

LA MÚSICA MILITAR ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVIII*

Antonio MENA CALVO
Capitán de Infantería
Correspondiente de la Real Academia
de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo

Introducción

ANTES de abordar el estudio de la estructura de la música militar española en el siglo XVIII, es necesario hacer algunas puntualizaciones dirigidas especialmente a los investigadores en la materia, respecto a las dificultades que hay que salvar para obtener los datos suficientes que nos permitan conocer, en su verdadera dimensión, la estructura y el contenido de la organización musical castrense. Los documentos hallados hasta el momento en los archivos y bibliotecas militares -principales fuentes de consulta- son escasos y, a veces, contradictorios. La escasez o falta de documentación se debe en gran parte a los avatares de las guerras y de la política, a la disolución o traslado de unidades y también -por qué no decirlo- a la ignorancia, la desidia e incluso el expolio de quienes tenían la obligación de preservar el patrimonio cultural de nuestros Ejércitos.

* Queremos hacer patente nuestro agradecimiento a don Manuel Gómez Ruiz y a don Vicente Alonso Juanola, autores de la monumental obra *El Ejército de los Borbones*, y a don Ricardo Fernández de Latorre, autor de la *Antología de la Música Militar de España*, obras sin las cuales no hubiese sido posible elaborar el presente estudio. Asimismo, agradecemos la valiosa aportación de datos del musicólogo don Javier Tortella Casares y la colaboración especial de doña Nieves Iglesias Martínez, directora de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional.

No obstante, intentaremos ofrecer, dentro del pequeño margen que nos dejan los recursos documentales disponibles, una visión general del tema que nos ocupa, comenzando con un sucinto análisis del marco institucional castrense del siglo XVIII, determinado por la herencia de épocas anteriores, la modernización de los ejércitos y su nivel organizativo.

La herencia

A la muerte de Carlos II, último rey de la Casa de Austria, la situación de nuestros Ejércitos es sencillamente deplorable. La organización anticuada, los recursos económicos escasos, cuando no inexistentes, por lo cual las tropas no perciben sus haberes, lo que las arrastra al botín y al pillaje para satisfacer sus necesidades más perentorias. Esto lógicamente repercute en la disciplina y la moral del soldado que, por otra parte, tiene muchos mandos superiores en gran medida ineptos, abiertos a la corrupción y, quizás por ello, tolerantes con la indisciplina y la desidia que merman, como es natural, la capacidad operativa del Ejército.

La Armada, que poco a poco vio reducir sus efectivos, corre la misma suerte que su hermano el Ejército, sintiéndose incapaz de defender los puertos, las costas y los límites marítimos de nuestro vasto imperio. Este es, en pocas palabras, el panorama con el que se encuentra en 1700, el rey Felipe V cuando sube al trono de España.

Creación de un ejército moderno

Ante esta dura y dramática situación, el nuevo rey no tiene otra alternativa que ponerse a trabajar para sentar las bases de lo que, a lo largo del siglo XVIII, se convertirá en un Ejército y una Armada de corte moderno.

Las primeras medidas que adopta Felipe V se plasman en las *Ordenanzas* de 1701 que tienden, principalmente, a restablecer la disciplina y el orden en los Ejércitos. En 1702 unas segundas *Ordenanzas*, denominadas *de Flandes*, tratan ya de la reorganización del Ejército que, en su estructura básica, se mantiene prácticamente hasta nuestros días. En 1704 los antiguos Tercios de Infantería pasan a denominarse regimientos, adoptando la misma organización y plantillas que el Ejército francés.

Al término de la Guerra de Sucesión se reorganiza nuevamente el Ejército, suprimiéndose algunas unidades y creándose otras, hecho que se repetirá durante todo el siglo XVIII. Esto dificulta sensiblemente el conoci-

miento del despliegue de las unidades, así como el número de sus efectivos en cada momento. En esta etapa nacen las *Ordenanzas* de 1728 que, refundiendo las anteriores constituyen la base de lo que serán las famosas de Carlos III, promulgadas en 1768 y que, salvo algunas modificaciones, han estado vigentes hasta 1978.

En una acción paralela, el intendente José Patiño lleva a cabo una reorganización de la Armada, dotándola de unas nuevas *Ordenanzas* en 1717, creando una Escuela de Guardias Marinas para la formación de oficiales y otras instituciones.

Instrumentos musicales y formaciones bandísticas

En el campo de la organología, el Ejército de los Borbones recibió en 1700 una herencia bastante modesta. Los antiguos Tercios disponían solamente de tambores y pífanos en Infantería, y trompetas y tímboles en Caballería -al menos oficialmente- con una dotación de dos tambores y un pífanos por compañía o bandera en la tropa de a pie y una trompeta por compañía en la unidades montadas. Las antiguas chirimías, bombardas, sacabuches, etc., que figuraban en las huestes y primeras tropas de los Reyes Católicos y con las que fueron a América en el siglo XV y principios del XVI -salvo excepciones que hallamos en el Nuevo Continente- ya habían desaparecido a finales del último de los citados siglos.

El proceso de asimilación e incorporación de instrumentos musicales al Ejército de los Borbones comienza en 1701, con las primeras *Ordenanzas* de Flandes que confirman la existencia del tambor mayor, proveniente de la época de Carlos I. A partir de 1702 se incluye siempre en la plantilla de los regimientos de Infantería un tambor en cada compañía y un tambor mayor en la plana mayor del regimiento. Al contar cada regimiento con doce compañías, nos encontramos con la posibilidad de organizar una formación bandística de doce tambores, mas el tambor mayor que los dirige. En 1702 se regula este empleo, antecedente del que en el siglo XIX será el maestro de banda.

Cuando analizamos las plantillas que fijan las primeras *Ordenanzas* de Felipe V y Fernando VI, observamos que no figuran los pífanos y, en algunos casos, tampoco las trompetas. Esto no quiere decir que no existiesen sino que, simplemente, en las partidas presupuestarias anuales del Ejército no se incluía la dotación económica correspondiente para dichos instrumentos porque éstos no se reflejaban en las plantillas de las unidades. En este caso el pago de haberes de los músicos y el importe de los instrumen-

tos era sufragado con cargo al fondo particular de las unidades que, a veces, se nutre para este capítulo con donaciones privadas del coronel y de los oficiales de su regimiento.

En 1715 se dispone que los regimientos de Caballería tengan cuatro trompetas por escuadrón –uno por compañía-, lo que hace un total de doce trompetas por unidad.

En los regimientos de Dragones, al ser un tipo de unidades de Infantería ligera que se desplaza a caballo pero combate a pie, sus instrumentos musicales de guerra son mixtos, es decir, de Caballería e Infantería. En cada compañía hay un tambor y en la plana mayor un tambor mayor. Tampoco aquí figuran, en esta época, las trompetas ni los pífanos. Donde sí aparecen es en las citadas Ordenanzas de la Armada de 1717, figurando en los batallones de Marina un tambor y un pífano.

Coincidiendo con la reducción de unidades de Dragones efectuada en 1722, se fijan en las plantillas de estos regimientos cuatro plazas de oboes. Aunque no se especifica su naturaleza suponemos que estos instrumentos de armonía serían tres oboes y un fagot, siguiendo el modelo francés que después será adaptado y perfeccionado por el ejército prusiano. En el reinado de Fernando VI ya aparecen en la plantilla de los regimientos suizos los pífanos. Cada uno tiene ocho pífanos y veinticuatro tambores, es decir, un pífano y tres tambores por compañía.

REINADO DE CARLOS III

El reinado de este monarca representa la cima de la organización militar española del siglo XVIII. En este período figuran ya en plantilla todos los instrumentos musicales de guerra y los más característicos de armonía, como el oboe, el fagot y el clarinete. En la reforma de 1760, que da origen al primer reglamento con fuerza de ordenanza para la Infantería, en su artículo primero establece que cada regimiento del Arma tendrá: dos batallones con nueve compañías cada uno –una de granaderos y ocho de fusileros-. La compañía consta de sesenta y cuatro soldados y un tambor. En la plana mayor del primer batallón figura el tambor mayor y dos pífanos y, en el segundo batallón, dos pífanos.

En 1762, con motivo de la guerra contra Portugal, se crearon unidades de infantería ligera en Aragón y Cataluña. Terminada la campaña, dichas unidades se reestructuraron pasando las primeras a denominarse Batallón de Voluntarios de Infantería de Aragón, con seis compañías y cincuenta y ocho soldados en cada una y un tambor, mas el tambor mayor que se encuadra

1724
LOUIS XV

Y. 107



Del. de M. de M.

265

© 1724

MAISON DU ROI

Mousquetaires

Hautbois (2^e Comp^{te})

Tambour (1^{er} Comp^{te})

1724

1724

1724

Oboe y tambor de los Mosqueteros del Rey Luis XV

como es habitual en la plana mayor. Nuevamente se olvidan de los pífanos y de otros músicos, si es que los hubo en este batallón que se estableció en Jaca con la misión de cubrir los pasos fronterizos desde Navarra a Cataluña.

En el reinado de Carlos III la Caballería sufre también ciertas modificaciones, en virtud de las cuales cada regimiento debe tener cuatro escuadrones, cada uno con tres compañías y éstas con una plantilla de cuatro carabineros y treinta y dos soldados. La dotación musical es de doce trompetas y un timbal agregado a la plana mayor. Por su parte los regimientos de Dragones tienen tres escuadrones, con cuatro compañías que constan de cuarenta y tres soldados y un tambor. Como siempre, en la plana mayor se incluye el tambor mayor montado, cuatro tambores desmontados para la tropa a pie y cuatro oboes montados.

En esta estructura ya se empieza a vislumbrar el germen de una banda de Caballería *sui generis* formada, no por trompetas como es usual en este Arma, sino por oboes con un tambor mayor del que dependerán no sólo a efectos organizativos sino, posiblemente también, musicales.

Fuerzas extranjeras

Prácticamente desde la organización del Ejército español como tropa regular estable en 1534, existieron en sus filas soldados extranjeros encuadrados en los Tercios a título individual o formando parte de unidades específicas por nacionalidades que, con el tiempo, van adquiriendo mayor entidad. En 1716 existen las unidades extranjeras siguientes: tres regimientos irlandeses, tres italianos, tres walones y cuatro suizos, todos ellos de Infantería.

Estos regimientos a veces están constituidos en su totalidad por soldados del país de origen, como los irlandeses, sardos o flamencos. Sus elementos musicales apenas difieren del de las unidades de soldados españoles; sin embargo, no debemos descartar la posibilidad de que en ciertos regimientos, como los irlandeses, se utilizasen instrumentos diferentes a los de las tropas nacionales.

Los irlandeses, especialmente por razones de índole religiosa (no olvidemos su acendrado catolicismo) han estado vinculados desde el siglo XVI a nuestro Ejército en el que llegaron a formar unidades con un cierto grado de independencia que les permitía, entre otras cosas, vestir la casaca roja tradicional británica en vez de la blanca propia de la infantería española. Por ello no es aventurado pensar que utilizasen instrumentos propios como la

bagpipe o gaita e interpretaran su repertorio autóctono lo que, en cierta medida, podría hacerse extensivo a otras unidades extranjeras.

TROPAS DE LA CASA REAL

Desde el punto de vista musical, el estudio de estas tropas reviste un especial interés porque, a través de ellas, podemos seguir más fácilmente el proceso de incorporación de los instrumentos musicales al ámbito de la organización castrense y, por otro lado, el de la evolución de la música militar europea, particularmente la francesa, con la que guarda, durante gran parte del siglo XVIII y el primer tercio del XIX, una estrecha relación.

En términos generales podemos decir que, desde su nacimiento, estas tropas y sus músicas dispusieron de unos medios superiores al resto de las Fuerzas Armadas, entre otras razones porque los reyes procuraron que sus guardias estuviesen al nivel de las otras cortes europeas. Este hecho se advierte en la gran calidad técnica y artística alcanzada por las formaciones bandísticas de la Casa Real a través de los siglos.

Al reorganizarse el Ejército bajo el reinado de Felipe V, las tropas de la Casa Real adoptan el modelo vigente en la corte del rey Luis XIV de Francia. Los uniformes y las armas, el igual que los del resto del Ejército se adquieren en el país galo y las Ordenanzas de la Guardia de Corps, por ejemplo, se copian literalmente de las francesas. Todo esto nos lleva a pensar que, también en el orden musical, la influencia francesa debió ser muy importante, como así lo fue desde el punto de vista organizativo en las Guardias de Corps y en la de Mosqueteros.

A principios del siglo XVIII las tropas de la Casa Real están constituidas por las siguientes unidades:

Guardia Interior

- Reales Guardias de Corps
- Reales Guardias Alabarderas
- Mosqueteros

Guardia Exterior

- Reales Guardias de Infantería Españolas
- Reales Guardias de Infantería Walonas
- Carabineros Reales

Reales Guardias de Corps

En la organización de este cuerpo intervinieron altas personalidades de la Iglesia, el Ejército y la Nobleza, incluido el rey Luis XIV de Francia, al que se elevaron una serie de consultas. Conviene destacar la profunda interrelación existente entre estas altas instituciones que, como veremos más adelante, se refleja con toda nitidez en el campo de la creación y difusión de la música marcial.

Las Reales Guardias de Corps se formaron con cuatro compañías: dos españolas, una flamenca y una italiana. Hasta 1768 cada una de estas pequeñas unidades tenía: ciento ochenta y cuatro soldados, un timbal (pues eran unidades montadas) y cuatro trompetas, lo que hacía un total de cuatro timbales y dieciséis trompetas, cifra aproximada de instrumentistas a las que actualmente posee la banda del Escuadrón de Caballería de la Guardia Real. Esto nos da una idea de la importancia que desde un principio se le concedió a las formaciones bandísticas de la Guardia Real, en términos generales, y a las bandas de guerra en particular.

Guardias Alabarderas

Fueron creados en 1503, por lo que pueden considerarse los decanos de las Tropas Reales. A principios del siglo XVIII este prestigioso cuerpo estaba formado por tres compañías; en 1707 se reducen sus efectivos a una sola compañía que cuenta con ciento doce soldados, dos tambores y dos pífanos, el doble de los instrumentos que los de las compañías de los regimientos de Infantería de Línea.

En 1748 se crean para esta unidad seis plazas de músicos, suponemos que siguiendo el modelo francés. Estos instrumentos serían: tres oboes, un fagot y dos clarinetes que, sumados a los instrumentos de guerra, nos da un total de diez ejecutantes, constituyendo así el germen de lo que, transcurrido un siglo, se convertiría en la música más importante de nuestros Ejércitos.

Mosqueteros

Dentro del marco de colaboración con nuestro rey Felipe V, su abuelo Luis XIV se encarga, en 1702, de organizar a imagen y semejanza de su primera compañía de mosqueteros, otra para España cuya vida fue breve ya

que, dos años después, fue disuelta como unidad autónoma y agregada a las Guardias de Corps. Aunque como Cuerpo armado los mosqueteros nunca incidieron en la historia de las Tropas Reales, musicalmente sí debieron influir, dado que su homólogo francés tuvo en este aspecto cierta importancia, como veremos más adelante.

Reales Guardias de Infantería

Nacen en 1703 formando dos regimientos, uno español y otro walón, cada uno con veintiséis compañías. Estas unidades cuentan con treinta y seis soldados y dos tambores. A la plana mayor del regimiento estaban adscritos un tambor mayor y seis u ocho músicos. Según el conde de Clonard eran oboístas y según Taccoli *suonatori* o músicos, pero sin especificar el instrumento que tañían que lo mismo podía ser un oboe o un clarinete. Fuera cual fuese la composición de su música, el hecho es que estos regimientos debían de tener una masa sonora importante, pero totalmente descompensada, pues frente a cincuenta y tres tambores solamente nos encontramos con ocho músicos. Es posible que también existiesen pífanos, uno por compañía, cifra lógica y natural: con ello tendríamos treinta y cuatro músicos de viento al lado de cincuenta y tres de percusión, cosa más razonable.

Carabineros Reales

La guardia exterior se completa con una brigada de Carabineros Reales, creada en 1732 y constituida por doce compañías y un Estado Mayor¹. Cuenta esta unidad con una formación bandística de doce trompetas (una por compañía) y un timbal que radica en el Estado Mayor.

Granaderos a Caballo del Rey

Este Cuerpo de vida efímera, pues se crea en 1731 y desaparece en 1735, estaba formado por una compañía con ciento trece granaderos, un

¹ El significado de esta palabra es completamente distinto en la actualidad, ya que hoy el Estado Mayor corresponde a una gran unidad tipo Brigada, División, Cuerpo de Ejército o Ejército.

tambor mayor, cuatro tambores y seis oboes. El interés que para nosotros tiene esta unidad radica en el hecho de que es, posiblemente, la primera vez que encontramos en el Ejército español una incipiente música de Infantería montada, lo que es algo totalmente insólito entre nosotros.

EL EJÉRCITO DE ULTRAMAR

La organización del Ejército de Ultramar respondía a unas ordenanzas comunes de carácter general que emanaban de la metrópoli; sin embargo, cada territorio tenía unas normas complementarias, cuya elaboración se adaptaba a las circunstancias especiales de cada zona. Esto explica la diferencia que hallamos en la estructura de las plantillas de las unidades y en las modificaciones del régimen interior de los Cuerpos con respecto al de la Península.

La naturaleza de este trabajo nos impide adentrarnos en el estudio detallado de las fuerzas de Ultramar aunque, por otro lado, tampoco es demasiado necesario ya que su organización musical no difiere sustancialmente de la metrópoli. No obstante, cabe señalar que la composición de las formaciones bandísticas de dichas tropas, desde los tiempos de la conquista, comprende una mayor cantidad y variedad de instrumentos.

Esta característica se acentúa en las unidades de las Milicias, tales como el Batallón de Pardos de Panamá que contaba en su plana mayor con nueve pífanos, o también el Regimiento de Naturales de Lima que, en 1762 tiene cuatro pífanos, cuatro oboes, dos trompas y dieciocho tambores: el penúltimo de los instrumentos citados no figuraba en esta fecha en las plantillas de las unidades de la Península. También merece destacarse la composición del Cuerpo de Caballería de Buenos Aires que, en 1768, tenía una banda de veinticuatro trompas.

El hallazgo de este último dato es realmente interesante pues, como hemos dicho, la trompa no figuraba en esta época en las unidades de Caballería del Ejército peninsular, ni siquiera en las tropas montadas de la Guardia Real; aunque en la Caballería Real sí debió existir, ya que Fernando VI y sobre todo Carlos III eran aficionados al deporte cinegético en el que intervenían las trompas de caza, costumbre arraigada en las cortes europeas, incluida la de Francia, donde la música de caza tuvo un gran desarrollo.

El dato más curioso encontrado en los estados de fuerza de Ultramar, es la existencia de plazas de organista y sacristán en el Estado Mayor de la Plaza de Cumaná (Venezuela) y en el de Veracruz (Méjico), respectivamente. Para el Peñón de Vélez de la Gomera se fija asimismo, en 1744, el sueldo para una plaza de organista.

1724
LOUIS XV



Alfred de Martens del.

185

Del. de Martens.

MAISON DU ROI
Gardes du Corps

Timbalero

Trompeta

Guardias de Corps. Trompeta y timbalero (Luis XV)

Otro aspecto curioso de la estructura orgánica de las músicas de Ultramar es la supervivencia en ellas de instrumentos de siglos anteriores como la chirimía, el sacabuche y el bajón, que encontramos en el Estado Mayor de la Plaza de Santo Domingo y, en 1741, en el Regimiento Fijo de Puerto Rico.

Consolidación de las bandas de música militares

A finales del siglo XVIII, las formaciones bandísticas de nuestros ejércitos adquieren una cierta entidad que les permite entrar en el nuevo siglo con un nivel organizativo, técnico y artístico que les facilita asimilar los grandes cambios que, en distintos órdenes, depara la Revolución Francesa de 1789 y la Guerra de la Independencia de 1808-1814.

En nuestra opinión, los principales factores que favorecen el desarrollo de la música militar española son:

- La influencia franco-prusiana, que amplía el campo de actuación desde distintos ángulos (técnico, artístico y organizativo).
- La aplicación de la percusión turca, implantada durante este período en todas las músicas militares de los ejércitos europeos.
- Los hallazgos e innovaciones técnicas obtenidas en los instrumentos musicales.

Aunque no poseemos datos exactos de la composición de una música militar española de finales del siglo XVIII pues, como hemos visto, hay una gran diferencia entre las plantillas reglamentarias y la realidad, examinados una serie de documentos e ilustraciones, hemos llegado a la conclusión de que los efectivos de una banda de música de Infantería, tipo medio, comprendería los instrumentos siguientes:

- | | | |
|----------------|---------------|---------------|
| - 3 oboes | - 1 trompeta | - 1 caja |
| - 2 fagotes | - 1 trompa | - 1 bombo |
| - 2 clarinetes | - 1 serpentón | - 1 platillos |

Es posible que a finales de siglo, alguna unidad tuviera el chinesco o árbol de campanillas que, a modo de insignia o estandarte, procedía de las bandas turcas y posteriormente, ya en el siglo XVIII, fue adoptado por el ejército prusiano al que emularon los de otros países de Europa. Tenemos noticia de que en 1808, adscrito al *Primer Regimiento de Infantería Ligera Voluntarios de Cataluña*, destacado en Dinamarca, existía uno de estos curiosos instrumentos.

Para resumir vemos que, en total, el número de instrumentistas de una música militar española, debía oscilar entre doce y quince, mas el músico mayor.

LA MÚSICA

El repertorio musical de las formaciones bandísticas del siglo XVIII es difícil de precisar, especialmente en los campos ajenos a la música de Ordenanza. En estos años la música militar de cada nación alcanza un nivel distinto, siendo Alemania, o más bien Prusia y Francia, las que marcan el rumbo de las del resto del continente.

En principio vemos que dentro de la música marcial, que es la relacionada con el hecho bélico y la organización militar, se configuran los géneros siguientes: música de ordenanza, música sinfónica y de cámara de carácter marcial, música religiosa militar, música escénica de temática heroica y militar y música patriótica y revolucionaria.

El nacimiento y desarrollo de estos géneros es muy complejo, pues está vinculado a la evolución de las instituciones y de las ideas. Durante los siglos XVII y XVIII, por no citar épocas anteriores, existe una profunda interrelación entre el Ejército, la Nobleza y la Iglesia, que se traduce en una acción común en determinados aspectos de la vida social, así como en un incesante intercambio de ideas y elementos culturales y artísticos que se transfieren de uno a otro estamento. Todo esto dificulta considerablemente el establecimiento de una clasificación determinante de géneros, formas y estilos musicales y su inclusión en la esfera que les corresponde.

Como ejemplo citamos las piezas de batalla: misas, tientos, danzas, etc., o también las sinfonías y fantasías. Si en ellas abundan los toques y marchas militares o la descripción literal de un hecho de armas, como la batalla de Vitoria o la de Pavía, nos hallaremos ante una obra que podemos incluir en el ámbito de la música militar, aunque convencionalmente no figure en el repertorio de dicho apartado; por el contrario, si en una composición solamente aparece una pincelada marcial, como lo es el toque que escuchamos en la Sinfonía número 100 de Haydn, llamada *Militar*, no podemos claramente incluirla en el campo que estudiamos.

Este principio podemos aplicarlo a todos los géneros musicales. Tras estas breves consideraciones veamos qué tipo de música marcial se interpretaba en la España del siglo XVIII.

Música de ordenanza

Dentro de la música marcial, la de ordenanza ocupa el primer lugar por cuanto constituye el origen de toda la música militar y por su importancia decisiva para la organización de la vida del soldado, bien sea en campaña o en guarnición, ya que todos sus actos de orden castrense, tácticos, mecánicos, económicos e, incluso, religiosos, han estado regulados hasta nuestros días por toques militares convencionalmente establecidos.

Toques de Ordenanza

Con la llegada de los Borbones a España, los antiguos sones militares desaparecen o se transforman, dando paso a nuevos toques de ordenanza, marchas y otras composiciones, en gran parte de origen francés. Mediado el siglo XVIII, el rey Carlos III encarga a Manuel de Espinosa, músico de la Capilla Real², una recopilación de los antiguos y nuevos toques dispersos, para formar un cuerpo único y homogéneo.

El trabajo de Espinosa cobra vida en 1761 en un manuscrito en cuya portada leemos: *Libro de Ordenanza de los toques de Pífanos y Tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española, compuestos por Don Manuel de Espinosa*. Estos toques son: La Generala, Samblea, Alto, Retreta, Bando, Llamada, Página, Bandera o Tropa, Samblea de las Guardias Españolas, Calacuerda, Oración, Diana, Misa, Vaqueta, Orden y Diana sola.

No obstante los esfuerzos realizados, la mencionada recopilación resulta incompleta, pues quedan fuera los toques correspondientes a las unidades walonas y suizas, como así lo indica el Ayudante General de Infantería, Martín Álvarez de Sotomayor, en un informe remitido al Rey en 1765. Carlos III, antes de adoptar alguna medida al respecto, solicita un dictamen previo a la Junta de Ordenanzas. Su presidente, que en esta época era el conde de Aranda, emite un amplio dictamen referido a la necesidad de unificar en todas las unidades españolas y extranjeras al servicio de nuestros reyes, con excepción de las suizas, el distintivo de la cucarda o escarapela, el idioma y los toques de guerra. Esta es la segunda vez, que nosotros sepamos, que el conde de Aranda figura en la Historia en temas relacionados con la música militar.

² Algunas fuentes le otorgan el cargo de maestro de capilla.

A la vista del citado dictamen de la Junta de Ordenanzas, el Rey ordena: *Que los toques de guerra que usa la Infantería Española, sean comunes y precisos a la Extranjera, sin variación alguna, exceptuando los Cuerpos Suizos por sus condiciones particulares...*

Nuevamente parece ser que se encarga a Manuel de Espinosa la recopilación y ordenación de los toques, siendo éstos publicados en 1769 en un cuaderno bajo el título: *Toques de Guerra que deberán observar uniformemente los Pífanos, Clarines y Tambores de la Infantería de S.M. Concertados por Dn. Manuel de Espinosa. Músico de la Capilla Real –De Orden de S.M.- Grabados por Juan Moreno Tejada. A° d. 1769.*

Con relación al *Libro de Ordenanzas* de 1761, el *Cuaderno de Toques de Guerra* de 1769 apenas experimenta cambios sustanciales: solamente en algunos aspectos melódicos de determinados toques y en el empleo de instrumentos, ya que los primeros están escritos para pífanos 1° y 2° y tambores, y los segundos para pífanos, clarinetes y tambores.

En Caballería, dadas sus peculiaridades, existen desde el punto de vista reglamentario algunos toques distintos de los de Infantería –musicalmente lo son todos- figurando con carácter independiente en el citado cuaderno, siendo aquellos los siguientes: a degüello, carga o ataque, toques de puntos de guerra que debe observar la Caballería, Generala o Botasilla, a caballo y marcha.

Aunque en los documentos y ordenanzas que comentamos no se recogen los toques de timbal, hay que suponer que también estaban reglamentados con carácter general ya que, en la *Ordenanza especial de las Guardias de Corps de la Guardia Real*, en su artículo 8° dice:

Los golpes de Timbal de Campaña, tienen según su número la significación siguiente:

Uno, para avisar a los de la Guardia de Estandartes.

Dos, para prevenir a los que anteriormente están nombrados al destino de cualquier servicio.

Y así sucesivamente, hasta completar un código sonoro.

Pensamos que en la historia de la música militar española no se ha dedicado a los timbales la atención que merecen. Estos instrumentos de percusión melódica se tocaban por parejas, en la que cada timbal tenía y tiene una afinación distinta –el agudo a la tónica y el grave a la dominante- y por tanto un sonido diferente; por ello, su capacidad de matización musical respecto a los tambores era muy superior, lo cual les hacía quizás más aptos para transmitir a las unidades montadas las órdenes a través de los toques de gue-

rra y para interpretar las marchas militares. Esto último podemos comprobarlo al escuchar las composiciones de Lully, Philidor y Mouret.

Marchas militares

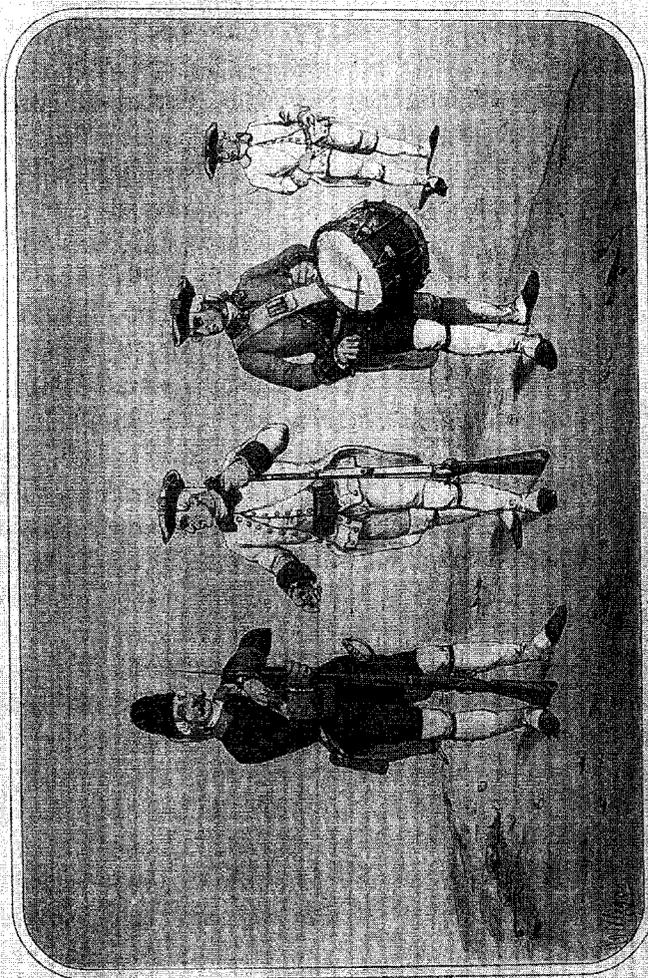
En Europa, la marcha militar entra en la Historia en el momento en que se constituyen los primeros ejércitos permanentes, entre los siglos XV y XVI, coincidiendo con la instauración de los Estados absolutos, cuyos reyes, como Luis XIV en Francia, Carlos III en España, Federico Guillermo —el Rey Sargento— y luego Federico II el Grande, en Prusia, crean unos ejércitos poderosos, de corte moderno, en los cuales la música militar ocupa un lugar importante.

Durante los siglos XVII y XVIII se organizan en todos los ejércitos europeos formaciones de pífanos, oboes, clarinetes y tambores, así como de trompetas y timbales, para los que se escriben gran número de marchas militares, especialmente en los Estados alemanes y en Francia. En nuestra nación suponemos que debieron componerse también gran cantidad de marchas, pero desgraciadamente se han perdido o están escondidas en archivos nacionales y extranjeros —que de todo habrá— esperando su exhumación.

A nivel oficial las únicas marchas militares del siglo XVIII de las que tenemos constancia escrita son las de carácter reglamentario que se incluyen en los mencionados textos de toques de ordenanza, cuales son: la Sablea para marchar, la Marcha Granadera³, la Marcha de Fusileros, la Marcha ordinaria y la Marcha de las Guardias Walonas.

Esta última no aparece en el *Cuaderno de Toques de Guerra* de 1769. Tres marchas que merecen nuestra atención son las de Antonio Rodríguez de Hita, compuestas para chirimías y halladas por el padre Otaño en el archivo de la catedral de Palencia. Estas obras fueron instrumentadas para orquesta por el propio Otaño en la década de los treinta. Posteriormente, con objeto de incluirlas en la *Antología de la Música Militar de España*, seleccionada y dirigida por Ricardo Fernández de Latorre, fueron instrumentadas por José Torregrosa, figurando en la citada *Antología*, publicada en 1972, por el orden siguiente: Marcha en Do Mayor, Marcha en Mi Mayor y Marcha en Si Mayor.

³ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Antología de la Música Militar de España*; REDONDO DÍAZ, Fernando: *Leyenda y realidad de la Marcha Real Española*.



El Almirante Bertrán Pizarro

Dinastía Borbónica Siglo XVIII (Año 1768)

- Uraderno del regimiento de Fuzas
- Fustlero del regimiento de Granada
- Tambor del regimiento de Infantería
- Piano del regimiento de Granadina

En el Museo de Historia Natural de Madrid (1897) - Imprenta



Dinastía Borbónica siglo XVIII

Tras las marchas reglamentarias y las que acabamos de comentar⁴, no tenemos conocimiento de la existencia de otras españolas en el siglo XVIII, de análoga naturaleza. Posiblemente la explicación de no hallar partituras de tales composiciones puede ser, con independencia de la destrucción, pérdida y expolio aludidos, sencillamente que no se escribieron en cantidad suficiente teniendo nuestros músicos militares, al igual que los civiles, que nutrirse en parte de obras extranjeras provenientes en su mayor parte de Francia y Alemania.

En el archivo del Palacio Real figuran obras de Lully, Gossec, Paisiello, André Philidor y otros compositores franceses que han escrito música militar; por otro lado, recordemos que en las tropas de la Guardia Real, existió una compañía de Mosqueteros hecha a imagen y semejanza de la francesa de Luis XIV, y que las guardias walonas y los regimientos suizos conservaron sus toques y marchas de origen, obviamente distintas a las españolas y que, presumiblemente, los soldados de otras nacionalidades, como los italianos e irlandeses, debieron aportar alguna de sus composiciones musicales.

Por todo ello podemos pensar que en España debieron coexistir, junto a las marchas españolas, otras de distintos países, como por ejemplo las francesas de *Los Mosqueteros negros*, *Saboya* y *Dragones del Rey*, de J.B. Lully; *Marcha de Triunfo*, de M.A. Charpertier; *Marcha del Mariscal Saxe*, de J.P. Rameau y alguna de las redobladas de Cherubini, que estuvo al servicio del rey de Prusia y de los dirigentes de la Revolución Francesa de 1789.

Música de cámara

Antes de entrar en este apartado hemos de señalar que al referirnos aquí al término “música de cámara”, lo hacemos en el sentido etimológico y primitivo de la palabra, que es el empleado en el siglo XVIII, y que alude a la música no religiosa ni escénica, que se hace en un lugar cerrado de pequeñas dimensiones y es interpretada por un solista y/o un pequeño conjunto instrumental o vocal.

Música militar de cámara

La música marcial, por su naturaleza, está concebida para su interpretación al aire libre; sin embargo, la gran influencia del estamento militar en la

⁴ Todas ellas figuran en la mencionada *Antología de la Música Militar*.

sociedad a lo largo de la historia, hizo posible el nacimiento de un género musical al abrigo de los castillos y de los palacios de la mano de los bardos, trovadores y juglares de guerra.

En el Siglo de las Luces la música militar entra también en los salones de la nobleza y, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, en las casas de la burguesía.

Las primeras piezas de cámara sobre temas militares que nos encontramos en España a principios del siglo XVIII, están escritas para guitarra, instrumento que en esta fecha ya había desplazado a la tradicional vihuela. Es al aragonés Gaspar Sanz, el más importante teórico de la guitarra en el siglo XVII, al que debemos los *Toques de la Caballería de Nápoles*, una *Marcha de Carabineros* y *El Clarín de los Mosqueteros del Rey de Francia*. Algunas de estas obras y otras análogas figuran en el libro segundo de su *Introducción a la música sobre la guitarra española*, publicado en 1674-1675.

Otro gran teórico y compositor de obras para guitarra fue, como sabemos, Fernando Sors, autor de marchas e himnos patrióticos inspirados en la gesta de la Guerra de la Independencia de 1808-1814, pero también autor de magníficas piezas para guitarra, algunas de carácter marcial, como el *Divertimento militar*, op. 49.

En la primera mitad del siglo XVIII se inicia un cierto declive de la guitarra y la ascensión del clave. Para este instrumento se escriben, asimismo, piezas militares inspiradas en los toques de ordenanza. Fernández de Latorre encontró en la Biblioteca Nacional dos curiosos manuscritos de autor anónimo, donde figuran: una *Marcha*, una *Retreta* y una *Retreta de Campo*, para clave. Asimismo, halló: una *Retreta de Suysos*, *Retreta Walona* y la *Samblea para las Guardias Walonas*, para clave, salterio y orquesta. Por su instrumentación, todas estas obras debieron interpretarse en los salones de la Corte. Nosotros podemos escucharlas en la susodicha *Antología de la Música Militar de España*.

En el campo de la música militar de cámara, a la labor compositiva de los autores españoles, se ha venido a sumar la de los extranjeros afincados en nuestra Patria, como Corselli, Mele, Corradini, Moretti, Doménico Scarlatti y Luigi Boccherini. Estos dos últimos se inspiran en motivos y sonos marciales para componer algunas de sus más famosas obras. Scarlatti, aunque no ha escrito música militar en sentido estricto, al menos no tenemos constancia de ello, sí ha reflejado en alguna de sus sonatas el ambiente y los toques castrenses.

Según Ralph Kirkpatrick, biógrafo del gran músico napolitano, algunas de las sonatas de Scarlatti rebosan *esplendor real con bandas militares y centelleos de fuegos artificiales*. En otras resuenan *fanfarrias y las cabal-*

*gatas majestuosas de los desfiles reales o se oye el eco de las trompas de las cacerías reales...*⁵

Más adelante, Kirkpatrick, en el análisis organológico de la obra de Scarlatti, cita las sonatas en las que figuran temas y efectos imitativos de carácter militar, como el sonido de las trompetas y trompas en las sonatas 96 y 491; el de los tambores y trompetas en la 491; los hajos que acompañan a los desfiles, en la 490; el sonido del cañón, como fondo de oboes y trompas en la 108 y la evocación de las salvas de artillería que *interrumpían las piezas tocadas por la banda real*⁶, en la 525.

Es de suponer que alguna de estas sonatas se interpretarían en los salones de la aristocracia y en los actos sociales y protocolarios del estamento militar, como, por ejemplo, en las recepciones que se celebraban en las capitánías generales con motivo de determinadas festividades. La costumbre de interpretar piezas de concierto durante dichos actos se ha mantenido hasta nuestros días.

En cuanto al último de los grandes compositores italianos, citados anteriormente, le debemos también composiciones de índole marcial como el “Allegro militar”, de la *Sonata en Sol Mayor G-5*; “Minueto militar”, de la *Sonata a tre G-146* y el quinteto conocido con el sobrenombre de *La Música Nocturna de Madrid*, al que pertenece la famosísima *Ritirata o Retreta de Madrid*, tema que junto a otros de carácter popular que figuran en esta obra, inspiraron a Boccherini para escribir su *Quinteto para piano y cuerda en Do Mayor G-418, op. 57*, cuyo tercer tiempo recoge unas variaciones sobre el mencionado toque de Ordenanza, que también ha dado lugar al *Quintettino: La ritirata de Madrid, G-324*.

La música militar de cámara en otros países europeos

Si analizamos la producción camerística europea vemos que, también en este género musical, las naciones del área germánica y Francia van en cabeza. Al primer grupo corresponden, entre otras obras, *la Suite en Mi Mayor*, de J.C. Pezel (1639-1694); las *Marchas números 3, 4 y 5*, de F. Krommer (1759-1831) y unas composiciones que merecen atención: *las partitas de campo*.

⁵ KIRKPATRICK, Ralph: *Doménico Scarlatti*. Ed. Alianda Editorial. Col. Alianza Música. Madrid. 1985, p. 139.

⁶ *Ibidem*, p. 139.

Estas últimas son obras relacionadas con el mundo de las armas, escritas para pequeños conjuntos instrumentales, generalmente de viento, que debieron interpretarse durante las pausas o tiempos de descanso en los puestos de mando y cuarteles generales, el curso de maniobras militares o con motivo de ciertas celebraciones. Una de estas obras es la *Partita de Campo de Do Mayor*, de F.J. Haydn, que hemos encontrado en Edimburgo, y en la que aparece uno de los motivos principales recogidos por Brahms en sus famosas *Variaciones sobre un tema de Haydn*. A esta misma forma musical pertenecen las *Partitas de campo números 2 y 4*, de Carl Stamitz, halladas en la Biblioteca Real de Berlín.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX surge, entre las jóvenes de la sociedad vienesa, la costumbre de ejecutar al piano composiciones basadas en temas militares. Esta costumbre que, como veremos, se extiende por toda Europa, impulsa a los compositores a escribir bellas páginas musicales como la célebre *Marcha militar D. 733*, de Schubert, a la que hay que sumar una *Gran Marcha Heroica*, *Tres marchas heroicas* y otras tres marchas militares para piano, prácticamente desconocidas.

También Beethoven dedica algunas páginas a la música militar de cámara. Entre ellas figuran las *Variaciones sobre la marcha de Dressler*, *Rule Britannia*, la composición más representativa del ejército inglés, y *God Save the King*, todas ellas para piano. Con el escenario de las guerras napoleónicas al fondo compone dos canciones, escritas por el teniente Friedelberg: *El canto de adiós de los ciudadanos de Viena* y el *Canto de guerra de los austríacos*, piezas que se entonan en las reuniones sociales de la capital imperial. En 1799, Beethoven compone la *Marcha de Granaderos para un reloj musical* y, años más tarde, la *Marcha militar en Si bemol* a la que confiere un tratamiento camerístico.

En Francia, la música militar de cámara alcanza cierto desarrollo en la época de la Revolución de 1789 y del Imperio, coincidentes con la implantación del pianoforte que, entre 1770 y 1800, desplaza al viejo clavecín. Las posibilidades técnicas del nuevo instrumento y el ambiente de exaltación bélica y patriótica de estos años, propician la creación de un tipo de música descriptiva concebida para instrumentos de teclado, principalmente el pianoforte, y conjuntos de cámara.

En este contexto nacen infinidad de obras en las que se describen las batallas y grandes victorias de Napoleón que, según Jean Mongredien, *escuchan encantadas las bellas damas en los salones imperiales*⁷. Entre estas

⁷ MONGREDIEN, Jean: *La musique en France des Lumières aun Romanticisme*. Ed. Harmoniques/Flammarion, Francia, 1986, p. 305.

obras cabe destacar la *Batalla de Marengo*, *La Gran Batalla de Austerlitz* y la transcripción para pianoforte de las piezas revolucionarias más representativas como *La Carmañola*, *Ça ira* y *La Marsellesa*.

Música religiosa

Desde sus orígenes y salvo paréntesis históricos revolucionarios, el Ejército español ha mantenido una estrecha relación con la Iglesia Católica, de la que en la época del Imperio, se sentía hijo y protector. El pensamiento de la institución castrense ha estado siempre presidido, en primer término, por las ideas de Dios y de su Iglesia. Esta es quizás la principal razón de que, desde los tiempos del emperador Carlos I, por no remontarnos a siglos anteriores, todas las ordenanzas que se han escrito, hasta las de Carlos III de 1768, contengan numerosos preceptos de orden religioso, incluidos algunos toques y otras composiciones musicales relacionadas con las prácticas piadosas.

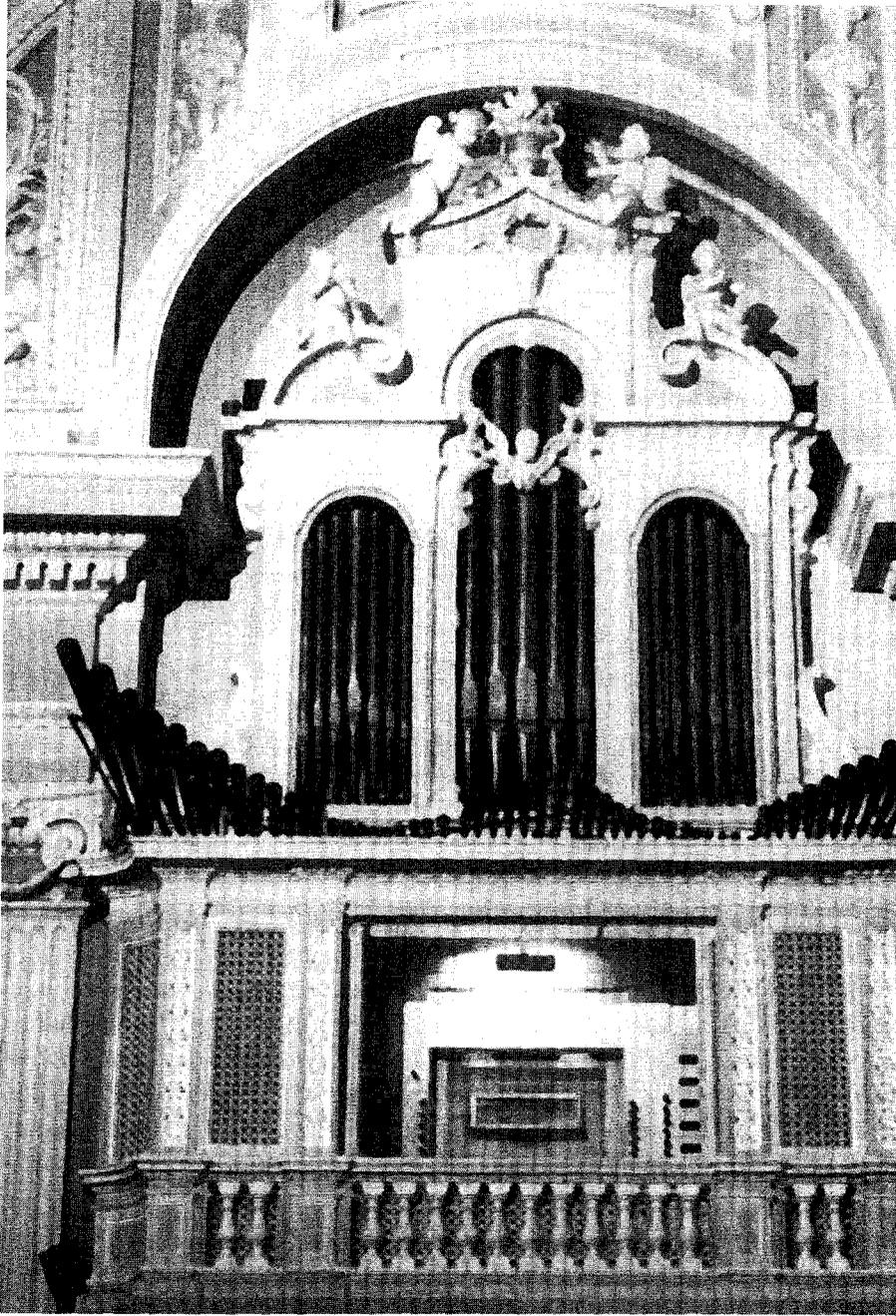
A su vez, la Iglesia ha mostrado un profundo respeto por la Milicia, con la que ha compartido una serie de virtudes, como la austeridad, el espíritu de sacrificio, el servicio a la colectividad y el amor a Dios y a la Patria. Esta mutua identificación de valores e ideales comunes, que hunde sus raíces en la concepción medieval del monje-soldado, ha creado la base sobre la que se construyó a lo largo de los siglos, una estrecha relación entre ambas instituciones; una de ellas el arte y, más concretamente, la música.

La música religiosa de carácter marcial

*La Iglesia española ha creado y fomentado un género de música, basado todo él en la resonancia militar*⁸. Estas palabras del padre Otaño explican por sí solas el hecho de que, durante más de quinientos años, se hayan escrito obras musicales sagradas de carácter marcial y, por otro lado, que los músicos militares hayan compuesto gran cantidad de partituras religiosas⁹ para ser interpretadas por nuestros soldados y sus formaciones bandísticas en los templos, cuarteles, campamentos, calles y plazas de España.

⁸ OTAÑO, Nemesio (Rvdo. Padre): "Toques de Guerra. Notas históricas y críticas", en *Revista de Radio Nacional de España*, Burgos, 1939, p. V.

⁹ Entre ellas, la copiosa producción de marchas procesionales de Semana Santa y otras festividades religiosas.



Organo barroco ibérico del Convento de la Encarnación (Madrid)

Si el repertorio que conocemos de la música militar española de Ordenanza del siglo XVIII, es relativamente pequeño y su valor artístico y técnico no alcanza las cotas de otras naciones, el de la música religiosa de índole marcial es notable y, en relación con la historia de la música de España, diríamos que inconmensurable. Casi todos los grandes compositores españoles, hispanoamericanos y portugueses desde el siglo XVI hasta finales del XVIII, han cultivado en una u otra medida la música sagrada que se vincula al mundo de las Armas.

Tomás Luis de Victoria, Morales, Guerrero, Correa de Arauxo, Braga, Aguilera de Heredia, Bruna, Diego de Conçacao y muchos otros, han escrito obras litúrgicas como misas de batalla, tedeums de victoria, motetes y oraciones; y paralitúrgicas como villancicos, tientos de batalla, oratorios, cantatas, tocatas y sonatas marciales.

En el espacio que disponemos en este trabajo, es totalmente imposible hacer un balance de la obra llevada a cabo, durante los siglos XVII y XVIII —pues uno no se comprende sin el otro—, por los maestros de capilla, compositores, organistas, organeros, ministriles y todos los que han contribuido a crear y desarrollar unas obras cuyos géneros son, en gran parte, únicos en la historia del Occidente cristiano.

Queda, pues, ceñirnos solamente a alguno de los aspectos del género musical que tratamos, y que en nuestra opinión consideramos más interesantes, por cuanto fuera del ámbito de los especialistas y estudiosos, apenas son conocidos. Por esto hemos elegido el tema de la obra organística, que ofrece rasgos inéditos, tanto para el civil como para el militar.

El órgano barroco ibérico

Uno de los capítulos más apasionantes de la historia de la música en el siglo XVIII es el referido al órgano, que en nuestra nación adquiere una dimensión y una sonoridad esplendorosas. El órgano barroco ibérico —que nace a mediados del siglo XVII— es el resultado del proceso de integración de una serie de elementos provenientes de distintos períodos históricos y de diversas regiones españolas —principalmente de Aragón, Cataluña y Valencia— que por una serie de circunstancias de diversa naturaleza, confluyen en las tierras de la antigua Corona de Castilla.

En esta última región es donde cobra forma el órgano ibérico, llamado así porque su implantación se extiende a toda la Península y a Iberoamérica. El órgano barroco ibérico parece estar concebido para cantar el esplendor y la gloria del Imperio español; aun cuando el apogeo de este instru-

mento no coincida con el de España, sí es coetáneo con la tradición barroca de la música sacra donde, ésta, es el medio de glorificación del poder de la “majestas dei”, inequívocamente identificado con el Soberano absoluto del poder terrenal¹⁰.

Es obvio decir que los ejércitos han constituido en forma decisiva a la conquista del Imperio, del que la Iglesia se ha beneficiado espiritual y materialmente; por esto, no es extraño que sugiriese e incentivase la creación de un modelo de órgano que, parafraseando al padre Otaño, estuviese todo él basado en la resonancia militar.

Las principales innovaciones técnicas que se introducen en el viejo órgano renacentista del siglo XVI, en el que ya se interpretaban batallas son, como sabemos: el teclado partido -nacido en Zaragoza en 1567-, el arca de ecos y la lengüetería horizontal de batalla, tiro o artillería. Esta última es, lógicamente, la que a nosotros nos interesa, ya que es la que potencia la sonoridad del órgano con acentos marciales que le permiten describir, con toda fidelidad, el escenario bélico de la batalla y su música militar.

La característica más acusada del órgano barroco hispano-portugués es, precisamente, su espectacular trompetería en orden de batalla, genial apropiación de la escuela de organería castellano-leonesa, que constituye la principal seña de identidad de este instrumento en el ámbito internacional.

Se han barajado diversas hipótesis en torno a esta disposición de la trompetería en forma horizontal. Según Federico Acitores, la lengüetería es muy delicada, por lo que requiere una frecuente afinación y que el polvo no entre en la cañutería. La posición horizontal de los tubos impide que el polvo caiga dentro de las canillas; al mismo tiempo se facilita la afinación y, consecuentemente, un rendimiento sonoro óptimo. Blancafort alude a razones técnicas vinculadas al hecho y condición del teclado partido; otros tratadistas aducen motivos estéticos, tímbricos, temperamentales y hasta raciales. El único -que nosotros sepamos- que aun en forma despectiva se acerca a nuestra posición, es el marqués de Ureña al decir, refiriéndose al sonido del órgano ibérico, *que parece más bien estruendo militar*¹¹.

Esta última evocación castrense, aunque con una intencionalidad completamente distinta, la comparte el profesor venezolano Miguel Castillo Didier cuando manifiesta:

¹⁰ CARRERAS LÓPEZ, J.J.: *La música en las catedrales en el siglo XVIII*. Institución “Fernando el Católico”, Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza, 1983, p. 50.

¹¹ JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. Gijón, 1988, p. 258.

Aludamos al menos a la lengüetería o “trompetería” que caracterizará grandiosamente al órgano español en su área más gloriosa, así como a su ubicación en la Iglesia, que trae por consecuencia la existencia de dos o tres instrumentos –órganos- en los grandes templos. La abundancia de registros de lengüetas y la colocación de parte de ellos fuera del órgano, en posición semihorizontal, en “chamade”, cual cañones que salen de las troneras de las fortalezas, dará al instrumento hispánico y portugués, una bizarría, grandiosidad y estrépito únicos, así como una vistosidad inimitable en la fachada¹².

Para nosotros, la concepción del órgano ibérico, que se gesta entre finales del siglo XVI y principio del XVII, responde principalmente a la necesidad histórica de manifestar la grandeza del Imperio español, mediante la unión de sus principales instituciones: la Iglesia, la Corona y el Ejército, con independencia, claro está, de las motivaciones de orden técnico y artístico que facilitaron el proyecto.

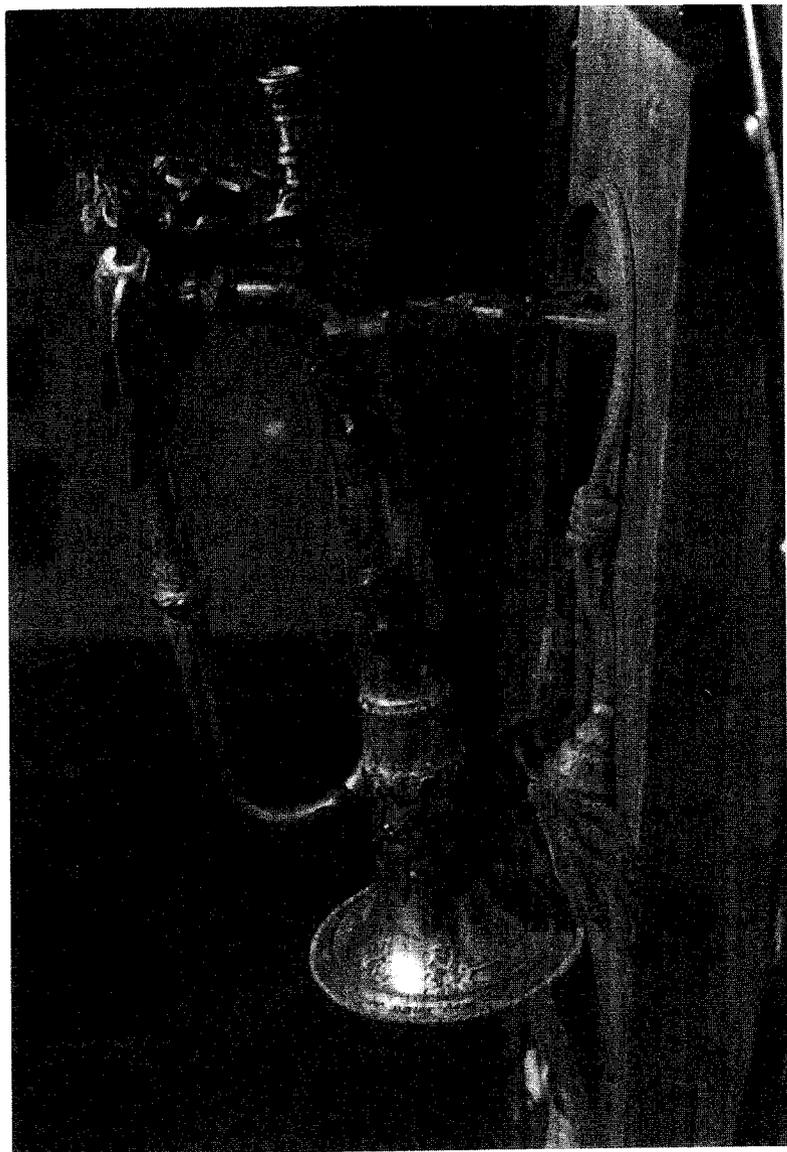
Los elementos marciales del órgano ibérico

La faceta marcial en este instrumento la hallamos, en primer lugar, en la terminología de muchos de sus elementos sonoros: trompeta de batalla, clarín de campaña, pífano, bombardas, trompeta bastarda, registro bélico, munición, lengüetería de tiro o artillería, etc. Son palabras que nos evocan el mundo de las armas; ahora bien, estos vocablos no son gratuitos, responden a una realidad musical que deviene de la estructura del órgano, en el que los registros bélicos¹³ de lengüetería, tanto interior como exterior, tienen, al menos teóricamente, todos los sonidos de la música militar.

Si vemos la disposición de cualquier órgano ibérico del siglo XVIII, comprobamos, en la mayor parte de los casos, que los registros tímbricos de la lengüetería tienden a corresponderse con los que en su momento existían en las músicas de nuestros ejércitos.

¹² CASTILLO DIDIER, Miguel: *Caracas y el Instrumento Rey*. Consejo Nacional de la Cultura. Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales “Vicente Emilio Sojo”. Caracas, 1979, p. 98.

¹³ JAMBOU, 1988, p. 292. *La denominación de registro bélico no es del siglo XVIII, ni menos aún del XIX. José Echevarría -organero-califica así las diferencias de bronce que puso en el órgano de San Diego de Alcalá en los años 1670. Es curioso observar cómo estos juegos guerreros inundan de modo avasallador el instrumento, litúrgico por excelencia, a finales del siglo XVII...*



Trompeta barroca del Museo de Viena

A título de ejemplo, presentamos la disposición de los registros bélicos en los órganos de la catedral de Sevilla, en 1779, y su posible correspondencia con los instrumentos de una música militar de la época.

CUADRO COMPARATIVO

ÓRGANO ¹⁴	BANDAS MILITARES
<p><i>Lleno bélico interior (registros)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> * Trompeta real * Trompeta bastarda * Trompeta magna 	<p><i>Instrumentos</i></p> <ul style="list-style-type: none"> * Trompeta * Trompeta bastarda * Trompa
<p><i>Lleno bélico de la fachada</i></p> <ul style="list-style-type: none"> * Clarín de batalla * Trompeta magna * Clarín claro 	<p><i>Instrumentos</i></p> <ul style="list-style-type: none"> * Clarín * Trompeta * Clarín de caballería

Este cuadro, en cierto sentido, es una ficción, pues no responde a un estudio técnicamente elaborado, sino a una aproximación hipotética orientativa entre el órgano y los instrumentos de música militar ya que, evidentemente, el órgano es una cosa y los instrumentos de viento otra muy distinta.

Por otro lado, hay que señalar que algunos instrumentos, como la corneta, el oboe, el pífano, el fagot y el clarinete (que, como hemos visto, existen ya a finales del siglo XVIII en las músicas militares) también figuran en otros órganos, aunque para simplificar no los hayamos incluido en el cuadro de equivalencias.

Los instrumentos de percusión –tambor, timbal, platillos, etc.- tienen, asimismo, su correspondiente sonido en el órgano barroco a través de los registros de adorno que comprenden sonidos de guerra y de la naturaleza, como el estampido del cañón, el trueno y el batir de las olas en una galería. Estos registros existen en ciertos órganos extranjeros y, posiblemente, en algunos de España.

¹⁴ AYARRA JARNE, José E.: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974, p. 108.

La música marcial orgánica

El repertorio de música marcial para órgano de los siglos XVII y XVIII es realmente extraordinario; gran número de formas musicales propias de este instrumento tienen su correspondiente composición bélica, entre ellas los tientos, fantasías, tocatas y sonatas. De todas, las más frecuentes son los tientos de batalla, de los que Juan Bautista Cabanilles –autor de *Cortejo militar* y *Cabalgata militar*– tiene una copiosa producción. Destaca el *Tiento de 5º tono*, conocido con el sobrenombre de *Batalla Imperial*.

Según dice Roberto Pla en las notas a la grabación discográfica de la obra de Cabanilles en los órganos de Daroca y Toledo, la *Batalla Imperial*, controvertida página musical, parece ser una glosa a la batalla de Pavía, escrita en honor y memoria del emperador Carlos I. De esta obra –habitual en los conciertos que organiza la Sección de Música de la Asociación de Amigos de los Museos Militares– existen diversas transcripciones para banda de música.

Los tientos de batalla, por lo general, están bien localizados y no plantean problemas de definición; no ocurre así con las tocatas y sonatas marciales que, normalmente, carecen de este adjetivo, por lo que es difícil situarlas. Por otro lado, los temas militares a veces aparecen solamente en un pasaje o movimiento, al igual que ocurre con muchos conciertos y suites orquestales.

En el primer supuesto nos encontramos con los casos de la *Tocata en Re*, de Carlos Seixas, y de la *Sonata para clarines en La Mayor* y el *Concierto para dos órganos nº 6 en Re Mayor*, de Antonio Soler. Ninguna de estas obras parece tener, a simple vista, relación alguna con el ámbito marcial y, sin embargo, la tienen.

En cuanto a la fragmentación de los temas militares en las obras, ponemos el ejemplo del minuto del citado concierto para dos órganos, del padre Soler, que en realidad es una fanfarria militar, la cual al desgajarse de su contexto original, recibe el nombre de *Fanfarria del Emperador* o, también, *Fanfarria Soleriana*, de la que existe una transcripción para banda de música militar.

Con estas puntualizaciones, llegamos a la conclusión de que se ha escrito más música militar orgánica de lo que a primera vista parece y que, asimismo, debió interpretarse en su momento en grado superlativo y no sólo en la Península, sino también en Iberoamérica.

La existencia de plazas de organista en las plantillas de algunas unidades de Ultramar, como ya hemos visto, y una carta circular enviada por el cardenal José María Cos a los obispos de América del Sur, lamentándose de

que ...*hasta durante el Santo Sacrificio de la Misa se interpretan serenatas, y retretas, y pasacalles, y dianas...*¹⁵, son hechos que parecen demostrar la gran difusión de la música militar en los órganos de los siglos XVII y XVIII.

¹⁵ LABAJO VALDÉS, Joaquina: "José M.^a Cos, reformista de la Música Sagrada en España", en *Revista de Musicología*, vol. VII, n.º 2. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1984, p. 349.

BIBLIOGRAFÍA

ACITORES, Federico: "Peculiaridades del órgano ibérico", en *Actas del Primer Congreso del órgano Español*, 27-29 de octubre de 1981. Universidad Complutense de Madrid, 1984.

AYARRA JARNÉ, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro en la Catedral de Sevilla*. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974.

BLANCAFORT, Gabriel: *El órgano español en el siglo XVII*. Ponencia del I Congreso Nacional de Musicología. Institución "Fernando el Católico" de la Diputación Provincial de Zaragoza. 1981.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José: *La música en las catedrales durante el siglo XVII*. Institución "Fernando el Católico" de la Diputación Provincial de Zaragoza. 1983.

CASTILLO DIDIER, Miguel: *Caracas y el Instrumento Rey*. Consejo Nacional de la Cultura. Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo". Caracas, 1979.

FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo: *Antología de la Música Militar de España*. Fonogram, S.A. Madrid, 1972.

GÓMEZ RUIZ, Manuel y ALONSO JUANOLA, Vicente: *El Ejército de los Borbones*. Servicio Histórico Militar. Cuatro volúmenes. Madrid, 1989-1995.

JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español*. Siglos XVI-XVIII. Vol. I. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. Gijón, 1988.

KIRKPATRICK, Ralph: *Doménico Scarlatti*. Alianza Editorial, col. Alianza Música. Madrid, 1985.

LABAJO VALDÉS, Joaquina: "José María Cos, reformista de la Música Sagrada en España", en *Revista de Musicología*, vol. VII, nº 2. Madrid, 1984.

LAMA, Jesús Ángel, S.J.: "Registros de adorno", en *Actas del II Congreso Español de órgano*. Edición a cargo de Antonio Bonet Correa. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

MARTÍN ROMERO, Antonio: *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Alianza Editorial, col. Alianza Música. Madrid, 1996.

MONGREDIEN, Jean: *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*. Harmoniques/Flammarion. Flammarion-France, 1986.

OLAECHEA, Rafael y FERRER BENIMELLI, José A.: *El Conde de Aranda*. Tomo I. Librería General, Zaragoza, 1978.

OTAÑO, Nemesio (Revd. Padre): "Toques de Guerra. Notas históricas y críticas", en *Revista de Radio Nacional de España*. Burgos, 1939.

REDONDO DÍAZ, Fernando: "Leyenda y realidad de la Marcha Real Español-

la”, en *Revista de Historia Militar*. Año XXVII, nº 54. Servicio Histórico Militar. Madrid, 1983.

VARIOS: “El Órgano Histórico en Castilla y León”, en *Actas del Simposio Internacional celebrado en Salamanca en 1996*. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. Zamora, 1999.