ir con recado a alguna tierra o castillo; ha de ser hábil para dar el recado que llevara y para entender la respuesta que le dieren y saberlo explicar después*. Entre sus cualidades debían figurar también, al parecer, las propias de un buen espía, ya que, mientras aguardaba la respuesta, debía *reconocer la muralla si tiene foso o agua o si es con troneras bajas o altas, y de todo lo demás que viere dificultoso*, que para éso va. Gallo le exige, además, «el posée», nada menos que de las lenguas de los *franceses, alemanes, esquizaros, gascones, escoceses, turquescos, moriscos e italianos...*

UNOS CANTOS DE LOS TERCIOS RESCATADOS POR BARBIERI

El gran compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri nos descubrió, en sus investigaciones realizadas entre 1870 y 1890 en el «Cancionero de Palacio», varios cantos de soldados muy curiosos. Son de principios del siglo XVI y llevan por títulos —tomando las palabras iniciales del primer verso— *Jançu, janto, Las tricotea, San Martín la vea y Ay de la no-*

ble vile de Pris. Se trata de piezas típicamente soldadescas, que si en lo musical resultan muy atractivas, en lo literario presentan una amalgama ininteligible de palabras castellanas, mezcladas con extraños barbarismos, hijo todo ello, con seguridad, de deficientes transcripciones, realizadas por copistas foráneos. Valga una como ejemplo del babélico texto:

*«La tricotea
san Martin la vea.
Abres un poc
el agua y señalea.
La bota senbra tuleta,
la señal de'un chapire.
Ge que te gus per mundo spesa.
La botilla plena,
dama qui maina,
cerralí la vena.
Orlí, çerlí, trun madama
çerliçer, cerrarli ben,
botr'ami contrari ben.
Niqui, niquidon,
fomargidon, formagidon.
Yo soy monarchea
de grande nobrea.
Dama por amor,
dama, bel se mea;
dama por amor,
dama yo la vea.»*

LA MUSICA MILITAR, FUENTE DE INSPIRACIONES

Los ecos de las bandas de pifanos y tambores, y los de otros instrumentos militares de música, fueron recogidos por los compositores en las llamadas «obras de batalla», uno de los temas preferidos de nuestros organistas de los siglos XVI al XVIII. Seguían estas páginas la estela de aquella famosa partitura «La Guerra», del compositor francés Clément Jannequin, evocadora de la acción de Malegnano, de 1515, en la que el monarca Francisco I derrotó a los suizos. Una batalla con saldo negativo para este rey, la de Pavía, sería recordada, siglo y medio después, por uno de nuestros grandes maestros del órgano, el valenciano Juan de Cabanilles, en su formidable «Batalla Imperial». Era la culminación de un género, fomentado principalmente por la Iglesia española, que incorpora, paradójicamente, motivos y temas del más entusiástico belicismo. Toques

de pífano y clarín, redobles de tambor, alusiones a cantos de soldados o estruendos del combate son recogidos por las amplísimas posibilidades sonoras y expresivas del órgano. Correa de Arauxo, Cabanilles —¡qué abundancia de temas militares en la recopilación de piezas organísticas que hace Martín Coll en 1706!— y hasta Tomás Luis de Vitoria, que escribió una «Misa de Batalla» en recuerdo de la victoria de Lepanto. También la guitarra se inspiró en sonos militares. A fines del XVII, Gaspar Sanz nos ofrece una de las más deliciosas evocaciones castrenses con su «Toque de la Caballería de Nápoles», obra que sería recogida y recreada en nuestros días por Joaquín Rodrigo en su «Fantasía para un Gentilhombre».

UN EXAMEN DE «TRONPETAS YTALIANOS» EN EL MADRID DE COMIENZOS DEL XVII

En mayo de 1885, pronunció Barbieri una conferencia sobre música castrense en el Centro Militar de Madrid. En ella dio a conocer el gran músico e investigador una curiosa «Carta de essamen de tronpetas», de 1613. Es un acta en la que, constituidos en tribunal el trompeta mayor del rey, Leonardo Capuano con Francisco Lombardo y Juan Marcos Castellanos, *tronpetas ytalianos del Rey nuestro Señor y essaminadores del arte de tronpetas de su cassa y corte, exercitos y fronteras en todos sus reynos y señorios...*, dan su aprobación a la pericia profesional y técnica de Juan Rodríguez, de quien dice el documento *auiendole desamynado por allarle como le allamos abil y suficiente... por el tenor de la presente le damos licencia, poder y facultad cumplida para que pueda libremente usar el dicho su oficio de tronpeta ytaliano ansi en esta villa de Madrid como en todas las demas ziudades, villas y lugares, Exercitos y fronteras, compañías y presidios de los Reynos y señorios de su Magestad...* Y añade, en orden a la consideración debida a estos instrumentistas que, por las autoridades militares *se le guarden y agan guardar todas las onra, franqueças y libertades y gracias y Merzedes y esenciones que han sido guardadas y se guardan a los demas tronpetas desamynados...*

LOS CUADERNOS DE ORDENANZA DE 1761 Y 1769, Y OTRAS FUENTES

Al llegar el siglo XVIII nos encontramos —entre lo hallado hasta ahora— con las primeras manifestaciones escritas de la Música Militar española. La panorámica musical castrense que se nos ofrece a partir de la segunda mitad de esta centuria, mitiga, al menos en parte, nuestra pesadumbre por la pérdida del, sin duda, amplísimo muestrario anterior, sobre todo en lo referente a los siglos XVI y XVII, donde se enmarca la Edad de Oro de nuestras Armas.

Los devotos de nuestra Música Militar valorábamos siempre, como un auténtico tesoro, el cuaderno de «Toques de Guerra», impreso en 1769, que, hallado por el Padre Otaño a principios de siglo en una biblioteca de Madrid, fue reeditado y comentado por el ilustre jesuita en 1939. Apuntaba Otaño en un magnífico estudio que precedía a las partituras, la existencia del manuscrito original de éstas en los fondos de la Biblioteca Nacional. Citaba el musicólogo esta fuente, un poco a la ligera, sin poder llevar a cabo las necesarias comprobaciones, como veremos. También Inglés y Subirá, dos de nuestras grandes figuras de la investigación musicológica, en su «Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. 1946», dicen, al describir el antecitado manuscrito, sin pararse a comprobarlo, aunque ellos sí tenían acceso al documento: *Véase Otaño. Los Toques de Guerra. Burgos, 1939, en donde se editó esta colección de toques.* Dos errores enlazados. En 1971, cuando trabajábamos en la «Antología de la Música Militar de España», al tratar de consultar ese original de los toques de 1769 señalado por Otaño, Inglés y Subirá como existente en la Biblioteca Nacional, experimentamos una extraordinaria sorpresa: lo que allí se conservaba no era el manuscrito de los toques de 1769 —éste lo hallamos después en la Biblioteca del Palacio Real—, sino otro de distinta fecha. Llevaba el título de *Libro de la Ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española, compuestos por D. Manuel de Espinosa. 1761.* Comenzamos enseguida su estudio y pudimos comprobar que el cuaderno, si bien podía considerarse antecedente próximo del de 1769, contenía melodías diferentes para algunos toques y recogía otras que no aparecían en la recopilación posterior. Sin entrar ahora en las diferencias observadas entre músicas de un mismo toque, señalaremos que, entre las no recogidas por el documento de 1769, había dos preciosas piezas, una «Asamblea de las Guardias Españolas, para pifanos solos, y la «Marcha de las Guardias Walonas», para pifanos y tambores. O sea, que estábamos prácticamente en presencia de una colección distinta a la de 1769.

La existencia de músicas diferentes para las unidades especiales citadas, las Reales Guardias Españolas y Walonas, puso en pie nuestro interés por conocer piezas de Ordenanza de esas tropas. Poco después, llegó a nuestras manos una hoja, impresa en julio de 1765, procedente del Archivo de Simancas, con una relación de toques de los regimientos walones y suizos, no compartidos con el resto de nuestra Infantería. Desgraciadamente el papel pautado oficial, con estos toques, no existía. Pero dos manuscritos que se conservan en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional nos han permitido rescatar algunos —pocos— toques de esos cuerpos especiales. El primero de estos documentos es un cuaderno titulado *Anónimos: piezas para clave*, y contiene —en medio de «minué», «fandangos», «tiranías» y «guarachas»— una bonita «marcha», una «retreta» y una «retreta de campo», posiblemente, aunque no lo especifica, de las unidades especiales. En el segundo, y también, curiosamente, mezcladas con

«folias», «contradanzas» y «seguidillas», se recogen, bajo el título general de *Música de salterio, clave y orquesta*, una «Retreta de Suysos» — conservamos la ortografía de los manuscritos—, una «Retreta Balona», la «Samblea de las Guardias Walonas», una «Samblea» y una «marcha», más una curiosa versión de la «Marcha de Granaderos». La recopilación es, según Barbieri, que la anotó, de 1764, pero algunas de sus piezas pueden ser muy antiguas, quizá de comienzos del XVIII o incluso del XVII.

La otra obra —capital, sin discusión— del XVIII, a la que nos hemos referido como descubierta por Otaño, es la que lleva el título de *Toques de Guerra que deberán observar uniformemente los pifanos, clarinetes y tambores de la Infantería, concertados por Manuel de Espinosa. 1769*. Fue esta edición consecuencia inmediata de la aparición de las Ordenanzas de Carlos III, y se recogen en ella, además de los toques correspondientes a las tropas a pie, los que se reglamentaba para la Caballería. Los primeros están instrumentados para pifanos 1º y 2º y para tambores. La introducción de los clarinetes constituye para nosotros un extraño añadido. Lo que en materia tímbrica resulta en extremo enriquecedor, es, en la práctica, al aire libre, con el ruido de las armas y siempre con corto número de ejecutantes, de escaso relieve sonoro al lado de la agresividad acústica de los pifanos.

En curioso resaltar la capacidad de supervivencia de algunos de estos títulos del cuaderno en 1769. Cinco de ellos han llegado hasta nuestros días. Son «La Retreta», que sirvió a Boccherini para su «Serenata de las calles de Madrid», del «Quinteto» Op. 30, n.º 6, y que sería llevada más tarde a una de sus famosas piezas camerísticas con guitarra, bajo el título «La Ritirata di Madrid». Otro es «La Llamada», que hoy conocemos como la «Marcha —y también Llamada— de Infantes», obra para la rendición de honores. También subsistió «La Marcha de Fusileros», reglamentada, desde mediados del XIX hasta 1931, para honrar al Rey en las ceremonias interiores de Palacio, con el título de «Marcha Real Fusilera», que se interpretaba exclusivamente por la Banda de Alabarderos. Igualmente supervivieron la «Generala», popularizada por Radio Nacional como sintonía hasta no hace mucho, y, finalmente, la «Marcha de Granaderos» que, como todos saben, se convertiría con los años en «Marcha Real», y hoy es «Himno Nacional».

EL ORIGEN ESPAÑOL DEL HIMNO NACIONAL

Se ha venido sosteniendo reiteradamente, desde hace más de un siglo, que nuestra Marcha Real fue compuesta por Federico el Grande, Rey de Prusia. Tiene su punto de partida esta teoría en un artículo publicado en 1861 por el periódico «La España Militar». Trabajos como el de Vallecillo en «El Espíritu Público», de 1864, otro aparecido en «Los Sucesos», en 1868 y uno más, de 1888, original de López Calvo, sentaron las bases

de una creencia que pasó, con toda impunidad a libros de Historia, enciclopedias y otras obras. La verdad es que esta tesis, que no fue demostrada documentalmente nunca, acabó por imponer la leyenda de la autoría federiciana del Himno, y de su entrega al Conde de Aranda como ofrenda del Monarca germano a Carlos III. Esta especie decimonónica —que ha llegado, incluso, a influir en la musicología moderna— se impone en el nuevo siglo. Autores como Hugo Kehrer la mantienen en 1953 en su obra «Deutschland in Spanien», que resalta las influencias de la cultura alemana en nuestro país. *El más importante y claro comprobante — escribe— de que también la música alemana halló acogida en la España del XVIII lo encontramos en la Marcha Real, himno nacional español, universalmente conocido...* Y vuelve a relatar la historia de la visita del conde de Aranda a Federico, en la que el Soberano de Prusia le dijo: *Tomad, señor ministro, esta marcha militar que tenía destinada para honrar a mi persona...* Dice Kehrer que la pieza era original del propio Federico. Así, con este aval, se ha tenido como dogma la procedencia extranjera de nuestro himno, hasta que, en 1972, pudimos deshacer, con base documental, el insistente y extendido error. La conclusión fue muy simple. Si el viaje de Aranda se produjo en 1762 —existen, además, fundadas dudas de que en esa ocasión visitara a Federico—, el manuscrito identificado por nosotros como distinto al original de los toques de 1769, llevaba la fecha de 1761, un año antes del viaje, e incluía, como una pieza más, sin destacar, la «Marcha de Granaderos». Junto al título de *Libro de la Ordenanza de los Toques de Pífanos y Tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española* —del que ya hemos hablado—, figura: *...compuestos por Don Manuel de Espinosa*. Resulta difícil imaginar, como en 1761, un músico modesto —Espinosa no figura en la historia española del Arte de los sonidos— pudiese atribuirse una obra nada menos que de Federico el Grande, el Rey más poderoso de la Europa de aquellos días. Pero ¿quién era Manuel Espinosa?. Sólo podemos contar para su identificación con la pintoresca nota que redacta Saldoni en su «Diccionario de Efemérides de Músicos Españoles», al registrar la fecha de su muerte: *Día 21 de abril de 1810. Muere en Madrid, a la edad avanzada de 80 años y 5 meses, Don Manuel Espinosa de los Monteros, primer oboe de la Capilla Real, Músico de Cámara de S.M. y Director de las Reales Academias, cuya plaza ocupó por muerte de su antecesor Don Cayetano Brunetti, natural de Fanno (Estados Pontificios). El Sr. Espinosa había nacido en Andújar y tuvo la satisfacción, no obstante (!), de ser músico, si bien muy distinguido y celebrado, puesto que ocupó los más elevados destinos de la profesión (!?)...* Pese a carecer de todo antecedente sobre este músico, no sería aventurado imaginar que fuera músico militar antes de su ingreso en la Real Capilla. Nos lo demuestran el perfecto estilo castrense de su manuscrito y la inclusión en el mismo de una pieza de otro compositor, Don Carlos Julián —la «Marcha de las Guardias Walonas», cuya autoría le atribuye muy destacadamente, como aislándola del resto—, que era primer oboe del Regi-

miento de Orán, lo que, creemos, constituye un clásico gesto de antiguo compañero, ya que Espinosa era también oboe, como sabemos. Y pudo haber formado en una banda de música de nuestro Ejército, que las tuvo, aunque fuera «oficiosamente», desde mucho antes —flautas, clarinetes en fa y en do, oboes, bajones (fagotes), trompas y clarines—, como nos dice Ricardo Dorado en un magnífico estudio sobre las plantillas históricas de las músicas militares. Así, pues, Espinosa *compuso* los toques de 1761, como indica en el título, por demás tajante y sin dejar margen alguno a la polémica o la duda: ...*Toques de Pífanos y Tambores... compuestos por Don Manuel de Espinosa...* No negamos que Espinosa pudiera inspirarse —o, incluso, reelaborar; era frecuentísimo en el XVIII— en nuestras piezas militares anteriores, como cambió algunas al pasarlas del cuaderno de 1761 al de 1769. O partir de líneas melódicas de composiciones no castrenses, como una «pavana» real, recogida por Valderrábano en 1574, según afirma Valdecasas; o tomar rasgos de «obras de batalla» del XVI o de «villancicos» del XVII, como apunta Otaño, o que, incluso, alguna de sus frases se remonte a la Cantiga XLII de Alfonso X el sabio, si escuchamos al académico Ribera —ya conocido de quien sigue estos apuntes— o que, si se quiere, se inspirara en alguna melodía que no ha llegado hasta nosotros. O, aun concediendo todavía más, no debe extrañarnos que Espinosa, como otros compositores de música militar española de su época —Don Carlos Julián, por ejemplo, en su marcha walona— adoptara para la «granadera» una desinencia melódica francesa, como la que nos ofrece la «Marche de janissaires», de la época de Luis XV, que sentó tradición en la composición castrense gala, pasando a la «Marche des Gardes Françaises» y a la «Retraite» de las Ordenanzas de Luis XVI, llegando, incluso, a la de Luis Felipe, que inspira a Puccini el final del 2.º acto de la «La Bohème».

Cabría pensar que el *compuestos* de 1761 pudiera tener un carácter ambiguo (compuestos-arreglados-concertados...). Pero, no. Espinosa diferencia específicamente cuando en 1761 dice *compuestos*, y, en 1769, *concertados*. Uno es el original para pífanos y tambores, el otro la adaptación para pífanos, tambores y clarinetes. El haber considerado a Espinosa un mero concertador hasta 1972 procede de que Otaño, al escribir las notas que prologaban su magnífica edición de toques de 1769, en la publicación patrocinada por Radio Nacional de España, de 1939, se refiere al manuscrito original de esa edición de 1769, dándolo como conservado en la Biblioteca Nacional, y no en la del Palacio Real, donde verdaderamente se encontraba. Pero, como hemos dicho, el manuscrito de la Biblioteca Nacional es otro, con algunas melodías no recogidas y otras que, incluso, difieren en algo de las insertadas en la colección de 1769. Otaño escribía en su prólogo a la edición: *También tiene significación muy expresiva la palabra que el coleccionador de 1769 emplea en el título para indicar su intervención; porque dice CONCERTADOS; es decir, arreglados, ajustado a esa determinada disposición instrumental para pífanos y*

clarinetes, y, en todo caso, puesto en orden y concierto, para evitar arbitrarias interpretaciones, y corruptelas y variantes infiltradas en la práctica. La palabra empleada por Espinosa —sigue Otaño— excluye, precisamente, toda idea de creador o compositor. Materialmente él es un coleccionador. Recoge los toques usado en el Ejército Español, ya de antes... Artísticamente fue un mero ajustador o instrumentador. Aquí está el error de no concederle los honores de la autoría a Espinosa. Si Otaño hubiese tenido a su alcance el manuscrito de la Biblioteca Nacional cuando proyectó, en 1938, la edición de los toques de 1769, habría podido darse cuenta no sólo de que hay variaciones sustanciales en el contenido de ambas, sino de que, junto al título de los del cuaderno de 1761, dice *compuestos*, lo que constituye la más clara afirmación de la autoría —o, incluso, la recreación, como hemos dicho antes— de los toques, y, entre ellos, de la «granadera». Pero Otaño no tuvo la posibilidad de consultar el manuscrito de la Biblioteca Nacional. Lo separaba de él nuestra Guerra Civil.

Por ello, hay que desterrar definitivamente la tan reiterada especie del origen extranjero de la «Marcha Granadera» y, con ella, el de nuestro Himno, y reconocer a Espinosa —con las matizaciones más arriba señaladas— como el compositor que nos la legó, y no a Federico el Grande. «A partir de hoy —escribíamos en 1972—, y mientras no se nos pruebe documentalmente que Espinosa se atribuyó lo que no era suyo, sostendremos que el Himno Nacional, o Marcha Real, es una creación auténticamente española, y que su autor, fue un músico modesto llamado Manuel de Espinosa.» La documentación que puede probarnos la veracidad de esa *importación*, a la que constantemente se sigue aludiendo en diversos medios —nos referimos a documentación original, auténtica, directa—, no existe hoy por hoy. La que acredita que la Marcha Granadera fue compuesta por Espinosa, está ahí, a disposición de quien desee comprobarlo, entre los manuscritos conservados en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de España..., a menos —repetimos— que el músico mintiera, presentando como propia una obra ajena.

LOS TAMBORES DEL XVIII Y SU MALA FAMA

Los individuos que formaban las bandas de tambores no tenían, en el siglo XVIII, una reputación excesivamente buena. La cosa parecía venir de atrás. Ya apuntaba Bartolomé Scarion de Pavia, en 1548, la mala opinión que le merecía este soldado-músico, cuando escribía que *el oficio de tambor es oficio bajo y no de honra*. En 1707, una Ordenanza los reorganiza y pone, de nuevo, bajo la probadísima autoridad de los tambores mayores, que, como herederos director del «Profos», parecían ser los únicos funcionarios capaces de meterlos en cintura. Todos desconfiaban, al parecer, de ellos. Dicen que el mismísimo Carlos III se refería a estos ejecu-

tantes didiciendo *los tambores, pífanos* —tampoco gozaban éstos de excesivo crédito— y *demás canalla de mis exercitos...* Por éso decidió seleccionar al máximo a los individuos que ingresaban en las bandas, imponiendo, en sus famosas Ordenanzas que el que iba a incorporarse a la banda tenía que llegar a filas *sin vicio indecoroso ni extracción infame como gitano, verdugo, carnicero o mulato...* Pero no eran ya sólo los instrumentistas los que se hacían acompañar de mala fama. Esta era compartida por los propios instrumentos, de los que se echaba mano en ocasiones no excesivamente alegres, como por ejemplo, en el acto de expulsión de un soldado de su unidad. Cuando un individuo de tropa era sancionado con este castigo — quizá uno de los más infamantes en nuestras Armas de aquellos tiempos— era la banda de tambores la que daba el clima dramático al acto. Se aflojaban las cuerdas tensoras de los parches y se acompañaba al ex-soldado hasta la puerta del cuartel batiendo los instrumentos que, así, sin afinar —sin «templar»—, producían un sonido lúgubre y desconsolado. De ahí la expresión «echar con cajas destempladas», que hoy equivale a expulsar a alguien de algún sitio sin remedio, a despedirlo de mala manera. Y aún quedan ecos del triste significado de aquellos tambores destensados en ciertas honras fúnebres o en los desfiles procesionales del Viernes Santo. Pero donde culminaba el sentido dramático de las sonoridades de unos tambores sin templar era en las ejecuciones. Una ordenanza de 1704 para las tropas de Flandes nos dice: *Cuando llegue la hora señalada para la execución, se enbiara a buscar al criminal a la prisión con buena custodia, y cuando se acerque al parage donde estuvieran las tropas en batalla, tocarán los tambores...*

UN POSIBLE HALLAZGO RELACIONADO CON LA EPOCA IMPERIAL

Como hemos señalado, el Cuaderno de Música de Ordenanza autorizado por Carlos III contenía también toques de Caballería. Son *La Llamada, La Oración o Diana, La Generala o Botasilla, La Asamblea, A caballo, La Marcha y A degüello*. Siete, en total. Los toques de pífanos, tambores y clarinetes permanecerán vigentes hasta comienzos del siglo XIX. Es decir, a juicio del mando militar sólo serán reemplazados cuando las necesidades de la guerra moderna lo demanden. Pero ¿qué razones hubo para que, sólo cinco años después de la edición del cuaderno famoso, se enviaran a la imprenta unos toques de caballería nuevos?. Muy sencillo: que estos siete toques del cuaderno de 1769 se habían quedado anticuados, tanto en su entraña musical como en su eficacia castrense. ¿Cómo no se cambiaron ya al editarse el cuaderno de Espinosa?. Habida cuenta del sombrío melodismo de los toques existentes y de la amplia lista de exigencias, en punto a transmisión de órdenes, que planteaba el nuevo concepto de la guerra, se hacía imprescindible componer otros y ampliar la gama: Pero, ¿cuándo?. La reglamentación y creación de un nuevo código

sonoro exige una ardua labor, con un largo calvario de nombramientos de juntas, proyectos, pruebas y discusiones entre estrategas y compositores. Y Carlos III, a quien acucia la prisa por editar una música unificada, decide utilizar lo existente y dejar para más adelante la confección de nuevos toques para la Caballería. Así se produce la edición de los vetustos sones de los jinetes —tomados, seguramente, al oído por Espinosa— al mismo tiempo que los de la Infantería. Pero, como se trata de una solución provisional, sólo cinco años más tarde surgen los nuevos. Se contendrán en otro cuaderno, con el título de *Reglamento y Ordenanza de S.M. para el ejercicio, evoluciones y maniobras de la Caballería y Dragones Montados...*, de 8 de julio de 1774. De los siete toques recogidos por Espinosa, quedarán muy pocos, y algunos de ellos con sus melodías sensiblemente modificadas, ampliándose el número hasta totalizar diecinueve. ¿Qué revela ésto?. Pues que los toques de 1769 podrían ser los mismos de la «Carta de examen de trompetas», de 1613. En ella se establece como condición especial para el ejercicio del noble oficio la perfecta ejecución de los *siete toques de guerra que cualquier tronpeta ytaliano deve y a menester saber tocar...* Como vemos, la edición de toques de Caballería de Carlos III, de 1769, recoge, precisamente, «siete toques» de trompeta, el mismo número de piezas de que nos habla la carta de los examinadores de Felipe III. Si unimos ésto a que, cinco años más tarde de la edición del cuaderno de Espinosa, o sea en 1774, se editan unos nuevos, porque aquellos están obsoletos, llegamos a la conclusión de que los del cuaderno de 1769 pueden ser los toques viejos que, pasando por los examinadores de 1613, pueden llevarnos a la época imperial. No es extraño que la Caballería, que, entre sus altos valores, mantiene siempre muy en primer plano el culto a la tradición, los conservara desde dos siglos atrás. Lo sigue haciendo, pues el reglamento de 1926, que oficializa los existentes en esa época, nos ofrece en varios casos unas líneas melódicas que son hijas, con variantes muy poco significativas, que las de 1774.

Es necesario, aunque sólo sea de pasada, señalar el protagonismo que tuvieron siempre en nuestras bandas de Caballería los timbales. Desde muy antiguo, el «atabal» de los jinetes sería eterno compañero de viajes de los clarines. Dice el Arcipreste:

*«Tronpas è añafiles
ssalen con atabales...»*

Desde el siglo XIII, los atabales se convierten en símbolos del honor. Perderlos en una acción de guerra era tan grave como dejarse arrebatar un estandarte. El alto valor moral concedido a estos membranófonos no impedía que los jinetes los eximieran de bajas aplicaciones, como servir de mesa de juego en los campamentos. ¡Qué típica resulta la imagen de unos soldados de otro tiempo, en torno a un timbal, con los naipes en la mano! De ahí el nombre de «timba» que se da, desde muy antiguo, a

un corro de jugadores. Dice Barbieri que, en 1525, se suprimieron los atabales, dejando sólo dos trompetas por cada Capitanía. El gran volumen de estos instrumentos resultaba poco práctico en la guerra. Pero lo conservaron siempre las unidades distinguidas. De 1768 data el más antiguo código de golpes de timbal que ha llegado hasta nosotros. Nos lo proporcionan «*las Ordenanzas de S.M. para el gobierno (sic), régimen y disciplina del Real Cuerpo de Guardias de Corps*». En 1815, los suprime «*el Reglamento para la Caballería Española*». Era como si hubiese ganado la batalla después de muerto Sebastián Virdung, un músico suizo del XVI, que los describía así: *Son enormes barriles estruendosos. Molestan a los pobres viejos honrados, a los enfermos, a los devotos que estudian, leen y oran en los monasterios, y pienso, y creo, que es el diablo quien los ha inventado y fabricado...*

Para cerrar este repaso a la Música Militar de Carlos III, y como conclusión práctica, hay que dejar constancia de que muchos de los toques de marchas de la Infantería, procedentes de 1761 y de 1769, así como algunos de los recogidos en los curiosos cuadernos a que nos hemos referido más arriba, merecen los honores de una instrumentación actual. Ingleses, franceses y alemanes han llevado a cabo este tipo de actualizaciones con el resultado de marchas y piezas de revista de gran belleza y grato sabor tradicional, y, lo que es más importante, salvando para el mundo de nuestras Armas títulos que no deben perderse. Lo mismo por su belleza que por sus calidades musicales, han supervivido varios títulos, como antes señalábamos. ¿Por qué no dar vigencia a otros, también de hermosa melodía, llevándolos a las modernas plantillas instrumentales y a nuestras bandas de los tres Ejércitos, desde el frío silencio de los archivos?

UNA IMPORTANTE NOVEDAD DEL XIX: LAS BANDAS DE CORNETAS Y TAMBORES

La Guerra de la Independencia frenó la buena marcha iniciada por nuestra Música Militar en la segunda mitad del XVIII. Los músicos mayores, principales compositores dedicados a este género, están absorbidos por la gran conmoción. Pocos serán los testimonios de su creatividad, de los días de la invasión francesa, que han llegado hasta nosotros. Sabemos que, en 1806 y 1809, respectivamente, se crearon dos himnos, uno para el Batallón de Literarios de Santiago de Compostela y otro, el del Colegio Militar de Toledo —antecedente de nuestra actual Academia General Militar—, que mandó componer su director y creador, Gil de Bernabé, al mayor Don José Bedmar, director de la banda de música del centro docente. Tanto esta obra como la de los Literarios, se ha perdido.

Sin embargo, hay que anotar un hecho muy importante de los primeros años de la contienda, la Orden del Consejo de Regencia, dictada en Cádiz el 19 de octubre de 1811, con la disposición de que se asignaran dos

cornetas a cada una de las compañías de Cazadores —las unidades de aquella clase no eran entonces independientes, sino agregadas a las de tipo regimiento—, en lugar de los dos tambores señalados por un reglamento de 1810. Sería el comienzo de una larga tradición de los Cazadores: no llevar percusión ni en sus bandas de guerra ni en sus charangas. Disponía también la Orden de 1811 que se dotara de dos cornetas a cada una de las compañías de Infantería Ligera, suprimiendo dos de los cuatro tambores que les asignó el citado reglamento de 1810. Era una innovación lógica, acorde con la guerra moderna: los pífanos no se escuchaban ya en el fragor de los combates y a las distancias que imponía la táctica de la era napoleónica. Así, al término de la contienda, en una reorganización general del Ejército, el Reglamento del 2 de marzo de 1815 viene a confirmar la presencia de cornetas en las unidades de a pie. *Cada batallón de Infantería —dispone— se compondrá de ocho compañías como las de Infantería de Línea, constando cada una de (...) tres tambores, dos de los cuales serán cornetas...* Todo ésto experimentará grandes transformaciones a lo largo del siglo. También evolucionará la forma de los instrumentos. Las cornetas de 1811, que eran de tubo cónico enrollado, como pequeñas trompas —que, por cierto, inspiraron posteriormente el nacimiento del escudo de Infantería— seguirían en las unidades de Cazadores; las de las restantes tropas adoptarían la forma con que han llegado hasta nosotros. Por Real Orden del 7 de agosto de 1882 se crea un nuevo modelo de corneta. Imaginamos que se trata de la corta —tipo al que se introduciría, más tarde una llave— que convivió desde entonces con la actual, erróneamente llamada «legionaria».

En cuanto a la corneta, como instrumento para la transmisión de órdenes, nos consta su utilización oficiosa desde fines del XVIII —hay algún testimonio, incluso, del siglo XVI—, y alguien nos habló de la existencia de un reglamento de 1802 que incluye ya un código sonoro. Pero no tenemos constancia escrita de ningún documento de este tipo hasta la aparición de un anexo al *Tratado de Táctica para la Infantería Ligera*, original del capitán de Guardias Españolas Don Felipe San Juan, fechado en 1826. Allí están los toques más antiguos para este instrumento que hemos podido hallar.

En el resto de la Guerra de la Independencia, desde 1809, sólo podemos anotar las marchas «A los héroes del dos de mayo», de A. de la Cruz, la anónima «Marcha del general Palafox» y algunos himnos como «Recuerdos del dos de mayo», «Himno de la Victoria de Bailén» y «Los defensores de la Patria», publicados simultáneamente en Londres y Méjico, en 1810. También hay constancia del «Himno del Excmo. Sr. Don José de Palafox y Melcy, Capitán General del Reyno de Aragón», de autor desconocido, que se interpretaba en Cádiz durante el asedio francés. Se cantaba allí también una página titulada «Marcha de nuestros Exercitos contra los franceses», cuyo estribillo demandaba, inmisericorde para el enemigo invasor, algo parecido a los efectos que hoy podría causar un ataque nuclear:

*«Guerra, guerra sin fin al tirano:
a la guerra, feliz juventud.
Toda Francia redúzcase a llano:
goce el mundo por ti la quietud.»*

También se cantaba el Himno Inglés, con una letra española, por cierto, muy poco afortunada, que empezaba diciendo:

*«¡Viva, Fernando,
Jorge Tercero,
vivan los dos...!»*

El resto de la creación musical hay que asignársela a la inspiración popular, desde las madrileñas «Coplas de Pepe Botellas», a las «alegrías de Cádiz», alusivas al desprecio de las mujeres de aquella tierra por el riesgo bélico:

*«Con las bombas que tiran
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones.»*

Por cierto que este cante, que ha llegado hasta nuestros días pleno de frescor y belleza, tiene una cierta ascendencia militar, un parentesco indirecto, si se quiere. Se debe a que la banda de música de una de las unidades que guarnecían la ciudad, el Regimiento de Zaragoza, interpretaba con mucha frecuencia «jotas aragonesas», como insuperable tónico para el ánimo de los asediados. De estas manifestaciones folklóricas —nos explicaba un día el poeta José Carlos de Luna, muy conocedor del flamenco—, nacieron las «jotas gaditanas», ascendientes directas de las luego famosas «alegrías».

LA MUSICA MILITAR CON FERNANDO VII Y LA REINA GOBERNADORA

No es muy abundante la producción de la Música Militar en el reinado de Fernando. No obstante, la pugna entre liberales y absolutistas hace posible una amplia afloración de cantos e himnos de los que la imprenta nos dejará dilatado testimonio. En el primer período, el constitucional, que va desde 1820 a 1823, tenemos que abrir nuestro repaso con la mención de una página que llegó a alcanzar los honores del «Himno Nacional». Nos referimos al *Himno de Riego*, surgido en el seno de la gran marcha iniciada por el caudillo liberal en Las Cabezas de San Juan, probablemente

al llegar a Málaga, de la inspiración poética de uno de sus ayudantes, llamado Fernando Miranda —otros dicen que era original de Dionisio Alcalá Galiano—, y melódica del músico mayor del Regimiento de Asturias, incorporado a la columna. Hay también quien afirma que el himno tenía la música de una «contradanza» compuesta, mucho tiempo antes, por el oficial de Guardias Walonas y compositor, teniente coronel Reart de Copons. Esta teoría, sostenida por Mesonero-Romanos fue desmentida por Barbieri, quien aseguraba que Reart, que fue amigo suyo, nunca le habló de tal «contradanza», supuestamente originaria del himno. Otra tesis atribuye la letra a Don Evaristo San Miguel y la música a un guitarrista alicantino apellidado Huertas. Se dan también opiniones sobre otras autorías, atribuyendo la composición al catalán Marfa o al inglés Bishop, pero siempre en relación con una primera versión del «Himno de Riego», pues se ha hablado mucho de la existencia de dos composiciones. La segunda y definitiva se relaciona con el compositor valenciano José Gomís Colomer. Consideramos ya indudable la autoría de Gomís desde el momento en que llegó a nuestras manos un libro de 1822, titulado *Colección de Canciones Patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas, el ciudadano Mariano de Cabrerizo. Impreso en Valencia por Venancio Oliveras*. Una de las canciones que contiene es el «Himno de Riego», y viene firmado por Gomís. De todos modos, no queremos dejar de anotar la teoría de que este himno era, en realidad, el compuesto para el Batallón Literario que salió de la universidad santiaguesa a combatir al invasor francés. Fue el «Himno de Riego» el primero español oficialmente instituido. El Decreto que lo eleva a este rango, del 7 de mayo de 1820, decía: *Se tendrá por Marcha Nacional de Ordenanza la música militar del himno de Riego que entonaba la columna volante del Ejército de San Fernando, mandada por este caudillo*. El himno se interpretó hasta la caída del régimen constitucional, en 1823, con la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis, mandados por el duque de Angulema. La obra estuvo rigurosamente prohibida durante la última época de Fernando VII. Fue cantada después por los patriotas alzados en 1854 y 1868, y la II República la adoptó como Himno Nacional. Una curiosidad poco difundida es la de que el «Himno de Riego» era una de las composiciones militares favoritas del Rey Alfonso XIII, que la hacía interpretar con frecuencia a los Alabarderos «a puerta cerrada». Hay otras muchas partituras, también de carácter solemne correspondientes a este período histórico, como el «Himno de la Restauración del 8 de marzo», de autor anónimo, que saludaba el retorno de la Constitución gaditana, o «La Libertad de España», de F. Moreno, en alabanza a la actitud del Monarca, que

*«... en hermanal contienda (?)
ya marcha por la senda
de la Constitución.»*

Se registran también en esta etapa la composición de una pieza titulada «Himno a los Comuneros» y de otra de este mismo carácter, el «Himno patriótico a la celebridad de los días del ciudadano Rafael del Riego». A estas obras hay que unir el «Himno que se cantó en la tertulia patriótica de Valencia, el 24 de septiembre de 1821, en celebridad de la reunión de Cortes Extraordinarias» o el «Himno a la Libertad», de Aribau y Altés. A estos títulos hay que añadir otro, titulado «Canción patriótica», de F. Bañeras, músico mayor barcelonés, que tomó parte en numerosas acciones de la Guerra de la Independencia, figurando entre los gloriosos defensores de Gerona.

Del período absolutista (1823-1833) conservamos el «Himno Realista», de autor anónimo.

En 1828 desaparecen los pífanos de las unidades de infantería. Eran ya los únicos instrumentos de madera subsistentes en las bandas de guerra, pues los clarinetes habían sido suprimidos en 1802. Desde entonces, sólo mantuvo pífanos la Guardia Real de Infantería, que los conservó hasta 1844, año en que este Cuerpo se disuelve. Sólo quedarán, a partir de ahí en la banda de Alabarderos, con la que desaparecerán en 1931. A comienzos de la década de los 80 los recupera la Unidad de Música de la Guardia Real.

Cerramos esta primera mitad del siglo XIX con la mención de algunas de las páginas musicales surgidas en la primera guerra carlista. Del lado liberal hay que registrar la creación del «Himno de Luchana», que canta la victoria de las tropas de Espartero en la noche del 24 de diciembre de 1835. Del año siguiente es el «Himno a la libertad de Bilbao». Por el bando carlista hay que destacar, en medio de numerosos cantos que la contienda inspiró a los soldados del Pretendiente, una pieza fundamental de su música, el «Oriamendi». Se ha extendido mucho la teoría de que, al conquistar las tropas de la Causa las alturas del mismo nombre, en marzo de 1837, con la derrota total de los expedicionarios ingleses de Lacy Evans, se halló en su campamento la partitura de un himno compuesto por algún músico cristiano. Los carlistas, se dice, la hicieron suya y, con ciertos retoques, pasó a incrementar el cancionero propio, llegando más tarde a convertirse en el himno de la Comunión Tradicionalista. Una pieza coral cierra el ciclo musical de esta primera guerra entre carlistas y liberales. Titulada «La Reconciliación», se inspiró en el abrazo de Vergara y fue estrenada en un concierto que presidió S.M. la Reina, el 4 de septiembre de 1839.

Aún queda por destacar un acontecimiento importante en estos años que cierran la primera mitad del XIX: la cristalización de proceso musical que llevaría a la oficialización de la «Marcha Granadera» como composición para rendir honores a los Monarcas españoles. Se ha dicho repetidamente —y por tratadistas de la autoridad de Muñiz y Terrones— que la Marcha Real fue ejecutada por primera vez con aquel propósito, el 10 de octubre de 1846, en la boda de S.M. la Reina Doña Isabel II con su primo el Infante Don Francisco de Asís María de Borbón. No obstante, en la

prensa madrileña de aquellos días, que recoge los numerosos actos celebrados en honor de los recién desposados, se incluyen alusiones a la Marcha Real que permite deducir que su interpretación para la bendición de honores es ya anterior. Así, en «El Imparcial» del 13 de octubre, cuando se nos habla de la asistencia de los Reyes, dos días después de la boda, a una función de gala en el Teatro de la Cruz: *A las nueve —decía la reseña—, los marciales ecos de las músicas que tocaban la Marcha Real, anunciaron la presencia de las augustas personas en su palco..* Y también en «El Semanario Pintoresco Español»: *...Como a las tres de la tarde, el estruendo del cañón y los ecos de la Marcha Real anunciaron el regreso de la regia comitiva... Nada se habla, como puede verse, de un himno recién estrenado, lo que habría constituido, sin duda, una auténtica noticia, y sólo se alude a la interpretación de la Marcha como algo ya habitual.* La primera disposición sobre esta pieza nos llega con una Real Orden de 1853 que prescribe *solo se toque en lo sucesivo...la antigua (marcha) española, vulgarmente conocida con el nombre de granadera...* Ello oficializa ya la Marcha Real como obra para la rendición de honores militares.

«LA POLKA DE PRIM» Y OTRAS COMPOSICIONES DE LA CAMPAÑA AFRICANA DE 1859-1860

En la segunda mitad del siglo XIX hay que destacar las numerosas partituras de música militar surgidas con motivo de la campaña africana de O'Donnell, de 1859-1860. Desde el «¡Guerra, guerra!», de Juan de Castro, que alcanzó una enorme popularidad, hasta «la Paz y la Gloria», himno dedicado a la Marina Española que es la más antigua música de la Armada que hemos hallado hasta ahora, hay una larguísima lista de obras de Música Militar. Destacaremos «La Marcha Triunfal del Ejército de África», de Juan de Castro, «El Asedio de Tetuán», de E. Ciria, «El grito de la Patria», de José Gabaldá —una de las mejores marchas compuestas durante la campaña—, o la «Marcha Guerrera», de Ignacio Cascante, director de la música de un Regimiento de Ingenieros. Surgieron, con ocasión de esta contienda africana, infinidad de páginas musicales, desde cantatas a zarzuelas, y hasta una curiosa partitura titulada «La polka de Prim». Fue este caudillo, sin duda, uno de los destinatarios de mayor número de composiciones. A él fueron dedicadas también el «Himno del general Prim», de J.J. Bueno, «la Marcha de Prim», de Zabalza. Por cierto, que el pintoresco título «La polka de Prim», que hemos mencionado, se inspira en el vibrante «Toque de ataque», y tiene una curiosa génesis. Se cuenta que, en aquella campaña, iban dos soldados de Infantería conversando tranquilamente en las filas de su unidad durante una marcha. Uno de ellos no debía haber entrado nunca en combate, porque, al escuchar

un lejano toque que interpretan las cornetas, pregunta a su interlocutor: *Oye, ¿qué es esa música?* Y el compañero, sin titubear, y acordándose de la frecuente costumbre del conde de Reus de resolver las acciones mandando cargar a la bayoneta, le responde: *¡Pero, hombre! ¿No la conoces? ¡Es la «polka» de Prim...!* Todos los que marchaban alrededor de ellos rieron la ocurrencia. Y, con «La polka de Prim» se quedó el marcialismo y vibrante toque para el resto de la campaña. El compositor Zabalza, al conocer la anécdota, llevó al pentagrama una melodía inspirada en el «Toque de Ataque», precisamente bajo el título de «La polka de Prim». Tras la firma de la paz, en mayo de 1860, regresan las tropas. Su triunfal entrada en Madrid y su llegada al poblado establecido para su alojamiento en la Dehesa de Amaniel, que se llamó campamento de Tetuán de las Victorias —origen del barrio madrileño del mismo nombre en homenaje al más resonante triunfo de nuestras Armas en aquella campaña— fueron saludadas con nuevas composiciones. Entre ellas destacan, desde «Marcha y coro de aplauso», de Rafael Hernando, hasta el «Himno a la Paz», de Jouve y Ferrer. A toda esta relación de composiciones vinculadas con la campaña, hay que añadir una, muy importante, que ha llegado hasta nuestros días. Se trata del poema para banda «La batalla de los Castillejos», del músico mayor Higinio Marín, dedicada al conde de Reus en 1861.

MUSICAS PARA LOS VENCEDORES DEL CALLAO

Cinco años más tarde, en 1866, la Armada será destinataria de una magnífica página de Música Militar, con ocasión de la victoria del Callao. La compondrá nada menos que Barbieri y se titulará «Himno del Pacífico». Por cierto, que la gestación de la obra fue casual, fruto de una auténtica improvisación. La portada del himno nos habla de ello. *Tanto la letra como la música de este himno fueron improvisadas en breves minutos, al presentarse el Sr. Topete en casa del Sr. Asquerino la noche del martes 5 de noviembre de 1866. En la improvisación de la letra tomaron parte los Sres. Rossel, Ruiz Aguilera, Núñez de Arce, Asquerino, Ortiz de Pinedo y Palacio. La música, del Sr. Barbieri, fue cantada enseguida por las Sras. D.^a Dolores Ardoíz y D.^a María Cortina, las Sres. Cagigal, Moderati, el mismo Barbieri y coro de varios aficionados, acompañando al piano el Sr. Zabalza...* La famosa acción naval tuvo también el homenaje de otras partituras de Música Militar, como «Himno a los vencedores del Callao», de Ramiro y Alonso, y el «Himno a nuestros valientes Marinos del Pacífico», de Gebhardt y Obiols.

DEL HIMNO DE SQUADRANI A LA INEXPLICABLE DECISION DE SUPRIMIR LOS TAMBORES

El reinado de Isabel II se cierra, en la creación de Música Militar, con el «Himno a S.A.R. el Príncipe de Asturias», de 1868, original del músico mayor del Regimiento de Infantería Inmemorial, Enrique Arbós (tío carnal de Enrique Fernández Arbós, inolvidable fundador y director de la Orquesta Sinfónica de Madrid), compuesta expresamente para solemnizar la visita del heredado de la Corona al acuartelamiento de la unidad.

El destronamiento de Isabel trajo consigo la desaparición de la Marcha Real. Como no había ninguna música de honor que la reemplazara, se encargó la composición de un himno a un prestigioso músico mayor de la guarnición de Madrid, director de la formación instrumental del Segundo Regimiento de Ingenieros, Don José Squadrani. Resulta interesante destacar que Squadrani era italiano de nacimiento y que, al morir sus padres en la revolución liberal de su país, se había unido, en diciembre de 1849, en Terracina (Estados Pontificios), al ejército expedicionario español, embarcando con nuestras tropas, a la repatriación de éstas. Y en España se quedó hasta el fin de sus días, contrayendo aquí matrimonio y vistiendo nuestro uniforme militar durante cerca de cuarenta años. Squadrani figuró como músico mayor de los batallones de Cazadores de Baza y Madrid, de la Academia de Infantería y de los Regimientos de Saboya, Mallorca y n.º 2 de Ingenieros. Fue en este último destino, en 1869, donde se le encomendó la composición de un himno que sustituyera a la Marcha Real, suprimida por la revolución de septiembre del año anterior. La obra se estrenó el 7 de febrero de 1869 en el patio del Ministerio de la Guerra, siendo oficialmente reconocida por una disposición del 31 de agosto de 1870. El encabezamiento de la partitura reza así: *Nueva Marcha Nacional, compuesta expresamente, según la Orden del Excmo. Sr. Ministro de la Guerra, para ser ejecutada por todas las bandas de música de la guarnición el día de apertura de Cortes Constituyentes. Por José Squadrani, Músico Mayor del Segundo Regimiento de Ingenieros (esta marcha es la que, de orden superior, ha de sustituir a la Marcha Real en todos los actos en que aquella se tocaba)*. No debió lograr la obra de Squadrani la repercusión deseada, puesto que, el 4 de septiembre de 1870, convocaba Prim un concurso para la creación de un nuevo himno oficial. Se presentaron al certamen más de cuatrocientas partituras —se conservan todas en el Archivo General Militar, de Segovia—, no hallando el jurado, que, por cierto, presidía la gran autoridad musical de Don Hilarión Eslava, ninguna que mereciese los honores de convertirse en nuestro himno nacional. Declarado desierto el concurso, Eslava aconsejó a Prim que se recuperara la Marcha Granadera como himno definitivo. Y así lo consagró una disposición del 8 de enero de 1871, ya con Amadeo de Saboya en el trono. Decía la Real Orden: *...En consecuencia, S.M. se ha servido declarar Mar-*

cha Nacional Española la Marcha Granadera, resolviendo que sea tocada por las músicas del Ejército en todos aquellos casos con arreglo a Ordenanza, dejando sin efecto la Orden de 31 de agosto último, que disponía se tocase interinamente, en lugar de la expresada Marcha Grandera, la compuesta por el Músico Mayor del 2.º Regimiento de Ingenieros, Don José Squadrani.

Es oportuno mencionar aquí que, entre el estreno de la «Nueva Marcha Nacional» y la restauración de la Granadera, un músico de la Armada había compuesto ya una obra titulada «Marcha Real de Amadeo I», que se interpretó al momento de desembarcar el nuevo Monarca de la fragata «Numancia», el 30 de diciembre de 1870, tres días después del asesinato de Prim.

El 7 de agosto de 1873, un Decreto de la primera República, firmado por el ministro Ceballos, pone en marcha una iniciativa difícilmente explicable: la supresión de los tambores en las bandas de guerra. Dice la disposición que la desaparición de estos instrumentos se lleva a cabo *en armonía con los adelantos de la época; considerando que el tambor, a pesar de la disminución que ha sufrido en sus dimensiones, y teniendo en cuenta la poca aplicación de las cajas de guerra en los combates, y que su uso es limitado hasta en guarnición, etc., etc...* Tendrán que pasar veinte años para que el mando militar se retracte de su gran error, y una disposición —20 de agosto de 1893— restituya los tambores a las unidades de las tropas a pie. Venturosamente pueden formarse otra vez las bandas de guerra, las marcialísimas bandas de cornetas y tambores que tanto echaba de menos el general Bermúdez de Castro en sus años de segundo teniente en la guarnición de Madrid. *En mis tiempos mozos* —escribía en su «Mosaico Militar»— *no había tambores; con envidia sabíamos de ellos por las estampas viejas y por las añoranzas de nuestros jefes, que los echaban muchísimo de menos...* Con la resurrección de estas formaciones, los jefes de ellas, los «Maestros de cornetas», que fue la denominación que siguió a la de «Tambor Mayor», pasaron a denominarse «Maestros de Banda» —por cierto, que no fue fácil su recuperación—, título que ha llegado hasta nuestros días.

LA MUSICA MILITAR ENTRE DOS GUERRAS FINISECULARES

La última guerra carlista ha de producir, del lado de Carlos VII, hermosos cantos militares como la habanera «Cálzame las alpargatas» o la marcha «¡Alto, quién vive!». Del bando liberal, ya con Alfonso XII en el trono, la marcha «El sitio de Bilbao», de R. Sánchez y E. Arbós, el «Himno del Ejército Libertador», de A. Aguirre y, finalmente, «La toma de Estella», magnífica marcha dedicada al general Don Fernando Primo de Rivera, primer marqués de Estella, de J. Sevillano y L. Suárez, por su decisiva victoria frente al ejército de Rey Don Carlos.

Hasta el año 1875 no puede hablarse de una organización específica de las bandas militares. Con anterioridad a esta fecha, los jefes de Cuerpo contrataban los músicos con total libertad y no siempre con acierto. De la Real Orden del 7 de agosto de 1875 salió un conjunto de disposiciones de larguísima titulación: *Reglamento para la Organización de las Músicas y Charangas de los Cuerpos de Infantería y Regimientos de a pie de las demás Armas e Institutos*. Preveía dicha reglamentación formaciones de 60 músicos para los regimientos y de 45 para los batallones independientes.

Una de aquellas, la de la Academia de Artillería, copará el año 1897 los tres primeros premios en el certamen internacional de Bandas de Música celebrado en Marsella, en competencia con las mejores de Europa. Tras el éxito logrado, el conjunto de los Artilleros emprende una gira triunfal por las más importantes ciudades del sur de Francia, finalizando en Lourdes, donde se le dispensó el honor de ser la primera música militar que actuara en el interior de la gruta donde se apareció la Virgen.

En las últimas guerras coloniales del XIX, hay que anotar el nacimiento de dos marchas militares inmortales. La primera es de 1886 y fue incluida por su autor, el genial Federico Chueca, en la zarzuela «Cádiz». La marcha de «Cádiz» se convertiría en una especie de himno para la despedida de los soldados que marchaban, primero, a la Guerra de Melilla, de 1893, y, después, a las que, de 1895 a 1898, pusieron fin al viejo imperio de Ultramar. La pieza sufrió una larga peripecia, desde la pretensión, muy extendida, de convertirla en himno nacional, hasta prohibir su interpretación, tras el 98, considerándola como la causante de todos los males de la Patria. Su popularidad llegó a tal nivel que, en el curso de una representación de «Manon», en el Liceo de Barcelona, el éxito de unos intérpretes nacionales dio lugar a unas vivas a España que desencadenaron un clima de auténtica exaltación patriótica en los espectadores, que pidieron a la orquesta la interpretación de la pieza. En unos segundos, la bellísima sala se convirtió en un hervidero de entusiasmos. Desde el elegante palco a las gradas del «gallinero», todos los presentes coreaban

*«¡Viva España!
¡Que vivan los soldados
que van a combatir...!»*

También se produce una reacción parecida en el Teatro Real de Madrid, cuando una cantante italiana, protagonista afortunada de una ópera, sale a saludar tremolando una bandera española. El público grita enardecido vivas a España y al Ejército, y la orquesta ataca la marcha de Chueca, que eleva la tensión hasta el frenesí. Otra manifestación de este tipo —podrían citarse centenares— completa, en un escenario inimaginable, la peripecia de la marcha como eje musical de la contienda. Se celebraba en la plaza de toros de Madrid una lucha entre un tigre de Bengala

y un astado de lidia. La victoria de éste sobre el felino —fiera extranjera— determinó una reacción patriótica del público, que se lanzó a interpretar la marcha de «Cádiz» en medio de un encendido entusiasmo.

Mientras tanto, los insurrectos, los mambises, cantaban una canción con la que, sin saber su origen, hemos bailado muchos españoles medio siglo después. ¿La adivinan Vds.?. Se refería al desesperado esfuerzo de la Regencia para no perder el dominio de la perla del Caribe. Y conste que lo hemos sabido mucho después. De otra forma no hubiéramos danzado ni un paso. Era un pegadizo ritmo antillano que decía:

*«María Cristina
me quiere gobernar...»*

A propósito de esta contienda antillana y de la filipina, surgieron la marcha «Viva el Ejército», de Manuel Villar y Jiménez, el pasodoble militar vasco «Al Ejército Español», de Antonio Piedrahita o el titulado «Las trincheras», de Agustín Gasset. Otra aportación de la Música Militar en aquella contienda fue una marcha, editada en Valencia, en 1898, bajo el pintoresco título de «¡Guerra al yankee o Viva España con honra!», de M. Rodríguez. De aquellos días es también una partitura dedicada al general Weyler, el inflexible militar mallorquín que, en los días de su mando en Cuba estuvo a punto de acabar con la rebelión insular. Depuesto por la presión del presidente de los EE. UU., MacKinley, que sentía por él una aversión rayana en lo patológico, regresó el general a su tierra natal, donde, el día 25 de noviembre de 1897, fue obsequiado por el pueblo con una serenata, en la que se estrenó el titulado «Himno a Weyler», que llevaba música de Melchor Berdoy.

Me es muy grato recordar aquí, aunque no se trate de una página de Música Militar, pero sí patriótica, unos «tangos» malagueños que interpretaba el popular «Piyayo» aquel viejo gitano —«*reseco y chicuelo*»—, cantaor callejero, que había luchado en la manigua con el uniforme de «rayadillo» y que volvió de la isla más lleno de nostalgia que de rencor. Decían así:

*«Cuando mis ojos abrí,
entre la noche y la aurora,
una bandera española
fue lo primero que ví.
También ví cerca de mí
la linda flor de la yedra,
cuyo nombre me recuerda,
y es cierto que no me engaña
que era Cuba sin España
una sortija sin piedra.»*

Y fueron unos cornetas anónimos los que marcaron allí, en 1898, un doloroso hito en nuestra Historia. Nos habla de ellos Victor María Concas, comandante del «Infanta María Teresa», al relatarnos la salida de nuestra escuadra de Santiago de Cuba, a los sones de la banda de guerra de su buque. *Mis cornetas* —escribía— *hicieron sonar el último eco de aquellas que la historia cuenta que se escucharon el día de la toma de Granada. ¡Era la señal del fin de cuatro siglos de grandeza...!*

Una gran pieza militar de la época, es la marcha que compuso Gerónimo Giménez para su zarzuela, estrenada en 1893, «Los Voluntarios». Recoge el libreto el paso de los catalanes de Sugrañes —¡los famosos Voluntarios Catalanes de la toma de Tetuán!— por un pueblo, camino del punto de embarque para incorporarse a la campaña africana de 1859-1860. La marcha de «Los Voluntarios» está considerada como una de las tres mejores de nuestra Música Militar.

DOS GRANDES FORMACIONES, A CABALLO ENTRE DOS SIGLOS

Legado del siglo anterior, nuestra centuria recoge la rivalidad de dos grandes formaciones musicales militares. Los contendientes, enemigos entrañablemente irreconciliables —más irreconciliables por la contundencia de los seguidores que por ellos mismos—, son las bandas del Real Cuerpo de Guardia Alabarderos y del Regimiento de Zapadores-Minadores del entonces Cuerpo de Ingenieros. Se trata de dos formidables instrumentos, a la cabeza de los cuales han figurado siempre grandes directores. En la de Alabarderos llevaron la batuta músicos mayores como Monlleó (1865), de Juan (1878), Elexpuru (1879), Calvist (1892) y otros brillantes nombres de la conducción bandística. En 1895 llega al Real Cuerpo, procedente de Ingenieros, cuya banda había elevado la fama internacional, el músico mayor y gran compositor Eduardo López Juarranz, que hará de la formación alabardera la mejor banda de España. En 1897, a la muerte de aquel, se hace cargo de ella Bartolomé Pérez Casas, que la dirigirá hasta 1911. Tres años antes le había encargado Alfonso XIII la instrumentación oficial de la Marcha Real, de la Fusilera y de la de Infantes, lo que pareció vincularle, ya de por vida, a la Casa Real. Pero Don Bartolomé venía siendo constantemente tentado por orquestas o centro docentes, dada su gran categoría profesional y artística. Al fin venció al Conservatorio madrileño, y el músico mayor deja a los Alabarderos para consagrarse a la cátedra de Armonía. Cuatro años más tarde, en 1915, crea Pérez Casas la Orquesta Filarmónica de Madrid. Con base en ella formará, en los años cuarenta, la Orquesta Nacional de España, que ha de dirigir varios años, hasta su retiro. En 1911 sube al pódium de los Alabarderos otro gran músico, Emilio Vega, director que ha de permanecer al frente de la formación musical hasta la desaparición del Real Cuerpo, en 1931. Vega se

mantendrá en la etapa siguiente, cuando Azaña, ministro de la Guerra, decida no perder aquel formidable instrumento, y lo convierta en Banda Nacional Republicana, ascendiendo —creemos— a Teniente Coronel. La música de los Alabarderos dejó huellas indelebles de su talla artística. Ahí están, para atestiguarlo, las reseñas de prensa con los comentarios sobre aquella «Séptima», de Beethoven, interpretada en el Ritz de Barcelona, en 1923. O, en el año siguiente, su intervención, fuera de concurso, en el certamen valenciano de bandas, donde su versión de «Lo cant del valenciá» pasaría a la historia de las interpretaciones bandísticas. En 1930, la «orquestina» que se había formado en su seno para interpretar ante la Familia Real «piezas de moda», es requerida por Josefina Baker para acompañarla en sus actuaciones del Teatro Metropolitano de Madrid. Y los Alabarderos —de «smoking», claro— actúan junto a la «venus negra» como la más consumada «dixielandband» de Nueva Orleans. La Baker quiere llevárselos en su gira por Europa, pero ellos no pueden. Tienen que formar cada mañana para la ceremonia del relevo en Palacio. Es su cometido más importante. Más tarde, en 1933, la banda marcha a París, donde obtendrá el último de sus grandes éxitos al participar de unos conciertos benéficos. Los músicos no visten en esta ocasión el nuevo uniforme gris con la teresiana legionaria; han vuelto a ponerse sus uniformes del extinto Cuerpo de Alabardeos, pero, claro, sin la cifra real ni la corona. Tras duras vicisitudes, al final de la Guerra Civil, la banda se disolverá como un azucarillo en un café. Nadie quiere saber nada de ella. Los profesores supervivientes quedarán retirados o en situación de disponibles. Más tarde se les asimilará a los empleos de tenientes o capitanes. Pero nunca se verán admitidos en la música del Regimiento de la Guardia. Y no cabe hablar de «repesalias políticas», porque muchos de ellos pasan a ocupar atriles en la Orquesta Nacional. El obstáculo es puramente profesional. Y muy español. La continuidad —grave error— se pierde. La nueva banda —¿culpa del director, de los coroneles del cuerpo?— se ve privada de una serie de elementos que hubieran mantenido en la unidad la solera de una de las mejores formaciones musicales militares del mundo.

Las otras bandas de música, las rivales de los Alabarderos, eran las del Cuerpo de Ingenieros. Pero, ¿por qué alcanzaron también éstas el formidable nivel artístico que les permitió competir holgadamente con los músicos del Cuartel de San Nicolás?. Estamos ante el mismo caso de éstos. El mando de Ingenieros cuidó siempre mucho la selección de directores para sus bandas. Lo confirman los nombres de Squadrani, a quien ya conocemos como autor de la Marcha Nacional de 1869; Cascante, formidable compositor, que dejó una de las mejores páginas inspiradas en la Guerra de Africa de 1859-1860 y Narciso Maimó, soberbia batuta, atractivo grande de los conciertos nocturnos del Prado y el Buen Retiro, en la década que sigue a 1866. Tuvieron después a Eduardo López Juarranz, uno de los mejores directores con que han contado las bandas militares españolas en toda su historia. Juarranz obtuvo para sus Ingenieros la Gran Medalla del

Concurso Internacional de Bayona en 1883, constituyéndose en artífice de la extraordinaria fama alcanzada por la música del Cuerpo entre aquellos años y 1895, fecha en que pasó a dirigir «la rival». El famoso músico mayor fue autor de una «Marcha Nupcial» destinada a solemnizar las bodas de Alfonso XII con María de las Mercedes, de una «Retreta» destinada al cierre de aquellas fiestas, y de numerosos pasodobles, entre los que destaca especialmente «La Giralda», magnífico exponente del género. Y, para cierre de esta nómina de grandes directores de las bandas de Ingenieros, Marquina, Pascual Marquina, compositor al cual una sola de sus obras hubiera bastado para hacerlo famoso: «España cañí».

EL VALOR MORAL DE UN HIMNO

Un vacío de más de una década (1898-1909) se produce en los ámbitos creativos de nuestra Música Militar. España vive todavía «sin pulso», como diagnosticara Silvela, en «El Tiempo», a raíz del «Desastre». Tendría que operarse otra conmoción —una nueva guerra— para detener la progresión decreciente del espíritu nacional, golpeado con tanta dureza por el drama de Ultramar. No estábamos —la moral española no es de combustión fácil— ante ese «Finis Hispaniae» que vaticinaban algunas plumas extranjeras. Pero, la verdad es que no andábamos demasiado lejos de él. Por eso resulta tan reconfortante contemplar, como en un ambiente adverso a las Armas, y pese a los nuevos motivos de dolor— el episodio del Barranco del Lobo y su secuela barcelonesa—, pudo producirse el brote vibrante y gallardo de una música militar. Una música que tendrá el apoyo —un poco posterior, como ya veremos, pero todavía en el marco de aquellos años sombríos— de un texto que nos habla, como dice José María Gárate, de *promesas para una Patria noble y fuerte, temida y honrada, flotando victoriosa su Bandera, en el renovado esplendor y gloria de otros días...* Nos referimos, como ya todos saben, a ese gran logro de la inspiración musical y literaria que define en unas pocas frases todo el pensamiento, la moral y, en definitiva, el alma, de la Infantería Española.

Hablamos de su himno.

Nació esta obra gracias a la ilusión del coronel Villalba, director de la Academia toledana, de que el centro contase con una canción propia... y también gracias a la buena voluntad y paciencia de este entrañable jefe. Sucedió así. Conocedor Villalba de que, entre los alumnos, había uno con estudios musicales, Fernando Díaz Giles, le hizo entrega de un texto de otro cadete, previa consulta de si se creía capaz de ponerle música. A la respuesta afirmativa de Díaz Giles correspondió el director con la concesión de una semana de permiso para que Díaz Giles se concentrase totalmente en el trabajo, ante el piano del casino toledano, sin que ninguna actividad de estudio o servicios pudiese restarle sosiego o energías para la creación. Pero, la inspiración no acude cuando más se la necesita, y,

en este caso, no había manera de hacerla comparecer. Unos tras otros, los papeles pautados, llenos de tachaduras y enmiendas, iban cayendo al cesto. Agotado el plazo, pidió Díaz Giles una ampliación del permiso, y Villalba —¡tanto era el deseo del director de tener aquel canto para la Academia!— se la otorgó sin protestar. Dentro del nuevo término, pudo el cadete cumplir el encargo y entregar la canción al coronel, que quedó muy complacido. (Alguien me dijo una vez que Díaz Giles tampoco cumplió con la moratoria, que Villalba lo arrestó y que el cadete se le aguzó el ingenio en la prevención, componiendo allí el himno más que deprisa). En consecuencia, el canto fue estrenado el 8 de diciembre de 1909 en el patio del Alcázar por el coro del Batallón de Alumnos, obteniendo una acogida muy favorable, La obra llevaba el título de «Auras de Gloria», y no el de «Himno de la Academia de Infantería», como se había dicho hasta 1972, en que descubrimos el original y la historia.

El abandono de la Academia por el autor de la letra, relegó el canto al olvido. Pasaron dos años y, temeroso Díaz Giles de que su partitura se quedara allí, casi inédita, cuando él recibiera el Despacho, buscó a dos autores teatrales amigos, Jorge y José de la Cueva, y les suplicó: *¡Hacedme una letra, por favor!. Este año termino la carrera, y si no saco antes mi himno, ya no saldrá nunca; lo hará otro....* Estas frases, que Lolita de la Cueva, hija de José, recordaba haber oído a su padre, decidieron la colaboración de los hermanos para dotar a la música de Díaz Giles de un nuevo texto. Y así surgió esta extraordinaria página que fue adoptada por la Academia toledana como himno y elevada, más tarde (aunque no hemos conseguido averiguar la fecha de la disposición correspondiente), a Himno de la Infantería Española.

A esta época de nuestra Historia Militar corresponden también títulos como la marcha alabardera de Javaloyes «El Abanico», que interpreta frecuentemente la Guardia Real de Granaderos de Londres, «La toma del Gurugú», de Marquina, o la popularísima pieza «Los generales», de José Power. En estos comienzos de la segunda década del siglo hay que dejar también constancia del nacimiento de las alegres bandas de nuestras Fuerzas Regulares Indígenas, las llamadas «nubas» —cornetas y tambores, chirimías y panderos— que interpretaban unas marchas y unos toques «floreados» llenos de atractivos sonoros. En 1913 nace el «Himno de Artillería», de Anguita y Mas.

LA HISTORIA DE «LA CANCIÓN DEL SOLDADO»

La anécdota del nacimiento de esta magnífica página militar es muy curiosa. En 1917, el capitán general de Valencia, conde de Serralbo, quiso estrenar un canto en determinada solemnidad castrense. El músico más indicado para componerla era, en ese momento, el maestro Serrano, hijo de la región, autor de zarzuelas de gran éxito y, sobre todo, del «Himno

a la Exposición de Valencia», que era la obra que el general tenía en la mente como modelo de su proyecto. Serrano aceptó encantado el encargo y compuso la partitura, que gustó mucho a todos. Inmediatamente se pensó en dotarla de un texto patriótico..., que nadie decidió a quien se debería encargar. Pasaron los meses, la partitura fue a parar a un cajón y todos parecieron olvidarse del asunto. Pero un día —¡ay!—, alguien se acordó de que la festividad para la que se había encargado la pieza, estaba cerca y que no había letra. Entonces todo fueron lamentaciones y broncas que bajaron, por conducto reglamentario inverso, hasta los que menos responsabilidad tenían del olvido. Fue convocado Serrano, que partió inmediatamente para Madrid, a fin de buscar un poeta rápido. Pero ¿quién iba a encargarse de «poner letra» a una partitura en los quince días que faltaban para el estreno, incluidos ensayos?. El empeño no resultaba fácil. En este tipo de colaboración entre músico y letrista, lo normal es que el primero trabaje sobre el texto, y no al contrario. Alguien sugirió entonces a Serrano el nombre de Sinesio Delgado que tenía fama —según cuenta Serrano Anguita— de *sacar siempre de apuros a sus amigos*. Buscó Serrano a Delgado en el saloncillo de «Apolo» y el escritor —excelente persona y patriota como él solo— se puso a trabajar, e hizo el texto de la obra... ¡en media hora! «La Canción del Soldado» se estrenó en la fecha prevista y obtuvo un éxito arrollador. Los dos autores serían condecorados con la Gran Cruz del Mérito Militar.

TRES MUSICAS PARA LOS LEGIONARIOS ...Y UNA, COMPARTIDA

Las músicas legionarias tienen un encanto especial. ¿Quién no se ha emocionado escuchando sus cantos en las ceremonias de los sábados o en los desfiles procesionales de la Semana Santa malagueña?. No cabe duda de que buena parte del atractivo de estas músicas lo pone el concepto legionario de la interpretación. Pero no hay que descartar que el Tercio ha tenido una enorme suerte con los compositores que le han dedicado los frutos de su inspiración. El nuevo cuerpo empezó cantando versiones españolas de títulos que se popularizaron en la primera guerra mundial, como «Madelon» o «Tipperary». Pero Millán-Astray pensó enseguida que había que dotar a su unidad de música propia, como había que vestirla de forma distinta o hacerla marchar a un paso diferente del de otras fuerzas. En consecuencia, se dirigió a un compositor de fama, el maestro Calés, antiguo músico mayor y amigo suyo de la época en que el creador del Tercio formaba en un batallón de Cazadores. Calés era un gran profesional. Componía para piano, para orquesta, para coros y para conjuntos de cámara, y estaba considerado también como un magnífico director, que se había puesto muchas veces al frente de la Orquesta Sinfónica y Filarmónica de Madrid. Como músico militar era un profesional muy cualifi-

cado, especialmente dotado para la composición. Y de su inspiración nació la primera de las músicas legionarias y también, su primer himno oficial, «Tercios Heroicos». La compuso, sobre versos del poeta Soler, a fines de 1920 o a principios del 21. La obra creada por Calés para el Tercio responde plenamente a la estética del maestro: recia personalidad con elocuente, cautivadora y españolísima factura. Tiene, además, un nervio rítmico de contagiosa dinámica. Es, en síntesis, un gran título, quizá el de más calidad de todo el repertorio legionario.

«El novio de la muerte» era, en su origen, un cuplé. Lo escribió, en julio de 1921, el letrista Fidel Prado, en colaboración con el compositor catalán de este género, Juan Costa. Ambos ofrecieron la primicia a una canzonetista llamada Mercedes Fernández González —nombre artístico, «Lola Montes»—, en el más riguroso secreto. La audición se llevó a cabo en un estudio que tenía en el número 10 de la calle Luchana el compositor Modesto Romero, amigo de Prado y Costa, y autor él también, más tarde, de otra pieza inmortal, «La Canción del Legionario». Lola Montes quedó encantada del número y lo incorporó a su repertorio. El estreno se produjo en Málaga, unos días después, con gran éxito. Quien iba a decirle a los malagueños que aquella canción de cabaret sería interpretada, años más tarde, por el Tercio —un milagro más de la capacidad legionaria de redención— para honrar a la imagen de un Cristo crucificado.

El tercer canto legionario, en orden cronológico de creación, está compuesto por Modesto Romero, sobre un texto de Emilio Guillén Pedemonti, militar y poeta. Conocedor Millán, en una ocasión en que se hallaba en el hospital de la Cruz Roja de Madrid, de unos versos de este compañero suyo, que ensalzaban la figura del legionario, pensó que podían inspirar otra bonita canción para el Tercio. Guillén se comprometió a buscar enseguida un compositor. Al día siguiente, se citó con su amigo Modesto Romero, y le recitó el poema. Romero quedó entusiasmado al momento con las posibilidades que aquellos versos ofrecían a su inspiración de músico. Se fue a su estudio —aquel donde se dio a conocer a «Lola Montes» «El novio de la muerte»—, e influido, quizá, por el grato recuerdo de aquella audición, encontró enseguida la línea melódica de su nuevo número. Al día siguiente, llevó al estudio a Millán-Astray y a otros militares que convalécían también en el hospital de la Avenida de la Reina Victoria —entre ellos, González Tablas—, y les hizo escuchar la canción. Una salva de aplausos acogió el final del título. Y Romero tuvo que interpretarla una y otra vez, hasta que Millán y sus amigos se la aprendieron. El más entusiasmado era, como es lógico, el fundador del Tercio, que salió a la calle cantándola «a todo pulmón», con el consiguiente estupor por parte de los transeuntes. La obra, que fue editada con el título de «La Canción del Legionario», se vería elevada, años más tarde, al rango de Himno Oficial del Tercio.

Creemos que sucedió al regreso de la visita llevada a cabo por los Reyes a Ceuta, en 1927, en la que Doña Victoria Eugenia hizo entrega de

una Bandera al Tercio. Alfonso XIII, entusiasmado con las músicas de los Legionarios y los Regulares, encargó a su maestro de capilla, Arturo Saco del Valle, una pieza que honrara a los dos cuerpos. Saco construyó su obra a base de secuencias completas de «Tercios Heroicos», «El novio de la muerte» y «La Canción del Legionario», con unos «puentes» formados por músicas de las «nubas». Pero, cuando el compositor hizo interpretar, con toda su ilusión, la obra ante el Monarca, la abundancia de temas conocidos debió desagradar al Rey que, al término de la audición, dio media vuelta y se retiró, diciendo *Esta marcha la había oído ya...* El pobre Saco del Valle, gran músico, pero poco afortunado en aquella ocasión, debió quedar verdaderamente consternado con la reacción real. De todas formas, «Legionarios y Regulares» —estaba técnicamente muy bien construida— se incorporó, ya para siempre, con destacado protagonismo, al repertorio musical legionario.

LA ZARZUELA RINDE HOMENAJE AL EJERCITO

La tradición es dilatada. El más antiguo testimonio de la devoción de los compositores de zarzuela por la Música Militar nos lo ofrece Cristóbal Oudrid con su archipopular título «Los Sitios de Zaragoza» que, compuesto originariamente para rondalla, encuentra en la banda de música su mejor vehículo expresivo. Recoge la obra de Oudrid toques de Infantería y Caballería —incluida la francesa—, y bonitas marchas. La Marina ha sido feliz destinataria de otra de las obras de este compositor. Se trata de un número de la zarzuela, «El molinero de Subiza», estrenada el 21 de octubre de 1870. Parece que, un año más tarde, al conocer la obra en un teatro de El Ferrol los alumnos de la fragata «Asturias», Escuela Naval Flotante, empezaron a cantar los domingos, después de la Misa, una salve que incluía la zarzuela. La costumbre se fue extendiendo, poco a poco, a buques e instalaciones de la Armada, hasta que ésta terminó adoptando la pieza de Oudrid como oración mariana, y la bautizó con el título de «Salve Marinera». La transmisión oral, y el paso de los años, produjeron deformaciones melódicas a las que puso fin una Orden Ministerial de 16 de noviembre de 1942, declarando reglamentaria una versión transcrita de la partitura original, con instrumentación definitiva, que se había encargado al gran músico de la Armada Pérez Monllor.

Tras la aportación de la zarzuela a la Música Militar del pasodoble de «Los Voluntarios», de Gerónimo Giménez, la marcha de «Cádiz», de Chueca —ya comentados— o la de «El tambor de Granaderos», de Ruperto Chapí, llegamos a la época que nos ocupa, los años veinte, en la que los compositores del género lírico español ofrecen al Ejército tres títulos que se verán aureolados por las más brillante popularidad. Nos referimos al «Pasodoble de la Bandera», escrito por Francisco Alonso para su obra

«La corsarias» y estrenado en 1920, a «El pasodoble de los quintos», del mismo autor, de 1924, perteneciente a la zarzuela «La bejarana», y, por último, a «Soldadito Español», compuesto por Jacinto Guerrero a fines de la campaña africana, en 1927, e incluido, a posteriori, en su título «La Orgía Dorada». Las tres partituras, que alcanzaron, sobre todo la primera, niveles extraordinarios de aceptación, pasaría, con todos los honores, a la historia de nuestra Música Militar.

De estos años son también tres magníficas marchas de otros tantos músicos mayores del Ejército, que han alcanzado, asimismo, enorme relieve: «Badajoz», de Palanca (1924), «El turuta», de Román de San José, obra muy interpretada en actos largos (los «respiros» que proporciona la excelente distribución instrumental banda-música), como las Juras de Bandera, y «Desfilando», de Cambronero, que data de 1929. Uno de estos autores, Román de San José, compuso también el himno de Intendencia.

LA MUSICA MILITAR EN LA REPUBLICA Y EN LA GUERRA CIVIL

En la etapa histórica de nuestra Segunda República nació una de las grandes marchas de nuestra Música Militar, la que lleva el título de «Heroína», de J. Ponsa. Recoge esta composición, con un precioso trío, un alegre y colorista juego de corneta, en atractiva alternancia con la música. «Heroína» sigue vigente, como cuando se estrenó en un ya lejano 1935. También data de aquellos días, o de fechas muy cercanas a nuestra contienda, una magnífica «Retreta» titulada «La Rápida» —llamada así por haber sido compuesta en veinte minutos—, original del director militar y gran investigador de la música carlista, Silvanio Cervantes. «La Rápida» es, sin duda, una de nuestras mejores composiciones de glosa a una música de Ordenanza, casi lindante con ese gran monumento que es la «Retreta de Burón». Para el «trío» compuso Cervantes un alegre aire navarro, lleno de gratísimo sabor popular. Injustamente preterida, «La Rápida» resulta ya extraña hasta para muchos profesionales de la Música Militar.

La República reorganizó las bandas de música del Ejército y la Armada —Aviación no contaba aún con ellas— por un Decreto de 13 de agosto de 1932. En su virtud se cambió la denominación de músicos mayores por la de directores músicos, con la creación del Cuerpo de Directores de Música Militar. Introdujo también el nuevo régimen un cambio en las divisas, que restituía, sobre las bocamangas, las estrellas doradas y plateadas del Reglamento de 28 de diciembre de 1911 —con unas pequeñas liras en el centro—, suprimidas por el 24 de agosto de 1914, que las reemplazaba por unas liras en la bocamanga, con unas estrellitas en las cuerdas del instrumento.

Durante nuestra Guerra Civil, se produjeron pocas composiciones verdaderamente militares. No destacaríamos más que «Sexta División» —que

fue escrita por un coronel para su ejecución a la guitarra—, el «Himno del Quinto Regimiento», de Oropesa —autor, en el posterior exilio, del gran pasodoble «Chiclanera» y a quien alguien atribuye la verdadera paternidad del chotis «Madrid»—, o «San Marcial», de Dorado, que es, con «Los Voluntarios» y «Heroína», la tercera gran marcha militar española. Fuera de estas obras, la guerra 1936-39 produjo, preferentemente, cantos e himnos de carácter político y un gran afloramiento, eso sí, de manifestaciones musicales del folklore.

EL HIMNO DE LA ESCUELA NAVAL

En el año 1940, cuando dirigía la Escuela Naval de San Fernando, se propuso el capitán de navío Pedro Nieto Antúnez dotar al centro docente de un himno oficial. Para ello pidió un texto al poeta y académico gaditano José María Pemán. La partitura fue encargada a Germán Álvarez-Beigbeder, director de la música de la Escuela, compositor y director de orquesta de gran prestigio. Y de la inspiración de los dos artistas surge el hermoso himno que es, sin duda, el más logrado de cuantos se han dedicado a la Armada.

En estos años se reorganizarán las bandas de música de los Ejércitos. Los directores siguen llevando las mismas divisas que les asignó el Reglamento de 1932, pero con las estrellas sólo plateadas, hasta que, en 1947, desaparecen las liras inscritas en el centro de aquéllas.

En 1948 surge en el campamento de I.P.S. de «El Robledo» (La Granja), una canción militar que cantarán, desde entonces, miles de universitarios en filas. Su compositor era el Caballero Aspirante Julio Salgado, alumno de la Facultad de Derecho y compositor. La obra, que adoptará el título de «Margarita», será llevada al disco y al cine.

RICARDO DORADO, LA GRAN FIGURA DE LA MUSICA MILITAR DE POSTGUERRA

La gran figura de la composición en la Música Militar de nuestra postguerra es, sin duda alguna, Ricardo Dorado. Nacido en La Coruña, en 1907, fue músico mayor a los veintidós años, con el número uno de su promoción. Desde entonces consagrará Dorado su actividad profesional a elevar el género musical castrense, con su gran inspiración melódica, y a depurarlo y enriquecerlo con su dominio de la instrumentación, especialidad en la que fue un auténtico maestro, sólo comparable a Juarranz o a Pérez Casas. Dorado extendió con fortuna su actividad de compositor al teatro, con su ópera «La gitanilla» y obras de género zarzuelístico o de otros campos líricos. Gran conocedor de la banda de música, su reper-

torio es, en esta especialidad, amplísimo. Desde más de treinta obras de concierto hasta castizos pasodobles, sus partituras figuran en los archivos de todas las formaciones bandísticas de nuestro país. Entre su abundante composición civil, el título «Certamen Nacional» alcanzó límites cumbres de difusión. No obstante, para nosotros, la parte más importante de la producción de Dorado, está en el campo de la Música Militar, donde dejó un rastro imborrable. Valgan, para proclamarlo «La Unidad», «Seo de Urgel», «Comandante Albillos» —¡extraordinaria marcha!—, «San Quintín». «La Marcha de los Paracaidistas», «Adelante Inmemorial» o su formidable «Oración». Compuso Dorado obras para la Marina y la Aviación, y, en sus últimos años —y nos cabe la satisfacción de que fuera a instancias nuestras—, dos verdaderos monumentos: «Cazadores de Montaña» —con un maravilloso trío encomendado a las trompas— y su gran marcha alabardera «Guardia de Honor», de extraordinaria belleza y calidad. Puede decirse que Ricardo Dorado —fallecido hace dos años— estuvo medio siglo dando títulos de éxito a las bandas de los Tres Ejércitos.

Entre los hombres de su época hay que destacar —y sentiríamos que la memoria no nos permitiera recordarlos a todos— los nombres de Bernabé Sanchís Porta —gran título su «Desfilar»—, Martín Gil, Tomás Blanco, Alvarez Cancio o Carré.

LOS CONCURSOS DE LA MARINA

A la Armada hay que atribuirle, si queremos hacer justicia, un importante papel en el proceso de modernización de nuestras marchas militares. En sus concursos de 1965, 1966 y 1968, el entonces Ministerio de Marina mantuvo un criterio de selección en el que la exigencia de técnicas actuales, a nivel internacional, nos proporcionó unas obras de extraordinaria modernidad. Los títulos «Proa a la mar», de Dorado, «Mares y vientos», de Zaragoza y, sobre todo, «Ganando Barlovento» de Sáez de Adana —una de las mejores marchas de nuestra Música Militar actual— proclaman el rigor de estos certámenes, por desgracia no continuados. Los nombres de estos compositores se unen, para siempre, con todos los derechos, a los de Roig, Pérez Monllor o Beigbeder, maestros de la composición entre los músicos de nuestra Infantería de Marina.

UNA NUEVA MUSICA, LA DE AVIACION

Aunque existen algunos interesantes precedentes, como las composiciones —muchas— dedicadas, en 1926, a la gesta del «Plus Ultra» y, en menor medida, las inspiradas en los vuelos del «Jesús del Gran Poder» y del «Cuatro Vientos», las composiciones anteriores a la creación del Ejér-

cito del Aire, son escasas. Conocimos hace pocos años, de manos de sus nietos, la magnífica partitura que, en 1934, dedicó Pascual Marquina a la Aviación, una página de carácter himnico. Después, durante nuestra guerra, surgieron, de un lado, «Sobre campos y trincheras», de Moreno Torroba y Foxá, y, al parecer, de otro, una buena serie de cantos, cuya recuperación estamos intentado con la ayuda del Instituto de Historia y Cultura Aérea. Pero, la gran afluencia de músicas de los aviadores se produce, como es lógico, en los últimos tiempos. Ejército joven, la Aviación está en un período, musicamente hablando, de carácter constituyente. El nombre de José Martín Gil, como Agregado, y, ya como titulares, los de Modesto Rebollo, Manuel Gómez de Arriba, Manuel Larios, Benito de las Cuevas, y, hoy, José María Buján, son en realidad los de lo pioneros de la música de nuestro Ejército del Aire. En la Academia de León y en la de San Javier, los directores Sánchez de Rojas, Pastor, Navarro y Plá —también algunos de los antes citados estuvieron destinados en estos centros docentes— completan la nómina de los conductores de nuestras músicas del Aire. Las composiciones más destacadas, inspiradas en él, que ahora recordamos, llevan los títulos de «Pilotos en vuelo» (M. Rebollo), «Legionarios del Aire» (M. Malato), «Alas de España» e «Himno de la Academia General del Aire» (M. Larios), «Capitán Gálvez» (J. M. Buján), «Salve aviadora» y «Desfilando Aviación» (B. de las Cuevas), y la marcha «Victoria», de M. Sellés, y el «Himno Oficial de Aviación» (J. M. Pemán y R. Dorado), premios 2.º y 1.º, respectivamente, del concurso convocado por el Ministerio del Aire, en 1967.

ENTRE LOS CINCUENTA Y LOS SETENTA

En la década de los cincuenta hay que destacar el nacimiento de dos himnos. En primer lugar, el de Ingenieros —entonces «Himno-marcha de los Ingenieros», porque no estaba oficializado—, de C. Samaniego y A. Lozano, y el «Himno del Arma de Caballería», cuyos autores fueron el comandante, y excelente poeta, Javier Giráldez —por cierto, artillero—, que lo comenzaba con esos preciosos versos

*«Caballero español,
centauro legendario...»*

y el capitán músico de la banda de la Academia de Artillería (!), Angel de la Cruz Madrigal. Una gran figura de nuestra dirección musical, Rafael Frühbeck de Burgos, entonces al frente de la música del Regimiento de Valencia, de guarnición en Santander, compuso en esta década una bonita marcha dedicada a su unidad. De este largo período hay que destacar los nombres de los directores músicos, y, en muchos casos, compositores,

Manuel Berná, Miguel Asins Arbó, Isidoro y Cipriano García Polo, Francisco Torres Navarro, Juan Cordero, Francisco Lorenzo, Enrique Escrivá, Pedro Morales, Tomás Asiaín, Joaquín Bertomeu —gran figura actual de la composición civil—, Vicente Mas Quiles, José María Álvarez— Beigbeder, Benito de las Cuevas, Ramón Sáez de Adana, Florencio Murazábal, José López Calvo, Julián Martínez, Pedro Pirfano, Alejandro Fernández Sastre, Manuel Larios o Sebastián Martínez y Ortiz de Landaluce, todavía en activo, y el más antiguo miembro del Cuerpo de Directores del Ejército, en activo, entre otros más que quisiéramos recordar. Bastantes de ellos fueron excelentes colaboradores nuestros con ocasión de los registros de la «Antología de la Música Militar de España», en 1971-1972. Con otros, especialmente el entrañable Manuel Berná, valioso asesor y fraternal amigo, compartimos las satisfacciones y las dificultades de los rodajes cinematográficos —en algunos momentos, muy accidentados— que llevaron la «Antología» a la pequeña pantalla, en 1978. Algunos de estos hombres ya no están entre nosotros, pero su recuerdo permanecerá siempre vivo en nuestro corazón.

En 1973, se iniciaron los concursos de Música Militar, con los premios «Díaz Giles» y «Tortosa», debido este último al siempre generoso mecenazgo de José Celma. Fueron premiados los comandantes directores López Calvo, por su marcha «XVIII Promoción de Infantería» y Mas Quiles, por su himno a los Caídos «Recuerdo». Los certámenes tuvieron continuidad varios años, con magníficos resultados para el acopio del nuevo repertorio.

Con el precedente de un concierto de Música Militar que ofreció TVE, en 1976, con la colaboración del Alto Estado Mayor —representado por el entonces teniente coronel Castrillo—, dieron comienzo, dos años más tarde, unos Festivales de Música Militar que tuvieron una excelente acogida popular. Cartagena, Badajoz, Peñíscola, Tortosa, Pamplona y Oviedo fueron escenario de interesantes actuaciones de la bandas de guerra y música de los Tres Ejércitos, Guardia Civil y Policía Nacional. En ellas se dio a conocer al público de otras Comunidades Autónomas, la nueva formación musical de la Guardia Real.

LA MUSICA DE LA GUARDIA REAL

La Unidad de Música de la Guardia Real nació, de la mano del entonces capitán director José López Calvo, en el año 1975. En 1980 fue remodelada, quedando constituida por música, banda de cornetas, tambores y pífanos. Estos últimos instrumentos permitieron enlazar a la Unidad —aunque sólo fuera un sentimental parentesco, estético y sonoro— con las formaciones musicales de aquel inolvidable Real Cuerpo de Guardia Alabarderos. El comandante José López Calvo, hoy retirado, llevó la música de la Guardia Real en triunfo por toda España. Grabaciones de discos,

apariciones en la televisión y la radio, y conciertos en el extranjero, dieron al conjunto dimensiones paralelas a las de sus antecesores. A López Calvo se deben también, entre su amplia producción musical, composiciones dedicadas a la Guardia Real, entre ellas su Himno.

Continuador de su gran tarea, el comandante Francisco Grau se nos presenta, en nuestros días, como una de las más destacadas figuras de las jóvenes promociones de directores y compositores de nuestros Ejércitos, con amplísimos testimonios de su valía como compositor, pese a su juventud. Junto a él, los nombres de Abel Moreno —impagable su labor discográfica—, Adán Ferrero, Héctor Guerrero, José María Buján y de otros de sus compañeros, aseguran el futuro de nuestra Música Militar.

Recientemente, y en el seno de una nueva y entusiasta entidad cultural, la Real Asociación de Amigos de los Museos Militares, se ha organizado, con gran éxito, un ciclo de historia de la Música Militar, con muy interesantes conferencias y audiciones comentadas, a cargo del capitán de Infantería y miembro del Instituto de Musicología, Antonio Mena. Culminación de ellas es el concierto que hoy ofrecen miembros de las mejores formaciones musicales de la Guardia Real, de los Tres Ejércitos y de la Guardia Civil. Quiera Dios que esta iniciativa marque el comienzo de una nueva y venturosa etapa para esa Música Militar, tan hondamente unida al alma del pueblo español y a nuestra Historia.

Madrid, mayo de 1991

INDICE

	Página
I - Presentación	5
II - Programa	7
III - Las Obras	11
IV - Los Intérpretes	21
V - La Música Militar Española —y sus entornos—, de ayer a hoy	25



MINISTERIO DE DEFENSA

E
7
C
C