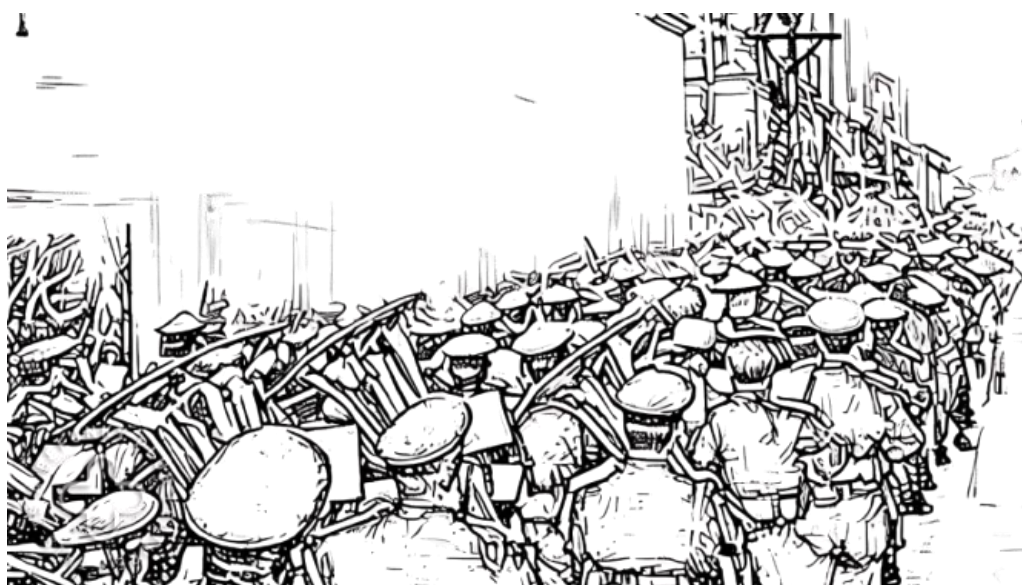


UNIVERSIDAD DE GRANADA



LA MARCHA PROCESIONAL EN ANDALUCÍA (1856-1919): CREACIÓN, EDICIÓN Y CIRCULACIÓN DE UN GÉNERO



TESIS DOCTORAL

Autor:

Juan Carlos Galiano Díaz

Directores:

Dra. Isabel María Ayala Herrera

Dr. Antonio Martín Moreno

Programa de doctorado:

Historia y Artes

2025

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Juan Carlos Galiano Díaz
ISBN: 978-84-1195-838-7
URI: <https://hdl.handle.net/10481/105487>

Ilustración de portada realizada ex profeso por Estefanía Harana Suano para la presente Tesis Doctoral (diciembre de 2024).

A mis padres, Juan Carlos y Loli
A mi hermana, Marta

RESUMEN

La Semana Santa andaluza es una manifestación cultural compleja que integra diversas formas de arte, como la imaginería, la orfebrería o la música, que vienen a enriquecer la teatralidad y escenificación de los desfiles procesionales. En este contexto, la música desempeña un papel fundamental tanto en la celebración como en la devoción popular, dando lugar a un valioso patrimonio sonoro. Entre sus expresiones más representativas destacan las saetas y las marchas procesionales, ambas nacidas de la religiosidad popular y esenciales en el paisaje sonoro de la festividad. Su profundo arraigo y proyección han convertido estos géneros en símbolos de la identidad cultural andaluza, trascendiendo incluso los límites territoriales de la región.

Esta tesis doctoral pretende analizar la creación, edición y circulación de la marcha procesional como género bandístico en Andalucía entre 1856 y 1919. El aporte científico de la presente investigación reside en el establecimiento del proceso de gestación y primeros pasos de la marcha procesional en Andalucía hasta su consolidación y, por otro lado, el estudio de los canales de edición y circulación de la marcha procesional andaluza en las principales editoriales musicales españolas.

La metodología empleada para cumplir los objetivos se inscribe en la investigación musicológica histórica a partir de la consulta, vaciado, catalogación y heurística de fuentes primarias (documentales, hemerográficas, musicales) y secundarias, utilizando además el análisis comparado y edición. Aunque se han empleado positivistas, que ofrecen una perspectiva objetiva y sistemática en contraste con otras corrientes musicológicas más interpretativas o subjetivas, tan en boga en la actualidad, se ha buscado que este enfoque trascienda de la mera descripción del dato. De esta manera, se ha aspirado a una metodología integradora cercana a los estudios culturales y la teoría de la recepción estética más allá de poner el foco en un compositor, institución o agrupación concretos.

La tesis se articula en torno a cuatro capítulos, precedidos de un marco teórico y conceptos fundamentales que orientan al lector en una aproximación a la música procesional andaluza, haciendo hincapié tanto en los elementos musicales que caracterizan el género como en las principales formaciones instrumentales que integran el paisaje sonoro de la Semana Santa de Andalucía. Seguidamente, se aborda el papel de *Eco de Marte* (1856-1819), principal publicación editora de música para banda en el siglo XIX (Capítulo 1). A continuación, se describe el proceso de recepción de la transcripción de la «Marcha fúnebre» de la ópera *Jone* de Errico Petrella, editada en *Eco de Marte*, en la Semana Santa andaluza (Capítulo 2). El Capítulo 3 analiza los orígenes, desarrollo inicial y transformación de la marcha fúnebre como género bandístico en la Semana Santa andaluza hasta 1890. Para ello, se examinan las primeras marchas fúnebres interpretadas en este contexto, la presencia de este género en *Eco de Marte* a través de la producción musical de José Gabaldá y la evolución de la marcha fúnebre hacia la marcha procesional, ejemplificada en la obra del compositor granadino Antonio de la Cruz Quesada. Finalmente, se estudia la consolidación y reconocimiento de la marcha procesional en Andalucía entre 1890 y 1919 (Capítulo 4). Para ello, se realiza una panorámica general de la proliferación del género en diferentes provincias andaluzas, a la vez que se abordan tres estudios de caso: *Quinta Angustia* (1895) de José Font Marimont, *Virgen del Valle* (1897) de Vicente Gómez Zarzuela y *Amarguras* (1919) de Manuel Font de Anta.

Dado lo expuesto, las conclusiones obtenidas sugieren que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la marcha fúnebre, inicialmente asociada a acontecimientos dolorosos para los compositores o a figuras destacadas con quienes la ciudadanía empatizaba, evoluciona hasta convertirse en un elemento sonoro fundamental del

ceremonial religioso de la Semana Santa. Con ello, el género inicial, popularizado, a su vez, en el período de las revoluciones burguesas, adquiere un carácter devocional que se materializa en el surgimiento de la marcha procesional a través de la composición de piezas dedicadas a hermandades y cofradías para su interpretación en los desfiles procesionales. En este contexto, por tanto, la marcha fúnebre deja de ser un homenaje a «héroes» en un marco ajeno a lo religioso para transformarse en un elemento sacro, especialmente a partir de la Restauración Borbónica. Este cambio se alinea con la creciente ideologización política de la época y con el fortalecimiento de la religiosidad popular, que encuentra en estas composiciones un vehículo sonoro para la expresión de la devoción colectiva. A su vez, la transformación de la marcha procesional implica una evolución estilística, pasando de influencias militares, académicas y del *belcanto* italiano a la corriente nacionalista, en sintonía con los debates musicales y estéticos de la época. Así, tanto las marchas fúnebres como las procesionales se integran en el paisaje sonoro de los desfiles procesionales, enriqueciendo la dimensión emocional y simbólica de estas manifestaciones, consolidándose como un elemento esencial de la experiencia colectiva.

ÁREAS DEL CONOCIMIENTO (CC)	
635	Música
465	Historia del Arte
MATERIAS UNESCO	
6203.06	Música, Musicología
5101.04	Etnomusicología
5506.02	Historia del Arte
5101.14	Tradición
5910.03	Prensa
DESCRIPTORES/PALABRAS CLAVE	
Edición musical	Música en Andalucía (siglos XIX y XX)
Marcha procesional	Semana Santa
Bandas de música	Marcha fúnebre
Música española (siglos XIX y XX)	Religiosidad popular

ABSTRACT

The Andalusian Holy Week is a complex cultural manifestation that integrates various art forms, such as imagery, goldsmithing and music, which enrich the theatricality and staging of the processional parades. In this context, music plays a fundamental role both in the celebration and in popular devotion, giving rise to a valuable sound heritage. Among its most representative expressions are the saetas and processional marches, both born of popular religiosity and essential in the soundscape of the festivity. Their deep roots and projection have turned these genres into symbols of Andalusian cultural identity, even transcending the territorial limits of the region.

Therefore, this doctoral thesis aims to analyse the creation, publication and circulation of the processional march as a band genre in Andalusia between 1856 and 1919. The scientific contribution of this research lies in the establishment of the process of gestation and first steps of the processional march in Andalusia until its consolidation and, on the other hand, the study of the channels of publication and circulation of the Andalusian processional march in the main Spanish music publishers.

The methodology used to achieve objectives is based on historical musicological research, based on the consultation, cataloguing and heuristic analysis of primary (documentary, newspaper and music) and secondary sources, as well as comparative analysis and editing. Although positivists have been used, offering an objective and systematic perspective in contrast to other more interpretative or subjective musicological currents, which are currently in vogue, the aim has been for this approach to go beyond the mere description of the data. In this way, we have aspired to an integrative methodology close to cultural studies and the theory of aesthetic reception, beyond focusing on a specific composer, institution or group.

The thesis is divided into four chapters, preceded by a theoretical framework and fundamental concepts that guide the reader in an approach to Andalusian processional music, emphasising both the musical elements that characterise the genre and the main instrumental ensembles that make up the soundscape of Holy Week in Andalusia. Next, the role of *Eco de Marte* (1856-1819), the main publication of band music in the 19th century, is discussed (Chapter 1). This is followed by a description of the process of reception of the transcription of the «Funeral march» from Errico Petrella's opera *Jone*, published in *Eco de Marte*, in the Andalusian Holy Week (Chapter 2). Chapter 3 analyses the origins, initial development and transformation of the funeral march as a band genre in Andalusian Holy Week up to 1890. To this end, it examines the first funeral marches performed in this context, the presence of this genre in *Eco de Marte* through the musical production of José Gabaldá and the evolution of the funeral march towards the processional march, exemplified in the work of the Granada composer Antonio de la Cruz Quesada. Finally, the consolidation and recognition of the processional march in Andalusia between 1890 and 1919 is studied (Chapter 4). For this purpose, a general overview is made of the proliferation of the genre in different Andalusian provinces, while three case studies are dealt with: *Quinta Angustia* (1895) by José Font Marimont, *Virgen del Valle* (1897) by Vicente Gómez Zarzuela and *Amarguras* (1919) by Manuel Font de Anta.

Given the above, the conclusions obtained suggest that, from the second half of the 19th century onwards, the funeral march, initially associated with painful events for the composers or with prominent figures with whom the public empathised, evolved to

become a fundamental sonorous element of the religious ceremonial of Holy Week. With this, the initial genre popularised, in turn, in the period of the bourgeois revolutions, acquired a devotional character that materialised in the emergence of the processional march through the composition of pieces dedicated to brotherhoods and confraternities to be performed in processional parades. In this context, therefore, the funeral march ceased to be a tribute to ‘heroes’ in a non-religious context and became a sacred element, especially after the Bourbon Restoration. In turn, the transformation of the processional march entails a stylistic evolution, shifting from military, academic, and Italian bel canto influences to the nationalist movement, in harmony with the musical and aesthetic debates of the time. This change was in line with the growing political ideologisation of the period and with the strengthening of popular religiosity, which found in these compositions a sonorous vehicle for the expression of collective devotion. Thus, both funeral and processional marches were integrated into the soundscape of the processional parades, enriching the emotional and symbolic dimension of these manifestations, consolidating themselves as an essential element of the collective experience.

AREAS OF KNOWLEDGE (SPANISH UNIVERSITIES)	
635	Music
465	Art History
UNESCO TERMS	
6203.06	Music, Musicology
5101.04	Ethnomusicology
5506.02	Art History
5101.14	Tradition
5910.03	Press
DESCRIPTORS/KEYWORDS	
Musical edition	Music in Andalusia (19th and 20th centuries)
Processional march	Holy Week
Mixed wind bands	Funeral march
Spanish music (19th and 20th centuries)	Popular religiosity

ÍNDICE GENERAL

Índice de tablas	15
Índice de ilustraciones	17
Agradecimientos	21
Lista de abreviaturas y siglas	27
Criterios de compilación y edición	29
Introducción	33
Objetivos	39
Metodología y fuentes empleadas	41
Estado de la cuestión	44
<i>Bandas de música</i>	44
<i>Música procesional</i>	49
Marco teórico y conceptos fundamentales	57
Capítulo 1. La publicación <i>Eco de Marte</i> (1856-1919) y su papel en la conformación y difusión del repertorio para banda de música	69
1.1. Antecedentes de <i>Eco de Marte</i>	70
1.1.1. <i>Música Militar</i> de Mariano Rodríguez Rubio (184?-1856)	71
1.1.2. El <i>Anfión Matritense</i> de la Asociación Musical El Panorama Español (1843-184?)	74
1.1.3. <i>La Lira de Iberia</i> de Rafael Manchado (1845)	75
1.1.4. <i>La Iberia</i> de Casimiro Martín (1855-1856?)	75
1.1.5. <i>Música Militar</i> de la Sociedad Filarmónica Militar (1856-1857)	78
1.2. La creación de <i>Eco de Marte</i> y la dirección de José Gabaldá (1856-1868)	79
1.3. El esplendor de <i>Eco de Marte</i> : Antonio Romero, Romero y Marzo, Casa Romero, y Almagro y Cía. (1868-1901)	84
1.4. Los últimos años de <i>Eco de Marte</i> : Dotesio y Unión Musical Española (1901-1919)	98
1.5. Consideraciones finales	102
Capítulo 2. De <i>Eco de Marte</i> a la Semana Santa Andaluza: la «Marcha fúnebre» de la ópera <i>Jone</i> (1858)	105
2.1. Aproximación a la ópera <i>Jone</i> de Errico Petrella	105
2.2. La recepción de <i>Jone</i> en España durante la segunda mitad del s. XIX	108
2.3. La edición de <i>Jone</i> para banda en <i>Eco de Marte</i>	117

2.4. La resignificación de la «marcha fúnebre» de <i>Jone</i> en la Semana Santa Andaluza	124
2.5. Consideraciones finales	130

Capítulo 3. Los inicios del estereotipo de la marcha fúnebre como género bandístico en la Semana Santa andaluza en la segunda mitad del siglo XIX 133

3.1. Las primeras marchas fúnebres interpretadas en la Semana Santa andaluza	135
3.1.1. Transcripciones para banda de marchas fúnebres interpretadas en la Semana Santa andaluza.....	136
3.1.2. Marchas fúnebres compuestas ad hoc para banda de música.....	140
3.2. José Gabaldá y Bel y la marcha fúnebre en <i>Eco de Marte</i> : ¿antecedente de la marcha procesional andaluza?	143
3.3. Más allá del «Eco». La edición de marchas fúnebres en la década de 1860: <i>La Lira</i> (ca. 1860-ca. 1879) y <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (1865 -1878)	154
3.4. La eclosión de las primeras marchas dedicadas a hermandades de la Semana Santa andaluza (1868-1890)	160
3.4. De la marcha fúnebre a la embrionaria marcha procesional: el granadino Antonio de la Cruz (1825-1889) como estudio de caso	176
3.4.1. La Semana Santa de Granada en la Segunda mitad del siglo XIX	178
3.4.2. Perfil biográfico de Antonio de la Cruz Quesada	183
3.4.3. Aproximación a la producción musical de Antonio de la Cruz	186
3.4.4. Las marchas de Antonio de la Cruz: orígenes de la marcha procesional granadina	188
3.5. Consideraciones finales	194

Capítulo 4. Consolidación y reconocimiento de la marcha procesional en Andalucía (1890-1919) 197

4.1. Panorámica general en Andalucía durante la década de 1890	200
4.1.1. Sevilla.....	201
4.1.2. Cádiz.....	208
4.1.3. Córdoba	211
4.1.4. Jaén.....	212
4.2. El prototipo consolidado: <i>Virgen del Valle</i> (1897) de Vicente Gómez-Zarzuela	213
4.3. La multiplicación compositiva: de López Farfán a Mariano San Miguel	222
4.4. Manuel Font de Anta y <i>Amarguras</i> (1919): la creación del himno oficioso de la Semana Santa de Sevilla	231
4.4.1. La creación de <i>Amarguras</i>	235
4.4.2. Estructura de <i>Amarguras</i>	240

4.4.3. El legado de <i>Amarguras</i>	243
4.5. Consideraciones finales	246
Conclusiones.....	249
<i>Limitaciones y futuras líneas de investigación</i>	253
Conclusions.....	255
<i>Limitations and future research directions</i>	259
Bibliografía y Fuentes	261
Bibliografía	261
Fuentes de archivo	289
Introducción	289
Capítulo 1	289
Capítulo 2	292
Capítulo 3	293
Capítulo 4	298
Fuentes hemerográficas históricas	301
Capítulo 1	301
Capítulo 2	302
Capítulo 3	305
Capítulo 4	307
Anexos.....	309
Anexo 1. Obras editadas por <i>Eco de Marte</i> bajo la dirección de José Gabaldá (1856-1868)	309
Anexo 2. Obras editadas en <i>Eco de Marte</i> por Antonio Romero, Romero y Marzo, Casa Romero, y Almagro y Cía.	312
Anexo 3. Obras editadas en <i>Eco de Marte</i> por Casa Dotesio y Unión Musical Española.....	322
Anexo 4. Catalogación de las marchas fúnebres compuestas por José Gabaldá y publicadas en <i>Eco de Marte</i>	324
4.1. <i>La Guirnalda</i>	324
4.2. <i>La Azucena</i>	325
4.3. <i>El Llanto</i>	326
4.4. <i>Minerva</i>	327
4.5. <i>Soledad</i>	328

4.6. <i>El Panteón</i>	329
4.7. <i>Marcha de honor al Santísimo</i>	330
Anexo 5. Catalogación de las marchas compuestas por Antonio de la Cruz.....	331
5.1. <i>A. S. M. el rey D. Alfonso XII</i>	331
5.2. <i>Homenaje a la memoria del ilustre Marqués del Duero</i>	332
5.3. <i>Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde (Piano)</i>	333
5.4. <i>Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde (Banda)</i>	334
5.5. <i>Viernes Santo</i>	335
5.6. <i>Al Santísimo Corpus Christi</i>	336
5.7. <i>A la Stma. Virgen María bajo la advocación de Ntra. Sra. de las Angustias</i> 337	
5.8. <i>A los héroes del dos de mayo (Piano)</i>	338
5.9. <i>A los héroes del dos de mayo (Banda)</i>	339
Anexo 6. Edición crítica de <i>Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde</i>	340
Anexo 7. Edición crítica de <i>A los héroes del dos de mayo</i>	349
Anexo 8. Acciones divulgativas y transferencia del conocimiento relacionadas con la tesis	355
8.1. Programas de radio, televisión y pódcast	357
8.2. Recuperación de patrimonio musical: ediciones críticas y conciertos	362
8.3. La web <i>Patrimonio Musical</i>	365
8.4. Congreso Andaluz de Música de Semana Santa (Federband).....	368
8.5. Libretos de trabajos discográficos	369

ÍNDICE DE TABLAS

Introducción

Tabla I. Tabla modelo de catalogación	42
Tabla II. Esquema formal común en las marchas procesionales	62
Tabla III. Cuadro resumen de las principales formaciones instrumentales en la música procesional andaluza	68

Capítulo 1

Tabla 1.1. Resumen del repertorio recuperado publicado por <i>Eco de Marte</i> bajo la dirección de José Gabaldá	83
Tabla 1.2. Obras editadas para banda por Antonio Romero antes de adquirir <i>Eco de Marte</i> localizadas en E-Mn	85
Tabla 1.3. Ediciones con la firma de Manuel Parra Bernabeu localizadas en E-Mn	96
Tabla 1.4. Resumen del repertorio recuperado publicado por <i>Eco de Marte</i> bajo la propiedad de Romero, Romero y Marzo, Casa Romero y López Almagro	98
Tabla 1.5. Resumen del repertorio recuperado publicado por <i>Eco de Marte</i> bajo la propiedad de Casa Dotesio y Unión Musical Española	101

Capítulo 3

Tabla 3.1. Listado de obras arregladas para banda por José Gabaldá localizadas en E-LCd	145
Tabla 3.2. Resumen de las marchas compuestas fúnebres, triunfales y de honor compuestas por José Gabaldá y editadas en <i>Eco de Marte</i>	148
Tabla 3.3. Esquema formal habitual de las marchas fúnebres de José Gabaldá	150
Tabla 3.4. Esquema formal común en las marchas procesionales del siglo XX, posiblemente influenciado por las marchas de Gabaldá, entre otras	150

Capítulo 4

Tabla 4.1. Marchas presentes en el catálogo de Casa Dotesio publicado en 1901	199
Tabla 4.2. Estructura formal y armónica de <i>Quinta Angustia</i> de José Font Marimont	203
Tabla 4.3. Análisis comparativo de la estructura armónica de <i>Quinta Angustia</i> , <i>La Estrella Sublime</i> , <i>Virgen de las Aguas</i> y <i>Virgen de los Negritos</i>	204
Tabla 4.4. Estructura formal y armónica de <i>Virgen del Valle</i>	219
Tabla 4.5. Marchas procesionales dedicadas a hermandades y cofradías andaluzas entre 1900 y 1919	225

Anexos

Tabla A. 1. Catálogo recuperado de obras publicadas en <i>Eco de Marte</i> bajo la dirección de José Gabaldá	309
Tabla A. 2. Catálogo recuperado de obras publicadas en <i>Eco de Marte</i> por Antonio Romero, Romero y Marzo, Casa Romero y Almagro y Cía.	312
Tabla A. 3. Catálogo recuperado de obras publicadas en <i>Eco de Marte</i> por Casa Dotesio y Unión Musical Española	322
Tabla A. 4.1. Ficha catalográfica de <i>La Guirnalda</i> : marcha fúnebre de José Gabaldá	324
Tabla A. 4.2. Ficha catalográfica de <i>La Azucena</i> : marcha fúnebre de José Gabaldá	325
Tabla A. 4.3. Ficha catalográfica de <i>El Llanto</i> : marcha fúnebre de José Gabaldá	326
Tabla A. 4.4. Ficha catalográfica de <i>Minerva</i> : marcha triunfal de José Gabaldá	327
Tabla A. 4.5. Ficha catalográfica de <i>Soledad</i> : marcha fúnebre de José Gabaldá	328
Tabla A. 4.6. Ficha catalográfica de <i>El Panteón</i> : marcha fúnebre de José Gabaldá	329
Tabla A. 4.7. Ficha catalográfica de <i>Marcha de honor al Santísimo</i> de José Gabaldá	330
Tabla A. 5.1. Ficha catalográfica de <i>A. S. M. el rey Alfonso XII</i> : marcha real de Antonio de la Cruz	331
Tabla A. 5.2. Ficha catalográfica de <i>Homenaje a la memoria del ilustre Marqués del Duero</i> : marcha fúnebre de Antonio de la Cruz	332
Tabla A. 5.3. Ficha catalográfica de <i>Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde</i> : marcha fúnebre (piano) de Antonio de la Cruz	333
Tabla A. 5.4. Ficha catalográfica de <i>Homenaje a la memoria de Daoiz y XVelarde</i> : marcha fúnebre (banda) de Antonio de la Cruz	334
Tabla A. 5.5. Ficha catalográfica de <i>Viernes Santo</i> : marcha fúnebre de Antonio de la Cruz	335
Tabla A. 5.6. Ficha catalográfica de <i>Al Santísimo Corpus Christi</i> : marcha solemne de Antonio de la Cruz	336
Tabla A. 5.7. Ficha catalográfica de <i>A la Santísima Virgen bajo la advocación de Nuestra Señora de las Angustias</i> : marcha solemne de Antonio de la Cruz	337
Tabla A. 5.8. Ficha catalográfica de <i>A los héroes del dos de mayo</i> : marcha nacional (piano) de Antonio de la Cruz	338
Tabla A. 5.9. Ficha catalográfica de <i>A los héroes del dos de mayo</i> : marcha nacional (banda) de Antonio de la Cruz	339
Tabla A. 8. 1. Contenidos de la tesis doctoral divulgados a través del programa de radio <i>Suena Andalucía</i>	359

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Introducción

Ilustración I. Portada de <i>La Estrella Sublime</i> (1925) de Manuel López Farfán	64
--	----

Capítulo 1

Ilustración 1.1. Partichelas de Requinto, Flautín, Clarinete 1.º y Clarinete 2.º principal del <i>Pasodoble sobre El Trovador</i> de J. Rogel editado en <i>La Iberia</i> .	77
Ilustración 1.2. Portada del n.º 520 de <i>Eco de Marte</i>	87
Ilustración 1.3. Portada del n.º 1791 de <i>Eco de Marte</i>	91
Ilustración 1.4. Mazurca <i>El Hermano Baltasar</i> de Manuel Fernández Caballero, instrumentada por Leopoldo Martín Elexpuru y publicada en <i>Eco de Marte</i>	95
Ilustración 1.5. Portada de <i>La Guardia de Corps</i> de Mariano San Miguel, publicada en <i>Eco de Marte</i>	100

Capítulo 2

Ilustración 2.1. Portada del libreto de <i>Jone</i> en español	109
Ilustración 2.2. Primera página de la Marcha fúnebre de <i>Jone</i> editada en <i>Eco de Marte</i>	118
Ilustración 2.3. Cabecera de la <i>Marcha fúnebre en la ópera Jone</i> , instrumentada por Álvaro Milpager y editada en <i>Eco de Marte</i> .	119
Ilustración 2.4. Cabecera de la marcha fúnebre <i>La Guirnalda</i> , compuesta por José Gabaldá y editada en <i>Eco de Marte</i>	120
Ilustración 2.5. Cabecera de la de la marcha fúnebre <i>La Azucena</i> , compuesta por José Gabaldá y editada en <i>Eco de Marte</i>	120
Ilustración 2.6. Comienzo orquestal de la «Marcha fúnebre» de la ópera <i>Jone</i>	123
Ilustración 2.7. Partichela de oboe primero de la instrumentación de la «Marcha fúnebre» de <i>Jone</i> realizada por Manuel Font Fernández de la Herrán	128
Ilustración 2.8. Partichela de clarinete primero de la instrumentación de la «Marcha fúnebre» de <i>Jone</i> realizada por Manuel López Farfán	129

Capítulo 3

Ilustración 3.1. Fragmento de la partichela de fliscorno de la marcha fúnebre <i>Cuatro notas a la memoria de Gayarre</i> de Leopoldo Martín Elexpuru	140
Ilustración 3.2. Ejemplar de la marcha <i>El Llanto</i> de José Gabaldá, publicada en el n.º 210 de <i>Eco de Marte</i>	149
Ilustración 3.3. Partichela manuscrita de saxofón 2.º en mi bemol de <i>El Llanto</i> de José Gabaldá	149
Ilustración 3.4. Partichela manuscrita de fliscorno de <i>Soledad</i> de Hignio Marín	152

Ilustración 3.5. Ejemplar de <i>A la memoria de mi madre: Descansa en Paz</i> de Ramón Roig, publicada en el n.º 1855 de <i>Eco de Marte</i>	153
Ilustración 3.6. <i>Soleá</i> de Murciano, con instrumentación de José Antonio López, editada en <i>La Lira</i>	156
Ilustración 3.7. Portada del número 1.º, sección 4ª de <i>Gaceta Musical de Madrid</i> , correspondiente a la marcha fúnebre <i>A la memoria de D. Andrés Palatín</i>	159
Ilustración 3.8. Portada de la <i>Marcha fúnebre</i> de Rafael Cebreros, editada en 1874 por Antonio Romero y Andía	164
Ilustración 3.9. Primera página de la marcha fúnebre <i>De Herodes a Pilatos</i> de Álvaro Milpáger editada por Casa Erviti	168
Ilustración 3.10. Retrato de Eduardo López Juarranz	170
Ilustración 3.11. Edición de <i>¡Una Lágrima!</i> de Eduardo López Juarranz, publicada por <i>La España Musical</i>	175
Ilustración 3.12. Portada de la marcha fúnebre <i>Viernes Santo</i> de Antonio de la Cruz, editada en reducción para piano por Antonio Romero	192

Capítulo 4

Ilustración 4.1. Cabecera de la marcha <i>Cor Jesu</i> de Severo Altube, editada por Erviti	198
Ilustración 4.2. Portada de la <i>Marcha fúnebre</i> compuesta por José Font Marimont dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla	202
Ilustración 4.3. Portada de <i>En mi Amargura</i> de Manuel López Farfán	206
Ilustración 4.4. Reducción de <i>¡Piedad!</i> de Eduardo López Juarranz, realizada por M. Brull y publicada por Casa Romero	209
Ilustración 4.5. Partichela de clarinete 2º de la <i>Marcha fúnebre</i> de Vicente Gómez-Zarzuela y Pérez	215
Ilustración 4.6. Portada de una copia de <i>Virgen del Valle</i> realizada por Vicente Gómez-Zarzuela	216
Ilustración 4.7. Inicio del aria «Pro peccatis sua gentis» del <i>Stabat Mater</i> de Rossini	219
Ilustración 4.8. Inicio de la partichela de fliscorno de <i>Virgen del Valle</i> con alusión al aria «Pro peccatis sua gentis» del <i>Stabat Mater</i> de Rossini.	219
Ilustración 4.9. Fragmento de <i>Spes Nostra</i> con inclusión de una saeta interpretada por fliscorno	226
Ilustración 4.10. Portada del pasodoble <i>Fuentes</i> de Camila Figueroa, editado por Casa Dotesio	228
Ilustración 4.11. Portada de <i>La Esperanza de la Macarena</i> de Antonio [Damas] Monsalves	230
Ilustración 4.12. Portada de la versión para piano de <i>Soleá dame la mano</i> , editada por Unión Música	235
Ilustración 4.13. Primera página del guion manuscrito de <i>Amarguras</i>	237
Ilustración 4.14. Partichela de clarinete 1º de <i>Amarguras</i>	239
Ilustración 4.15. Introducción de <i>Amarguras</i>	241
Ilustración 4.16. Tema A de <i>Amarguras</i>	241
Ilustración 4.17. Tema B de <i>Amarguras</i>	242
Ilustración 4.18. Primer trío de <i>Amarguras</i>	242

Ilustración 4.19. Segundo trío de <i>Amarguras</i>	242
Ilustración 4.20. Coda en forma de saeta de <i>Amarguras</i>	243
Ilustración 4.21. Portada de la reducción para piano de <i>Amarguras</i> , editada por Unión Musical Española	244

Anexos

Ilustración A. 8.1. Reproducciones de Suenando Andalucía en diferentes plataformas digitales a fecha de 24/10/2024.	360
Ilustración A. 8.2. Cartel del primer programa monográfico sobre música procesional emitido en el programa <i>Al Cielo</i> de 101TV de Sevilla	361
Ilustración A. 8.3. Cartel del concierto «Origen de la música procesional andaluza» interpretado por la Banda Municipal de Granada el 28 de marzo de 2019.	363
Ilustración A. 8.4. Cartel del concierto celebrado en el marco del III Simposio de Historia de la Semana Santa de Granada, interpretado por la Banda Municipal de Granada el 22 de febrero de 2020.	364
Ilustración A. 8.5. Ficha de Antonio de la Cruz Quesada en la Base de Datos de <i>Patrimonio Musical</i> .	367
Ilustración A. 8.6. Carteles de los diferentes congresos sobre música procesional organizados por Federband	368
Ilustración A. 8.7. Fragmento del libreto del trabajo discográfico <i>Lágrimas</i> (2020)	370

AGRADECIMIENTOS

Una tarde del mes de febrero de 2014 aparecía en el aula 24 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada el Catedrático de Musicología, Antonio Martín Moreno, para comenzar a impartir la asignatura «Música española e iberoamericana: historia y patrimonio I», siendo el primer contacto que tenía con quien entonces era el alumnado del 2.º curso del Grado en Historia y Ciencias de la Música (Promoción 2012-2016). En esa primera clase, el Dr. Antonio Martín Moreno parafraseó en varias ocasiones la frase que en su día Miguel de Cervantes pusiera en boca del ingenioso hidalgo de la Mancha: «es de bien nacidos ser agradecidos» (capítulo XXII de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*). Más allá del tópico que pueda parecer, es justo reconocer y agradecer a todas las personas e instituciones que han hecho posible que esta tesis doctoral vea, al fin, la luz.

En primer lugar, nuestras palabras de eterna gratitud deben ser hacia la persona citada en el párrafo anterior, el profesor y maestro Antonio Martín Moreno. Si bien la musicología española le ha reconocido recientemente su labor en pro de la musicología española en la reciente publicación *Amor que vence a gigantes: estudios musicológicos homenaje a Antonio Martín Moreno*¹, quien suscribe estas líneas debe hacerlo de manera particular. Además de su magisterio en lo que a conocimientos musicológicos se refiere, que no es baladí, Antonio ha sido un pilar fundamental para superar esa especie de jungla en la que a veces se convierte la carrera universitaria, donde las zancadillas afloran como si de un partido de fútbol se tratase. Ante estas adversidades, siempre quedarán guardadas en mi memoria dos de sus frases que repite con frecuencia, quizá poco ortodoxas para reflejarlas en un texto como el que aquí se presenta. En el aspecto puramente académico, he de agradecer su tutorización —*in extremis*—, de la Beca de Colaboración, otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, así como del Contrato de Formación de Profesorado Universitario (referencia FPU16/02001), perteneciente al Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, del que deriva esta tesis doctoral.

En segundo lugar, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a otro pilar fundamental de ese trabajo, la Dra. Isabel María Ayala Herrera. Antes que investigador

¹ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín, MARTÍN MORENO, Carmen y PÉREZ COLODRERO, Consuelo (eds.), *Amor que vence a gigantes: estudios musicológicos homenaje a Antonio Martín Moreno*, Granada, Universidad de Granada, 2024.

me considero músico de banda, por lo que en el curso 2016/2017, mientras cursaba el Máster Oficial Interuniversitario en Patrimonio Musical, decidí centrar el TFM en las bandas de música y, más concretamente, en el repertorio por el que desde niño había sentido especial predilección: las marchas procesionales. Buscando bibliografía sobre esta cuestión, en noviembre de 2016 quedé entusiasmado tras leer una tesis doctoral, vinculada a mi provincia, titulada *Música y municipio. Marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. Su autora era Isabel Ayala, Profesora Titular del Área de Expresión Musical de la Universidad de Jaén, a quien no conocía en esa fecha, ya que no impartía docencia en dicho Máster. Tras realizar las consultas pertinentes y conocer que era posible proponerle la codirección, junto a un profesor que impartiese docencia en el Máster, del TFM, decidí escribirle un correo electrónico presentándome y solicitándole la codirección de dicho trabajo. Si no recuerdo mal, nuestra primera reunión fue un jueves 22 de diciembre de 2016 en su despacho del edificio D2 de la Universidad de Jaén. En ella, le comenté mis inquietudes, llegamos a un acuerdo para la elección del tema del TFM y coincidimos en que el profesor del Máster encargado de asumir la codirección debía ser el profesor Antonio Martín Moreno. Aun siendo una primera reunión, y tras conocer que mi intención era solicitar el Contrato FPU, la profesora Ayala pronunció, como si de un reto se tratase, la siguiente afirmación: «Galiano, con lo que quieres hacer no te va a dar tiempo a defender en julio el TFM, déjate mejor para la convocatoria de octubre». Desde entonces, gracias a sus consejos, correcciones y el ánimo y apoyo en momentos cruciales se ha forjado una vinculación académica —y de amistad—, que se ha materializado en la organización de eventos científicos, publicaciones o incluso la «adopción» en su despacho durante mi etapa como Profesor Sustituto Interino en la Universidad de Jaén.

Por extensión, quisiera mencionar a todos los docentes e investigadores del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, por la dedicación, compromiso y formación académica brindada durante el Grado en Historia y Ciencias de la Música y el Máster en Patrimonio Musical. Si bien, quisiera destacar aquí a los profesores, compañeros y amigos que me han mostrado su apoyo incondicional en todo momento: mis queridos Joaquín López González, Carmen Martín Moreno, Miguel Ángel Berlanga Fernández, José Antonio Lacárcel Fernández, Daniel Sánchez Muñoz, Álvaro Flores Coletto y, en especial, Consuelo Pérez Colodrero.

Considero mi casa académica la Universidad de Granada, puesto que he recibido en esta institución toda mi formación universitaria. No obstante, los vaivenes del destino me han llevado también a otras dos instituciones a las que me siento profundamente agradecido: la Universidad de Jaén y la Universidad de Córdoba. En la primera conté, entre septiembre de 2021 y febrero de 2022, con extraordinarios compañeros que me ofrecieron su apoyo incondicional y ayuda en todo momento, entre los que quisiera destacar a Javier Marín y a Virginia Sánchez. En la segunda, aterricé en marzo de 2022 como docente del Área de Música, por ello quisiera reconocer la predisposición, acogida y facilidades mostradas por mis compañeros para que esta tesis doctoral haya visto finalmente la luz. Entre ellos debo citar a Diego García Peinazo, Olimpia García López, Albano García Sánchez y, de manera particular, a Auxiliadora Ortiz Jurado.

Como mencionábamos anteriormente, la realización de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la obtención de un Contrato de Formación de Profesorado Universitario (referencia FPU16/02001). Por ello, debemos agradecer al Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades haber confiado en quien suscribe estas líneas. Asimismo, queremos reconocer a quienes avalaron nuestro proyecto de investigación: Dr. Antonio Ezquerro Esteban (CSIF-IMF), el Dr. Paulino Capdepón Verdú (Universidad de Castilla La Mancha) y el ya mencionado Dr. Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada). Por extensión, a las personas e instituciones que han acogido nuestra estancia de investigación, brindándonos su apoyo, recursos y un entorno propicio para el desarrollo de este trabajo: el Dr. David Cranmer y la Universidad Nova de Lisboa, así como la Dra. Maria Rosa di Luca y la Universidad de Catania. Su generosidad y disposición han sido fundamentales para el acceso a fuentes, el intercambio de conocimientos y el establecimiento de redes. Gracias por abrirnos sus puertas y por contribuir, con su profesionalismo y compromiso, a la realización de esta tesis doctoral.

Un investigador sin fuentes, bibliotecas y archivos es como un navegante sin estrellas, un viajero perdido en un océano de incertidumbre, sin cartas náuticas que le guíen ni faros que iluminen su rumbo. Por esta razón, quiero realizar especial mención a la colaboración, amabilidad y disponibilidad de los responsables y personal de diferentes bibliotecas y archivos, cuyos fondos hemos consultado para la elaboración de esta investigación: María Dolores Liaño Pedreira y el equipo de la Biblioteca de la

Diputación Provincial de A Coruña; María Teresa Delgado Sánchez y el equipo de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España; María Luz González Peña y el equipo del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE; la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; Iñaki Ceberio Castro y el equipo de la Biblioteca Municipal de Irún; la Biblioteca Musical Víctor Espinós de Madrid; la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid; Jaume J. Ferrando y Mark Barnés Larrukert y el equipo de Eresbil, así como Candela Tormo y el Archivo Manuel de Falla. Asimismo, deseo extender mi gratitud a todas las bandas que nos han abierto sus puertas, permitiéndonos acceder a sus archivos, compartir su conocimiento y conocer de cerca su valioso patrimonio musical. De igual forma, nuestro reconocimiento a José Carlos Gosálvez Lara y Frederic Oriola Velló por las aportaciones realizadas, en diferentes periodos, a este trabajo.

A su vez, especial mención merece José Manuel Castroviejo López, referencia indiscutible en el campo de estudio de la marcha procesional, por su valiosa contribución a esta tesis doctoral. Tuve el privilegio de conocerlo en mis inicios en el ámbito de la investigación hace casi una década, y desde entonces hemos forjado una gran amistad. Su generosidad al compartir fuentes inéditas, su disposición y su conocimiento han sido de gran valor para este trabajo. Su ayuda no solo ha enriquecido esta investigación, sino que también ha sido un ejemplo de pasión y compromiso para con el estudio del patrimonio musical de la Semana Santa andaluza.

Todo lo anterior carece de sentido sin las personas que me han acompañado a diario desde que comenzó esta andadura, no solo en la música sino como persona. Por un lado, mis amigos, los de banda, los de siempre, gracias, Santi, gracias, Ñoño. Por otro lado, mi familia, cuyo apoyo incondicional ha sido el pilar fundamental en la realización de esta tesis. Su paciencia, comprensión y aliento en los momentos de mayor esfuerzo han sido clave para que este proyecto llegara a buen término. Gracias por creer en mí, por acompañarme en este camino y por brindarme el amor y la fortaleza necesarios para alcanzar esta meta. A mis padres, Juan Carlos —de quien esta tesis es deudora por inculcarme desde niño la afición por las marchas procesionales— y Loli, por la dedicación y sacrificio que han realizado en esta etapa de formación académica que con este trabajo alcanza su fin. A mi hermana Marta, por su infinita paciencia y saber estar en todo momento. Estoy seguro de que cuando en años venideros ojee estas líneas lo hará habiendo cumplido su sueño: ser Profesora de Lengua de Instituto. A

Estefanía, mi compañera de viaje en la vida personal y doctoral, aunque esta última faceta la desarrolle en el ámbito del Derecho Financiero y Tributario. Su amor, comprensión y apoyo han sido esenciales durante todo el proceso de esta tesis. Su paciencia y confianza en mí me han dado fuerzas en los momentos de cansancio y dificultad. Gracias por estar siempre a mi lado, por ser mi refugio y por hacer que incluso los días más desafiantes se volvieran más llevaderos.

Como se suele decir, «lo mejor se deja para el final». GRACIAS a mi abuelo Rafael, a quien después de un «sustillo» puedo dirigirme en presente —y espero que por muchos años—. Por su sabiduría, ejemplo de vida y amor incondicional, fuente constante de inspiración a lo largo de este camino. Su legado de esfuerzo, perseverancia y valores me ha impulsado a seguir adelante en momentos de incertidumbre. Gracias por enseñarme el verdadero significado de la generosidad y la dedicación, y por ser siempre un pilar firme en mi vida.

Por último, a todos aquellos amantes de la música procesional y de las bandas de música, melómanos, o simplemente a quienes se aproximen a estas páginas. Muchas gracias.

Linares, 30 de marzo de 2025

LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS²

AGMS	Archivo General Militar de Segovia
art.	Artículo
aut.	Autografía
ca.	<i>Circa</i>
calc.	Calcografía
cat.	Catálogo
cc.	Compases
CBA Irún	Biblioteca Municipal de Irún
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
E-Bbc	Biblioteca Nacional de Cataluña
E-GRda	Centro de Documentación Musical de Andalucía
E-GRmf	Archivo Manuel de Falla de Granada
E-GRu	Archivo Universitario de la Universidad de Granada
E-LCd	Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña
E-Mba	Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
E-Mc	Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
E-Mm	Biblioteca Musical Víctor Espinós
E-Mmh	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
E-Mn	Biblioteca Nacional de España
E-Msa	Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores
E-RE	Eresbil – Archivo Vasco de Música
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
IMF	Institución Milá i Fontanals
imp.	Impresor
intro.	Introducción
ms.	Manuscrito
n.º	Número
ptas.	Pesetas
reimp.	Reimpresión

² La lista de abreviaturas se rige, en la medida de lo posible, por las RISM Library Sigla. Disponible en: <https://rism.info/community/sigla.html> [Consulta: 05/03/24].

rs.	Reales
s. a.	Sin año
s. e.	Sin especificar
s. n.	Sin número
SEdeM	Sociedad Española de Musicología
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
sign.	Signatura
TFM	Trabajo Fin de Máster
UME	Unión Musical Española
vol.	Volumen

CRITERIOS DE COMPILACIÓN Y EDICIÓN

Esta tesis doctoral responde a la modalidad de compendio de publicaciones — tres artículos científicos y cuatro capítulos de libro— en revistas y editoriales reconocidas en el campo que guardan unidad científica, cumpliendo con lo establecido en el artículo 18.º de las Normas reguladoras de las enseñanzas oficiales de doctorado y del título de doctor por la Universidad de Granada». No obstante, en aras de asegurar la coherencia interna, clarificar el contenido y estructurar el documento de una manera sistemática y lógica, se ha decidido unificar el estilo de los textos publicados, empleando las normas de citación y sistema de referencias de la Editorial de la Universidad de Granada. Las publicaciones que conforman la presente tesis doctoral son las siguientes:

- *CAPÍTULO 1:*

Publicación 7. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Toques militares, sones de bailables: la publicación *Eco de Marte* (1856-1919) y su papel en la conformación y difusión del repertorio para banda», *Revista de Musicología*, vol. 47, n.º 1, 2024, pp. 59-114.

- *CAPÍTULO 2:*

Publicación 2. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «De los grandes teatros de ópera italianos a la Semana Santa andaluza: la recepción de la ópera *Jone* (1858), Errico Petrella en España y su presencia en los repertorios bandísticos», *Música Oral del Sur*, n.º 15, 2018, pp. 99-139.

- *CAPÍTULO 3:*

Publicación 4. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «La producción para banda de José Gabaldá y catalogación de sus marchas fúnebres», Morant, Remigi y García, Jorge (eds.), *Música a la llum. Documentació y patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, pp. 197-219.

Publicación 3. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, 2019, pp. 149-171.

Publicación 5. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «De la música de salón a la Semana Santa andaluza: Antonio de la Cruz Quesada (1825-1889) y los orígenes de la marcha procesional granadina», *Música Hodie*, n.º 20, 2020, pp. 1-29.

- CAPÍTULO 4:

Publicación 6. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Edición, composición y circulación de la marcha procesional en Andalucía durante la segunda mitad del siglo XIX», Ramos Contioso, Sara y Borrero Gaviño, Virginia, *Hebdomada Sancta. La marcha procesional: origen y evolución de un género patrimonial*, Madrid, Universidad CEU San Pablo, 2024, pp. 25-98.

Publicación 1. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Amarguras (1919) por carta: creación y recepción de una marcha procesional», Gallego, Ana, Pociña, Andrés y López, Aurora (eds.), *La Carta. Reflexiones interdisciplinares sobre la epistolografía*, Granada, Universidad de Granada, 2017, pp. 377-390.

Las publicaciones relacionadas han sido ordenadas y reorganizadas de forma cronológica como capítulos y, en algunos casos, como epígrafes, siguiendo los principales hitos del objeto de estudio, por lo que no se corresponden necesariamente con la fecha de publicación.

Por otra parte, siguiendo el citado art. 18.º, se han elaborado las diferentes secciones inéditas obligatorias: introducción, objetivos, metodología, conclusiones y bibliografía. Estas se complementan con otros apartados creados específicamente para contextualizar y fortalecer la tesis, dotándola de un aparato crítico, como el estado de la cuestión, que analiza investigaciones previas y delimita el marco de estudio, y el marco teórico, que fundamenta conceptualmente la investigación. La bibliografía y las fuentes empleadas se han unificado al final de la tesis. No obstante, en el caso de las fuentes de archivo y hemerográficas, se ha realizado una clasificación final por capítulos.

Además, se incluye una sección de anexos que aporta materiales adicionales, como tablas, gráficos o documentos relevantes, que amplían y respaldan la información presentada en el cuerpo principal del trabajo. Entre estos, destacan los relacionados con diversas acciones de transferencia del conocimiento y divulgación científica realizadas

en torno a los contenidos de la tesis doctoral, llevadas a cabo a lo largo de su ejecución (Anexos 6, 7 y 8).

Con relación a la reorganización de contenidos y narrativa interna, el propio curso de la investigación ha permitido ampliar descubrimientos, verificar hipótesis y matizar las afirmaciones incluidas en las publicaciones que integran el compendio. Por esta razón, en la presente tesis se ha llevado a cabo una revisión exhaustiva y con distancia de la redacción inicial de las publicaciones. Asimismo, se ha procedido a reenumerar las tablas e ilustraciones, tal como se indica en los índices correspondientes, siguiendo el orden de aparición de la compilación. Así, cada tabla e ilustración se identifica con el número del capítulo al que pertenece, seguido de su posición secuencial dentro de dicho capítulo. A modo de ejemplo, las primeras ilustraciones de cada uno de los capítulos se han enumerado de la siguiente manera: Capítulo 1, Ilustración 1.1.; Capítulo 2, Ilustración 2.1.; Capítulo 3, Ilustración 3.1.; Capítulo 4, Ilustración 4.1. Si bien, en la Introducción, las tablas e ilustraciones se han referenciado con números romanos para evitar posibles confusiones.

En cuanto a los criterios de edición, se ha optado por adecuar la ortografía a la normativa actual en la transcripción de fuentes documentales y prensa histórica. Esta decisión responde a la intención de garantizar una lectura fluida y accesible, facilitando la comprensión de los textos por parte de un público contemporáneo sin alterar su contenido original. En casos específicos, como los títulos de algunas obras, se ha conservado la ortografía original, añadiendo la indicación [*sic*] para señalar su fidelidad al texto de origen. Esta decisión busca respetar la integridad histórica de las fuentes, destacando particularidades ortográficas propias de la época o del autor. Por su parte, los números han sido escritos sin punto entre las unidades de millar y las centenas.

INTRODUCCIÓN

En una sociedad compleja como en la que estamos inmersos, en la que los medios de comunicación y los procesos de recepción hacen que el concepto de obra musical se repiense como un producto no necesariamente hermético, monumental, o un objeto o repertorio puro, se plantea este trabajo musicológico abierto —más allá de lo histórico, antropológico, sociológico, formalista, estético o etnomusicológico— en la línea de lo que defendiera Canclini³ y de las últimas investigaciones premiadas por la SEdeM⁴. En él, la marcha procesional andaluza se convierte en la excusa para trazar un recorrido sonoro por Andalucía como epicentro a través de la génesis, desarrollo y asentamiento de este género que, amén de los tópicos que pueda generar, forma parte de la identidad cultural andaluza⁵, en diálogo constante con otras músicas.

Así, la presente tesis doctoral pretende reivindicar músicas obviadas tradicionalmente por la musicología histórica que, dentro de un ámbito paralitúrgico, también condicionan y modulan el paisaje sonoro de nuestras calles, conectando la investigación con las tendencias y enfoques más actuales como el estudio de la vida musical de diferentes contextos⁶, de la circulación de redes musicales y exportación de modelos estéticos entre diferentes puntos geográficos⁷.

³ CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.

⁴ GARCÍA PEINAZO, Diego, *Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2017; FERREIRO CARBALLO, David, *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)*, Elena Torres Clemente y Patrick McCreless, dirs. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019; GARCÍA LÓPEZ, Olimpia, *Resonancias de una ciudad en disputa: música en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Sociedad Española de Musicología, 2021; TOURIÑÁN MOURANDEIRA, Laura, *Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio identitaria*, Carlos Villanueva Abeleiras, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 2020; ESCRIBANO BLANCO, Julia, *Memoria colectiva. El canto popular religioso asociado a la Semana Santa en el suroeste soriano*, Enrique Cámara de Landa y Susana Moreno Fernández, dirs. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2021; RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás, *El sonido de la República. La política musical en España entre 1931 y 1939*, Elena Torres Clemente y Emilio Casares Rodicio, dirs. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2023.

⁵ MARTÍN RODRÍGUEZ, Luis Carlos, «La imagen de Andalucía en la música cofrade: expresión de comunidad, construcción de identidad», García Gallardo, Francisco José y Arredondo Pérez, Herminia (coords.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza, 2014, pp. 205-224.

⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia, *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2014; MORO VALLINA, Daniel, «Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta», *Revista de Musicología*, n.º 39, vol. 2, 2016, pp. 595-627; KNIGHTON, Tess, «Daily Musical Life in Early Modern Spain», Cacho Casal, Rodrigo, (ed.), *The Routledge Hispanic studies*

En relación con lo anterior, la identidad andaluza se ha configurado históricamente en torno a una amplia diversidad de tradiciones, entre las que la religiosidad popular ocupa un lugar destacado⁸. De esta manera, la Semana Santa en Andalucía representa una de las manifestaciones más emblemáticas: un espacio donde confluyen elementos culturales, sociales y espirituales que definen tanto la identidad individual como colectiva de sus habitantes⁹.

Esta celebración, marcada por la presencia de pasos procesionales y actos litúrgicos, de hermandades y cofradías, no solo es un reflejo de la devoción religiosa, sino también una expresión de la cultura popular que trasciende lo estrictamente espiritual para convertirse en un fenómeno sociocultural y caleidoscópico de gran relevancia¹⁰. Como diversos autores han señalado¹¹, en ella participa activamente el pueblo, ya sea formando parte de las hermandades o como receptor activo, tratándose de un espectáculo «comunitario en el que hay una continua traslación de los papeles de actores-espectadores»¹². Este componente popular contribuye a que los elementos festivos y profanos convivan con los religiosos, e incluso, en ciertos momentos, los primeros lleguen a predominar sobre los segundos¹³.

companion to early modern Spanish literature and culture, Routledge, Oxford, 2022, pp. 469-484.

⁷ ELI RODRÍGUEZ, Victoria, MARÍN-LÓPEZ, Javier y Vega Pichaco, Belén (eds.), *En, desde y hacia las Américas: música y migraciones transoceánicas*, Madrid, Dykinson, 2021; ENCABO, Enrique y MATÍA POLO, Inmaculada (eds.) (2023): *América como horizonte: intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert; MARÍN-LÓPEZ, Javier, CAPELÁN, Montserrat y CASTAGNA, Paulo (eds.), *Músicas iberoamericanas interconectadas: caminos, circuitos y redes*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2023.

⁸ FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, «Religiosidad popular andaluza. Testimonio de un patrimonio que nos identifica», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 33, 2000, pp. 192-199; RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador y GÓMEZ MARTÍNEZ, Enrique (coords.). *La religiosidad popular en Andalucía*, Andújar, Ayuntamiento de Andújar, 2019; MORENO NAVARRO, Isidoro y AGUDO TORRICO, Juan (coords.), *Expresiones culturales andaluzas*, Sevilla, Aconcagua, 2012; Mancha Castro, José Carlos, *Modelos de expresividad, funciones sociales y políticas y significaciones de la Semana Santa de Huelva en el franquismo y la segunda restauración borbónica*, David Florido del Corral, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2019; RINA, César, *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*, Sevilla, Junta de Andalucía-Centro de Estudios Andaluces, 2020.

⁹ Sobre el concepto de identidad colectiva véase MELUCCI, Alberto, *Challenging codes. Collective action in the information age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹⁰ RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, «La Semana Santa de Andalucía algo más que una manifestación religiosa», *Bandue: revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*, n.º 3, 2009, pp. 235-249.

¹¹ RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, «Cultura popular y fiestas. La Semana Santa», VV.AA., *Los andaluces*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980, p. 484.

¹² MORENO NAVARRO, Isidoro, *La Semana Santa de Sevilla: conformación mixtificación y significaciones*, Sevilla, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, p. 226.

¹³ RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, «Cultura popular y fiestas. La Semana Santa»..., p. 484.

A su vez, la Semana Santa andaluza es una manifestación cultural rica y compleja que reúne diversas formas de expresión artística —imaginería, orfebrería, bordados, carpintería, cerería, entre otras—¹⁴, que, sin duda, contribuyen al sentido teatral y a la escenificación de los diferentes desfiles procesionales. En esta relación no puede obviarse la indispensable contribución que la música realiza al festejo y a la propia devoción popular. Así, conviene llamar la atención sobre el extraordinario patrimonio musical generado en torno a esta solemnidad. En este conjunto patrimonial se dan cita, además del imaginario sonoro desplegado en torno a esta festividad, diferentes tipologías y géneros, entre los que destacan tanto las saetas como la música procesional instrumental, en sus diferentes manifestaciones. Ambas, muy distintas entre sí, tienen en común su génesis en el seno de la religiosidad popular, constituyendo, sin duda, uno los recursos más distintivos que a nivel musical están presentes en el paisaje sonoro de la Semana Santa andaluza¹⁵.

Tanto por su origen y sabor netamente popular como por su presencia en el marco de una de las celebraciones más arraigadas en el sentir de la comunidad, estas músicas ejercen un gran poder de atracción y destacada amplitud de influencia que las convierten en elementos identitarios de la cultura propia del sur de España¹⁶. En este sentido, las particularidades de la identidad cultural de Andalucía, «uno de los pocos centros de identidad que permanecen en el imaginario colectivo universal»¹⁷, han supuesto que los sonidos e imágenes de su Semana Santa se hayan proyectado fuera de los límites territoriales de la región¹⁸.

A lo anterior han contribuido diversos factores, entre los que no son los menos relevantes su descontextualización y resignificación. De esta manera, la música procesional y las formaciones que la interpretan han estado presentes, a través diferentes

¹⁴ Véase FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, FLORIDO DEL CORRAL, David y ROMERO TORRES, José Luis (dirs.), *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*, 9 vols., Sevilla, Tartessos, 2004.

¹⁵ BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, «Introducción», Berlanga Fernández, Miguel Ángel (ed.), *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, Ciudad Real, Ministerio de Cultura, 2009, p. 13.

¹⁶ Véase GARCÍA GALLARDO, Francisco José y ARREDONDO PÉREZ, Herminia (coords.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza, 2014.

¹⁷ PEREZ COLODRERO, Consuelo, « ‘¡No sé qué me pasa!’ La representación de la identidad cultural española en *Toy Story 3*: un estudio audiovisual sobre Spanish Buzz», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 95, n.º 6, 2018, pp. 663-678.

¹⁸ VALLES DEL POZO, María José, *Música y procesos de cambio en la Semana Santa de Valladolid*, Enrique Cámara de Landa, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2008.

procesos de hibridación e intertextualidad musical¹⁹, en canciones de otros géneros musicales tan dispares como el flamenco, el rock²⁰ o el trap²¹. De hecho, su capacidad expresiva y sus posibilidades connotativas la han llevado incluso a emplearse como un importante recurso musical en el medio audiovisual, integrándose, por ejemplo, en diferentes bandas sonoras musicales de spots publicitarios, series de televisión²², videojuegos²³ o películas. En este último bloque destaca *Alatriste* (2006, Agustín Díaz Yanes), largometraje en el que la marcha procesional *La Madruga* (1987, Abel Moreno) es empleada como símbolo identitario de lo andaluz y referente de lo español fuera de la frontera nacional²⁴. De igual forma, conviene resaltar el reciente uso de la marcha procesional *Eternidad* (2013, Sergio Larrinaga Soler y Manuel Jesús Guerrero Marín) en *Andalusian Crush* (2023, Manu Mazzaro), un spot publicitario producido por la Junta de Andalucía en 2023 y narrado en inglés por Peter Dinklage. En él, se hace referencia a destacadas figuras como Federico García Lorca, Paco de Lucía o Lola Flores, presentándolos como embajadores de la Comunidad Autónoma en el ámbito internacional. Esto refuerza la idea expuesta anteriormente sobre la música procesional como un elemento identitario de la cultura andaluza.

En consecuencia, una muestra del auge por la promoción y difusión de este repertorio al que asistimos en los últimos años la encontramos en una circular emitida por la Viceconsejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional de la Junta de Andalucía el 11 de marzo de 2024²⁵. En ella se insta a los docentes de los centros

¹⁹ Véase LÓPEZ CANO, Rubén, *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Madrid, Musikeon Books, 2018.

²⁰ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Un rockero semanasantero: Silvio Fernández Melgarejo y la música procesional andaluza...», *Afinando ideas: aportaciones interdisciplinarias de la joven musicología española*, Granada, Universidad de Granada, 2020, pp. 233-256.

²¹ En la canción *Demasiadas mujeres* (2021) de C. Tangana se incluye un fragmento de la marcha *El Amor* (2012, Sergio Larrinaga) para banda de cornetas y tambores.

²² Puede mencionarse, a modo de ejemplo, la inclusión de *La Madruga* (1987, Abel Moreno) de en los cortometrajes *La Orquesta de las Mariposas* (2009, Isabel Soria) o *Espich*, o las alusiones a la música procesional en la sintonía inicial de *30 Monedas* (2020-actualidad, Álex de la Iglesia), compuesta por Roque Baños.

²³ El videojuego *Blasphemous*, lanzado al mercado en 2019 y desarrollado por el estudio español The Game Kitchen, se inspira profundamente en la estética y el imaginario andaluz, donde la música procesional tiene un papel crucial en esa ambientación, ocupando una gran parte de su banda sonora.

²⁴ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «La marcha procesional como BSM: el caso de *Alatriste* (2006)» ..., pp. 97-111.

²⁵ Viceconsejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional de la Junta de Andalucía, *Circular de la Viceconsejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional para la promoción de actividades relacionadas con la música de Semana Santa en los centros docentes de la comunidad autónoma andaluza*, Sevilla, 11 de marzo de 2024. Disponible en:

andaluces a la celebración de actividades relacionadas con la música de Semana Santa, así como a la inclusión de este género en la planificación de actividades extraescolares y complementarias de los centros.

Dada la oportunidad y la relevancia del tema, parece el momento idóneo para emprender la primera tesis doctoral sobre la marcha procesional en Andalucía. Llevando esta reflexión al ámbito personal, mi principal motivación para cursar estudios relacionados con la música y la musicología ha sido la profunda fascinación que siento por este género musical, una pasión inculcada en el seno familiar desde temprana edad. Este interés me llevó a cursar las Enseñanzas Profesionales de Música, con especialidad en trompeta, en el Conservatorio Profesional de Música «Andrés Segovia» de Linares y, en consecuencia, a ser músico de banda. Posteriormente, continué mi formación con el Grado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada y el Máster Oficial en Patrimonio Musical.

La cronología abarcada en la presente investigación se ciñe al periodo comprendido entre 1856 y 1919. En el terreno histórico, en 1856 comenzaron los gobiernos de la Unión Liberal del Reinado de Isabel II de España, poniendo así fin al Bienio Progresista (1854-1856), a causa del contrarrevolucionario golpe de estado otorgado por el General Leopoldo O'Donnell al gobierno comandado hasta entonces por el General Baldomero Espartero. Este hecho evitó la implantación de la Constitución Española de 1856, popularmente conocida como la «non nata»²⁶. Asimismo, la Desamortización de Madoz (1854-1856), tuvo un gran impacto en la sociedad andaluza de la época, siendo Andalucía una de las regiones más afectadas²⁷. A su vez, en 1919, España atravesaba una etapa de inestabilidad política y social bajo reinado de Alfonso XIII. El país estaba sumido en tensiones debido a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), en la cual se mantuvo neutral²⁸. Este periodo también fue marcado por un auge de movimientos obreros y huelgas, como la popular huelga de La Canadiense en

<https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/delegate/content/3d05df94-2dcd-49dd-ae3a-f12c4fa85819/Circular%20M%C3%BAsica%20Semana%20Santa> [Consulta: 02/09/24].

²⁶ FONTANA, Josep, *Historia de España vol. 6: La época del liberalismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007, pp. 272-274.

²⁷ MORENO BALLESTEROS, Vicente, *La desamortización de Madoz en España, 1860*, Madrid, Universidad Complutense, 2017, p. 7

²⁸ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, «El reinado de Alfonso XIII y la crisis de la monarquía», Sánchez Pérez, Eduardo (ed.), *La España del siglo XX: síntesis y materiales para su estudio*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, pp. 13-99.

Barcelona. Además, España enfrentaba dificultades en sus colonias del norte de África, lo que intensificó los conflictos con Marruecos²⁹.

En lo referido al ámbito musical, por un lado, ambos años coinciden con el periodo de fundación y cese, respectivamente, de *Eco de Marte*, publicación editora de música para banda más longeva en España en la que centramos el primer capítulo y que se convierte en marco tácito del estudio. Por otro lado, en 1919 vio la luz *Amarguras*, marcha compuesta por Manuel Font de Anta —a la que dedicamos una parte del Capítulo 4— considerada obra cumbre de la música procesional andaluza, así como el «himno oficioso» de la Semana Santa de Sevilla.

²⁹ ÁLVAREZ REY, Leandro, GÓMEZ PORRÚA, Álvaro y RUIZ SÁNCHEZ, José Leonardo (coords.), *Guerra del Rif: Cien años después*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2023.

OBJETIVOS

Esta tesis doctoral pretende analizar la creación, edición y circulación de la marcha procesional como género bandístico en Andalucía. La investigación parte de la hipótesis de que este género constituye un constructo genuino, cuyas raíces se encuentran en las marchas fúnebres y en la estructura de *minueto-trío*. A su vez, este repertorio se adapta a una función específica: acompañar los desfiles procesionales, mientras su estructura evoluciona en respuesta a los diferentes tipos de paso, las demandas del público y diversas influencias musicales.

Dado lo expuesto, los principales objetivos de esta tesis son, por un lado, establecer el proceso de gestación y primeros pasos de la marcha procesional en Andalucía hasta su consolidación y, por otro lado, estudiar los canales de edición y circulación de la marcha procesional andaluza en las principales editoriales musicales españolas. Al tratarse de una tesis por compendio, cada uno de los capítulos posee una serie de objetivos específicos, vinculados a los generales, que enumeramos a continuación:

- Capítulo 1: a) estudiar y caracterizar los distintos periodos *Eco de Marte* (1856-1919), principal publicación editora de música para banda en España en la cronología abarcada; y b) reconstruir parcialmente el catálogo de obras publicadas en ella para atisbar las necesidades de repertorio en esta industria emergente.
- Capítulo 2: a) explorar la recepción de la ópera *Jone* en España durante el siglo XIX; y b) examinar el proceso mediante el que la «Marcha fúnebre» del IV acto pasó a convertirse en uno de los iconos de los repertorios de las bandas de música que toman parte en la Semana Santa andaluza.
- Capítulo 3: a) establecer de forma rigurosa una revisión histórica sobre la marcha procesional en Andalucía desde 1856 hasta 1890, tomando como punto de partida las marchas compuestas por José Gabaldá y publicadas en *Eco de Marte*; b) recuperar y catalogar las marchas fúnebres compuestas por Antonio de

la Cruz Quesada, así como contextualizar su obra en relación con el desarrollo de la marcha procesional andaluza.

- Capítulo 4: a) estudiar la evolución de la marcha procesional andaluza entre 1890 y 1919, haciendo hincapié en tres estudios de caso —*Quinta Angustia* (1895, José Font Marimont), *Virgen del Valle* (1897, Vicente Gómez-Zarzuela) y *Amarguras* (1919, Manuel Font de Anta).

La metodología empleada para cumplir los objetivos se inscribe en la investigación musicológica histórica a partir de la consulta, vaciado, catalogación y heurística de fuentes primarias (documentales, hemerográficas, musicales) y secundarias, utilizando además el análisis comparado y edición.

Aunque hemos empleado presupuestos positivistas, que ofrecen una perspectiva objetiva y sistemática en contraste con otras corrientes musicológicas más interpretativas o subjetivas, tan en boga en la actualidad, se ha buscado que este enfoque trascienda de la mera descripción del dato. De esta manera, se ha aspirado a una metodología integradora cercana a los estudios culturales³⁰ y a la teoría de la recepción estética³¹, más allá de poner el foco en un compositor, institución o agrupación concretos. Asimismo, se han tomado herramientas del análisis musical, concretamente del modelo de análisis tripartito de Molino-Nattiez³² y el concepto de «mediación» de Hooper³³, para aclarar cuestiones terminológicas.

Dada la magnitud geográfica y temporal abarcada en esta tesis doctoral, en los Capítulos 3 y 4 hemos optado por emplear el estudio de caso, metodología de investigación cualitativa que permite analizar de manera profunda y detallada fenómenos específicos dentro de su contexto real, tal y como es el caso de la producción procesional de Antonio de la Cruz o las marchas procesionales *Virgen del Valle* (1897) de Vicente Gómez-Zarzuela y *Amarguras* (1919) de Manuel Font de Anta.

A su vez, la heurística desempeña un papel fundamental en esta tesis doctoral, ya que orienta el proceso de descubrimiento, análisis y sistematización del conocimiento. Este enfoque implica una búsqueda activa y crítica de fuentes primarias y secundarias, evaluando su relevancia y autenticidad para construir una base sólida de información, fomentando la integración de perspectivas diversas y garantizando que el marco teórico y los resultados se nutran de un análisis amplio y

³⁰ BARKER, Chris y JANE, Emma A., *Cultural Studies: Theory and Practice*, Nueva York, Sage Publications, 2016.

³¹ BORIO, Gianmario y GARDA, Michela, *L'Esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Turín, E.D.T., 1989.

³² MOLINO, Jean, «Fait musical et sémiologie de la Musique». *Musique en jeu*, n. ° 17, 1975, pp. 37-62; NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, París, Union Générale d'Éditions, 1876; NATTIEZ, Jean-Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

³³ HOOPER, Giles, *The Discourse of Musicology*, Aldershot, Ashgate, 2006.

profundamente contextualizado, contribuyendo así al avance del campo de estudio. Por ello, para la catalogación de fuentes primarias fundamentales en el desarrollo de la investigación se ha empleado el siguiente modelo de tabla, adaptada a las necesidades del repertorio estudiado.

Imagen	Primera página de la edición musical de la partitura.
Título	Expresa el título tal y como se recoge en la partitura.
Subtítulo	Indica el subtítulo de la partitura.
Publicación/editor	Establece el editor o la publicación periódica en la que se incluye la pieza.
Fecha de publicación	Año de edición.
N.º plancha	Recoge el número de plancha.
Lugar de impresión	Señala el lugar de impresión de la obra.
Impresor	Estipula el procedimiento de impresión e impresor de la pieza.
N.º compases	Indica el número total de compases.
Tonalidad	Señala la tonalidad principal de la obra.
Tempo	Consigna el <i>tempo</i> de la pieza.
Plantilla instrumental	Contiene los instrumentos para los que ha sido compuesta la obra
Datos físicos	Incluye el tipo de partitura, número de páginas y dimensiones.
Precio de venta	Establece el precio de venta de la pieza.
Fuente y Signatura	Recoge la biblioteca o archivo en la que se ha localizado la obra (abreviatura según RISM) y la signatura con la que se identifica.
Observaciones	Incluye información complementaria de utilidad.
Incipit	Primeros compases de la obra.

TABLA I. Tabla modelo de catalogación. Fuente: elaboración propia a partir de diversas publicaciones³⁴.

En cuanto a las fuentes primarias ha sido fundamental el estudio de la edición musical española en general, y para banda, en particular desde mediados de siglo, tomando como referente las investigaciones de Gosálvez Lara³⁵, Iglesias Martínez³⁶, Martínez del Fresno³⁷ u Oriola Velló,³⁸ entre otros autores. En primer lugar, los ejemplares y catálogos de diversas publicaciones y casas editoriales como *Eco de*

³⁴ Ministerio de Cultura, *Reglas de catalogación*, Madrid, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 1996; IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y LOZANO MARTÍNEZ, Isabel, *La música del siglo XIX: Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid, E-Mn, 2008; y MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «Inventario y catalogación de archivos de bandas civiles asturianas», González Peña, M.ª Luz (coord.), *Actas del 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación*, San Sebastián, AEDOM, 1998, pp. 349-363.

³⁵ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, «La edición musical en el siglo XIX: acercamiento a las fuentes y documentos», Lolo Herranz, Begoña y Gosálvez Lara, Carlos José (coords.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 383-406.

³⁶ IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, *La edición musical en España*, Madrid, Arco Libros, 1996.

³⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La revista Harmonía, editora de música para banda», Aviñoa, Xosé (ed.), *Miscellànea Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 233-266.

³⁸ ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La edición para banda de música en la década de 1850: introducción a la cuestión», *Nasarre*, n.º 37, 2021, pp. 107-127.

Marte, *Gaceta Musical de Madrid*, *La Iberia*, Antonio Romero y Andía, Casimiro Martín o *Harmonía*, entre otras, localizadas en múltiples archivos y bibliotecas, entre los que destacamos la Biblioteca Nacional de España (E-Mn), los Fondos Canuto Berea de la Biblioteca de la Diputación Provincial de La Coruña (E-LCd), la Biblioteca Musical Víctor Espinós (E-Mm), la Biblioteca Nacional de Cataluña (E-Bbc), el Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (E-Mba), la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (E-Mc), la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (E-Mmh) o Eresbil – Archivo Vasco de Música (E-Re), entre otros. En segundo lugar, la consulta de las referencias hemerográficas sobre estas ediciones, localizadas fundamentalmente en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y la Hemeroteca Digital de E-Mn. Para el desarrollo de esta tesis doctoral, se han consultado más de setecientas fuentes primarias y hemerográficas disponibles en una treintena de bibliotecas y archivos, tal como se detalla en los Anexos 1, 2 y 3, así como en los epígrafes FUENTES DE ARCHIVO y FUENTES HEMEROGRÁFICAS HISTÓRICAS. Por la naturaleza del repertorio abordado, ha sido necesario consultar los archivos tanto de diversas hermandades y cofradías andaluzas como de diferentes bandas de música históricas, citadas a lo largo del texto.

Las fuentes secundarias han jugado un papel crucial en la construcción de un estado del arte sobre el objeto de estudio, permitiendo una visión integral del tema a partir del cruce de datos y el enriquecimiento del discurso académico. Estas han proporcionado un marco interpretativo más amplio y profundo. Además, hemos recurrido a estudios provenientes de otras disciplinas, como la Historia y la Historia del Arte, con el objetivo de situar histórica y artísticamente la festividad de la Semana Santa andaluza. Esta aproximación multidisciplinaria ha sido esencial para comprender la riqueza y complejidad de un fenómeno tan plural y diverso, contribuyendo a establecer un contexto más amplio.

Por último, debemos mencionar que durante el transcurso de la investigación se ha apostado por la transferencia del conocimiento como puente esencial entre la investigación académica y la sociedad, fomentando la aplicación práctica de los resultados de la tesis y su impacto en diversos ámbitos sociales y culturales (Anexo 8). De esta manera, se ha procedido a realizar diferentes acciones, entre las que destaca la edición crítica de dos obras con el *software* de edición musical Sibelius 8.2. para su posterior interpretación en concierto (Anexos 6 y 7).

BANDAS DE MÚSICA

Hace algo más de una década, en 2013, Ayala Herrera ponía de manifiesto «la inexistencia de una visión de conjunto objetiva»³⁹ que permitiese realizar un acercamiento al estudio de las bandas de música en España de un modo global. Una de estas primeras aproximaciones en España fue la realizada por Adam Ferrero en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁴⁰. Por otra parte, Fernández de Latorre aborda, desde una perspectiva general, el estudio de la música militar española desde la época medieval hasta finales del siglo XX, ocupando especial atención tanto las bandas militares como sus directores⁴¹. En lo que respecta al ámbito castrense, cabe señalar el *Diccionario* de Moreno Gómez, que recoge una breve biografía de músicos mayores entre 1800 y 1932, reconstruida a partir de los expedientes militares disponibles en el AGMS, además de una aproximación muy superficial al catálogo compositivo de cada uno de ellos⁴².

En relación con lo anterior, la actividad llevada a cabo por las bandas de música, así como su repertorio han tenido suficiente importancia y significación como para merecer un capítulo dentro de la historia de la música española que hasta hace escasas fechas había sido obviado con asiduidad. A diferencia de la de otros países, la historiografía musical española habbía ignorado con frecuencia, incluso minusvalorado, el fenómeno bandístico, siendo consideradas las bandas y sus repertorios una «rémora estética»⁴³ a favor de otras agrupaciones como la orquesta o instrumentos solistas. Sin embargo, estos prejuicios no concuerdan con la proliferación, producción y consumo de estas agrupaciones y su música.

³⁹ AYALA HERRERA, Isabel María, *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*, Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2013, p. 13.

⁴⁰ ADAM FERRERO, Bernardo, «Bandas. I. España», Casares, Rodicio, Emilio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, pp. 133-137.

⁴¹ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014.

⁴² MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de Músicos Mayores (1800-1932)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2019.

⁴³ CASARES RODICIO, Emilio, «La música española hasta 1939, o la restauración musical», López Calo, José et al. (ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*, 2 vols., Madrid, SEdeM, 1987, vol. 2, p. 271.

Afortunadamente, la tendencia está cambiando, ya que en los últimos años asistimos a un interés creciente por el estudio del fenómeno bandístico⁴⁴. De esta manera, en 2017 fue constituida la Comisión de Trabajo de Bandas de Música de la SEdeM, que en el mes de mayo de dicho año celebró en los Teatros del Canal de Madrid el I Congreso Nacional de la mencionada Comisión bajo el título «Legados del ayer, voces de hoy, caminos del mañana», cuyos resultados fueron publicados parcialmente en la primera monografía colectiva de temática bandística en el contexto hispano, que ha venido a «saldar una deuda histórica» con la investigación centrada en este tipo de agrupaciones⁴⁵. También en 2017 vio la luz el primer número de la revista *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies*⁴⁶, órgano científico de la Asociación Nacional de Directores de Banda (ANDB), la primera revista en lengua castellana de esta temática.

Desde entonces, han sido numerosas las reuniones científicas desarrolladas en torno al fenómeno bandístico en la Península Ibérica. Así, el 31 de mayo de 2019 tuvo lugar la Jornada «Miradas en femenino: roles de género y sexualidad en las bandas de música desde sus orígenes hasta la actualidad» en la Biblioteca «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense de Madrid. En octubre de la fecha referida se celebró en Aveiro el Congreso Internacional «A nossa música, o nosso mundo: bandas civis e vida social local»⁴⁷. Seguidamente, la Universidad de Jaén acogió los días 30 y 31 de enero de 2020 el II Congreso Internacional de la Comisión de Bandas de Música de la SEdeM «La banda de música en el foco: nuevos paradigmas de investigación bandística en España», presentando como novedad un *Call for Scores* con el fin de recuperar obras desconocidas de valor singular o de especial relevancia para el patrimonio bandístico, cultural y/o social⁴⁸. Finalmente, en mayo de 2022, el

⁴⁴ Ayala Herrera recoge un análisis pormenorizado de la literatura generada en torno a las bandas de música en España hasta el año 2013, apuntando el posible despegue de una musicología bandística española que se ha materializado con el paso de los años. AYALA HERRERA, Isabel María, *Música y municipio: marco normativo y administración...* pp. 13-37.

⁴⁵ RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás y FERREIRO CARBALLO, David, «Introducción. Saldando una deuda histórica», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 11-19.

⁴⁶ *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies*. ISSN: 2530-8041 (Impreso), 2660-5996 (En línea). Disponible en: <https://www.estudiosbandisticos.com/> [Consulta: 04/03/2024].

⁴⁷ Diversas aportaciones realizadas en dicho congreso han sido recopiladas en PESTANA, Maria do Rosário, GRANJO, André, SAGRILLO, Damien y RODRÍGUEZ-LORENZO, Gloria (eds.), *Our music, our world: wind bands and local social life*, Lisboa, Colibrí, 2020.

⁴⁸ AYALA HERRERA, Isabel M.^a et al. (eds.). *Libro de Resúmenes del II Congreso Internacional Bandas de Música SEdeM. La banda de música en el foco: nuevos paradigmas de investigación bandística en España*, Comisión Bandas de Música SEdeM, 2020. Una selección de las comunicaciones

Conservatorio Superior de Música de Vigo albergó el III Congreso Internacional de la mencionada Comisión, cuyos ejes temáticos giraron en torno al análisis musical y edición del repertorio bandístico.

La consolidación de la banda de música como parte de la historia de la música española queda refrendada en la reciente colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, publicada por el Fondo de Cultura Económica. En el tomo correspondiente al siglo XIX, editado por Juan José Carreras y galardonado con el Premio de Investigación «Soriano Fuertes» de 2019, se encuentra un breve epígrafe introductorio dedicado a las bandas de música, capítulo que, a pesar de su brevedad, había sido obviado hasta la fecha en anteriores obras de referencia de la historiografía musical española⁴⁹.

En lo que a literatura científica se refiere, cabe destacar, por un lado, la defensa de tesis doctorales sobre la temática llevadas a cabo en los últimos años⁵⁰ y, por otro

presentadas será publicada en forma de monografía colectiva a lo largo de 2024: AYALA HERRERA, Isabel M.^a y SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].

⁴⁹ BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos. Bandas de música», Carreras, Juan José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, V. *La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 635-640.

⁵⁰ La primera tesis doctoral sobre bandas de música en España fue ASTRUELLS MORENO, Salvador, *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, Francisco Carlos Bueno Camejo y Román de la Calle, dirs. Tesis Doctoral, Universitat de Valencia, 2003. A modo de ejemplo, en los últimos años podemos citar diferentes tesis doctorales defendidas sobre temática bandística: AYALA HERRERA, Isabel María, *Música y municipio: marco normativo y administración...*; CANCELA MONTES, Beatriz, *La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2009)*, María Sanhuesa, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2015; VIDAL PEREIRA, José Ramón, *La Banda Municipal de Música de Mieres*, Ramón Sobrino, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2016; SANTODOMINGO MOLINA, Antonio, *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la Jefatura de Estado*, Víctor Sánchez, dir. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016; GONZÁLEZ VARGAS, Nidia, *Historia de la Banda Municipal de Música de Santa Cruz de Tenerife desde su creación hasta el comienzo de la Guerra Civil Española (1903-1936) y su proyección posterior*, Pompeyo Pérez, dir. Tesis Doctoral, Universidad de La Laguna, 2016; GISBERT CAUDELI, Vicenta, *La unidad de música del mando de Canarias: historia y aportaciones a la música y a la educación musical en Tenerife*, Julián Plata y Juan Ramón Coello, dirs. Tesis Doctoral, Universidad de La Laguna, 2017; GARCÍA MESAS, Juan Antonio, *La transcripción para banda de la obra de Manuel de Falla (1876-1946): Joan Lamote (1872-1949), Ricardo Villa (1877-1935) y Emilio Vega (1877-1943)*, Francisco J. Giménez y Gloria A. Rodríguez, dirs. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2017; GÓMEZ DÍAZ, Rosa, *La Banda de Música del Tercer Regimiento de Infantería de Marina y su contribución a la vida musical de Cartagena (1876-1931)*, M.^a Esperanza Clares, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2020; BRAVO MARTÍN, Raquel, *La vida musical albaceteña. La Banda Municipal de Música (1911-1975)*, María del Valle de Moya Martínez, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, 2021; MONTEAGUDO MAÑAS, Javier, *La evolución del papel de la tuba en la banda sinfónica: selección, justificación y análisis de fragmentos destacados para una propuesta de aplicación pedagógica*, Corrado Carrascosa y José Pascual Hernández, dirs. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2022.

lado, el aumento exponencial de trabajos de investigación —artículos, capítulos de libro y monografías— que abordan el fenómeno bandístico desde diferentes perspectivas y metodologías que trascienden la crónica local. Entre los enfoques vinculados al estudio de las bandas de música en España podemos citar desde los tradicionales estudios históricos⁵¹ hasta las nuevas tendencias de investigación musicológica. En este último bloque cabe mencionar la microhistoria y vida musical local⁵²; circulación, transcripción y recepción⁵³; edición musical y recuperación del repertorio⁵⁴; la musicología urbana y paisaje sonoro⁵⁵; organología⁵⁶; enseñanza y aprendizaje

⁵¹ BONASTRE I BERTRÁN, Francesc, *La Banda Municipal de Barcelona: cent anys de música ciutadana*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1989; DAZA PALACIOS, Salvador, *Historia de la Banda Municipal de Música (1852-1967): cultura, sociedad y política en Sanlúcar de Barrameda*, Sanlúcar de Barrameda, Pequeñas Ideas Editoriales, 2001; ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)», *Nassarre*, n.º 30, 2014, pp. 163-194; ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Las bandas militares y la II República española (1931-1936)», *Nassarre*, n.º 33, 2017, pp. 203-223.

⁵² CLARES CLARES, María Esperanza, «Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)», *Revista de musicología*, vol. 28, n.º 1, 2005, pp. 543-562; RODRÍGUEZ SUSO, Carmen *Banda Municipal de Bilbao: al servicio de la villa del Nervión*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2006.

⁵³ AYALA HERRERA, Isabel María, «Haydn para todos: La transcripción para banda de música del minueto de la Sinfonía n.º 100 “Militar” por Mariano San Miguel (1879-1935)», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1, 2011, pp. 111-133; RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria, «Las zarzuelas de Ruperto Chapí en el repertorio de la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos y de la Banda Municipal de Madrid: apuntes para el estudio de su difusión (1886-1931)», Suárez Pajares, Javier y Galbis, Vicente (eds.), *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, pp. 167-189; RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás, «Manuel de Falla para todos los públicos. Las bandas de música y su interpretación de *El amor brujo* en los años de la Segunda República», Torres Clemente, Elena et al. (eds.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música de su tiempo*, Madrid, INAEM, 2017, pp. 519-555; GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «*El amor brujo* en el repertorio actual de banda (2006-2015): hacia un estado de la cuestión», Torres Clemente, Elena et al. (eds.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música de su tiempo*, Madrid, INAEM, 2017, pp. 499-517; RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel, «Del teatro a la milicia, las primeras manifestaciones de zarzuela en el repertorio para banda», *Estudios Bandísticos*, n.º 1, 2017, pp. 85-92; GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Nuevos vientos “huracanados”: la recepción de Rossini en España a través de las bandas de música en el siglo XIX», *Quadrivium*, n.º 13, 2022, pp. 1-21.

⁵⁴ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La revista *Harmonía* (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda», Aviñoa, Xosé (ed.), *Miscellànea Orioll Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 223-266; ARÉVALO GALÁN, Azahara, «Harmonía (1916-2016): centenario de una huella», *Estudios bandísticos*, n.º 1, 2017, pp. 127-133; GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «En pro y en contra de las bandas de música: polémicas y repertorio en la revista *Harmonía*», Suárez, José Ignacio, Cortizo, María Encina y Sobrino, Ramón (eds.), *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 153-164; ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La edición para banda de música en la España de 1850: introducción a la cuestión», *Nassarre*, n.º 37, 2021, pp. 109-129; GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Investigación y transferencia del archivo al concierto: un estudio de caso a través del pasodoble *San Fernando* (ca. 1878) de Eduardo López Juarraz», Méndez Martínez, José Ángel (ed.), *Investigación, innovación y transferencia del conocimiento: experiencias y nuevas metodologías en Ciencias y Humanidades*, Madrid, Dykinson, 2023, pp. 517-538.

⁵⁵ BARROS PRESAS, Nuria, «Música militar y espacio urbano en la Pontevedra del siglo XIX», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos*

musical⁵⁷; historia de la grabación⁵⁸; los estudios de género⁵⁹; el análisis musical⁶⁰ o las redes, exilios e intercambios musicales con Iberoamérica y los territorios de ultramar⁶¹.

interpretativos y repertorios, Granada, Libargo, 2019, pp. 35-48; RODRÍGUEZ-LORENZO, Gloria, «Bandstands and Modernity: Constructing Spanish Cities Musically», *Journal of Urban History*, vol. 48, n.º 5, 2021, pp. 1140-1158; NAGORE FERRER, María, «Las bandas de música en el siglo XIX: formas y procesos de apropiación del espacio urbano», Ayala Herrera, Isabel M.^a y Sánchez López, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].

⁵⁶ LORENTA MONZÓN, Noelia, «El papel de las bandas de música en el desarrollo del saxofón en España durante la segunda mitad del siglo XIX», *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies*, n.º 2, 2018, pp. 9-25»; SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, «La normalización de la plantilla de las bandas militares desde el periodo Isabelino hasta la Restauración Borbónica», García, Jorge y Morant, Remigi (eds.), *Música a la llum: documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, 319-389; ASTRUELLS, Salvador, «Constructores de instrumentos para bandas de música en España entre los reinados de Carlos IV y Alfonso XIII: del sistema gremial a la industrialización», Ayala Herrera, Isabel M.^a y Sánchez López, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].

⁵⁷ CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, «La Banda de Música del Hospicio Provincial de Sevilla», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, n.º 288-290, 2012, pp. 55-67; BARROS PRESAS, Nuria, «Música y beneficencia: una visión a través de la Banda de música del Hospicio de Pontevedra (1854-1903)», *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies*, n.º 1, 2017, pp. 57-65; VERDÍA DÍAZ, Juan Antonio, «Beneficencia y música. La banda del Hospicio de Cádiz», *Trocadero*, n.º 30, 2018, pp. 273-294; CANCELA MONTES, Beatriz, «La Banda Municipal de Santiago: un referente de la educación musical en Galicia», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 449-465; ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Dos proyectos frustrados de escuelas para músicos de banda en la España de 1840: el Gimnasio de ejecución musical (1842-1843) y el Colegio músico-militar (1847)», Ayala Herrera, Isabel M.^a y Sánchez López, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].

⁵⁸ ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Els primers enregistraments fonogràfics de bandes de música a València (1898-1901)», García, Jorge y Morant, Remigi (eds.), *Música a la llum: documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, 279-308; SANTODOMINGO MOLINA, Antonio y SANTODOMINGO JIMÉNEZ, Andrea, «El registro sonoro como fuente documental sobre bandas de música: grabaciones históricas de la Banda de Alabarderos», García, Jorge y Morant, Remigi (eds.), *Música a la llum: documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, 309-318.

⁵⁹ CALERO CARRAMOLINO, Elsa, «Presentación. Miradas en femenino, Roles de género y sexualidad en las bandas de música (dosier)», *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies*, n.º 3, 2019, pp. 15-18. El dossier incluye tres artículos de investigación sobre cuestiones de género en las bandas de música.

⁶⁰ FERREIRO CARBALLO, David, «Del discurso a la banda y de la banda al pueblo: el universo de tópicos del regionalismo gallego a través del repertorio para banda de Luis Brage Villar», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 309-333; FERREIRO CARBALLO, David, «Hacia la integración del repertorio sinfónico: el análisis musical en la investigación sobre bandas de música (dosier)», *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies*, n.º 4, 2020, pp. 13-17. El dossier incluye cinco artículos de investigación vinculados al análisis musical en el repertorio bandístico.

⁶¹ MOREDA, Eva, «Sobre la necesidad de estudiar a los músicos de orquesta y de banda en el exilio: reflexiones a partir de cinco perfiles del exilio republicano español en México», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 271-284; SANTAMARÍA CADAVAL, Estíbaliz, «La presencia gallega en las bandas de música de La Habana en la etapa de entre siglos XIX y XX», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música:*

Aunque en los últimos años, la investigación sobre bandas de música ha experimentado un notable avance, con un creciente interés por su papel en la historia, la cultura y la identidad sonora de diversas comunidades. Sin embargo, aunque se han desarrollado estudios de gran valor en ámbitos específicos, sigue siendo necesaria esa necesaria visión global y de conjunto, apuntada al inicio del ESTADO DE LA CUESTIÓN, que permita comprender de manera integral su evolución, repertorio y función social. La fragmentación de las investigaciones y la falta de una metodología unificada han limitado, en cierta medida, la construcción de un marco teórico sólido que abarque la complejidad del fenómeno bandístico. Por ello, es fundamental fomentar estudios interdisciplinarios y comparativos que contribuyan a una mayor sistematización y reconocimiento académico de este campo.

MÚSICA PROCESIONAL

Gran parte del repertorio interpretado por las bandas de música en Andalucía se articula en torno a la marcha procesional. A pesar de que en los últimos años han aparecido publicaciones referentes al género, la mayoría de ellas han sido realizadas desde aproximaciones divulgativas y pseudomusicológicas. Por esta razón, en 2007, Ayala Herrera reclamaba la necesidad de llevar a cabo, desde el prisma académico, un estudio interdisciplinar sistemático que aborde desde

la recopilación del dato histórico a la reacción en los oyentes, pasando por el análisis de partituras y establecimiento de estilos y tipologías o el enfoque sociológico. Igualmente, sería interesante la puesta en conexión de las melodías con otras manifestaciones de la Semana Santa (pasos, imaginería, orfebrería, bordados, ebanistería, escenografía, incluso olores y tactos), ya que es difícil entender este fenómeno global sin música, aunque cada vez se descontextualice más⁶².

contextos interpretativos y repertorios, Granada, Libargo, 2019, pp. 285-307; AYALA HERRERA, Isabel M.^a y GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Ecos de ultramar el músico mayor jiennense Damián López Sánchez (1859-1930). Apuntes sobre la vida y la obra de un repatriado honorífico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 221, 2020, pp. 381-435.

⁶² AYALA HERRERA, Isabel M.^a, «Música de palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza», *Anuario de la Federación de Cofradías de la Semana Santa de Guadix*, n.º 1, 2007, p. 70.

Los primeros datos que encontramos sobre este género musical se hallan en la obra considerada como punto de partida de la historiografía musical andaluza⁶³: la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet, publicada en La Habana en 1927. En ella, se aborda brevemente la vida y obra de ilustres compositores andaluces que contribuyeron a la proliferación de la marcha procesional, entre los que se encuentran Antonio de la Cruz, Rafael Cebreros, Manuel Font Fernández de la Herrán, los hermanos Manuel y José Font de Anta, Manuel Lerdo de Tejada, Manuel López Farfán, Vicente Gómez-Zarzuela, Eduardo Lucena, Cipriano Martínez Rücker o Alfredo Martos, entre otros⁶⁴.

Además del *Diccionario* de Cuenca, entre esas aproximaciones divulgativas referidas con anterioridad, uno de los autores que, sin duda, ha supuesto un punto de inflexión en la historiografía de la música procesional andaluza ha sido el periodista Manuel Carmona Rodríguez. Su obra *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*⁶⁵, cuya primera edición fue publicada en 1993 y reeditada en 2001, ofrece un amplio estudio desde una perspectiva histórica de la música procesional en la provincia de Sevilla y algo más generalizado en el resto de las provincias andaluzas. Asimismo, el también periodista Jorge de la Chica Roldán, pretende construir en su monografía *La música procesional granadina*⁶⁶ una historia de la música procesional en la ciudad de la Alhambra desde el siglo XV hasta finales del siglo XX.

Otros estudios que se han aproximado a nuestro objeto de estudio son los de Juan Ramón Muñoz Berros. En su libro *Pentagramas de Pasión*⁶⁷ plantea una visión general, pero poco rigurosa y sistemática sobre la evolución de las agrupaciones musicales, bandas de cornetas y tambores, y bandas montadas de la provincia de Sevilla. De igual forma, en su monografía *Preludio penitencial: compositores, marchas procesionales y su simbología para bandas de música*⁶⁸ aborda una somera descripción

⁶³ PÉREZ COLODRERO, Consuelo Isabel, *Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza*, Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2011.

⁶⁴ CUENCA BENET, Francisco: *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, Málaga, Fundación Unicaja, 2002 [1927].

⁶⁵ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, 2ª edición, Castilleja de la Cuesta, edición de Rosario Solís Márquez, 2001.

⁶⁶ DE LA CHICA ROLDÁN, Jorge, *La música procesional granadina*, Granada, Editorial Comares, 1999.

⁶⁷ MUÑOZ BERROS, José Ramón, *Pentagrama de Pasión: Bandas de Cornetas, Agrupaciones musicales y Bandas montadas de Sevilla*, Torredonjimeno, Editorial Jabalcruz, 1996.

⁶⁸ MUÑOZ BERROS, José Ramón, *Preludio penitencial: compositores, marchas procesionales y su simbología para bandas de música*, Sevilla, Marsay Ediciones, 2000.

de las marchas procesionales compuestas para las distintas hermandades sevillanas en el último cuarto del siglo XX.

Dentro del ámbito científico, destaca el capítulo de libro publicado por Luis Carlos Martín⁶⁹. En él, se plantea cómo la marcha procesional forma parte de la identidad cultural andaluza e influye en otros puntos del territorio nacional, tal y como expone María José Valles del Pozo en su tesis doctoral sobre la música procesional vallisoletana⁷⁰. En adición, debemos destacar las investigaciones referidas a las músicas de tradición oral relacionadas con la Semana Santa andaluza, entre la que destaca la editada por Berlanga Fernández⁷¹, fruto del Premio Nacional de Investigación sobre Folklore 2006 del CIOFF-INAAEM (Ministerio de Cultura).

Otro de los autores que han contribuido a la literatura teórico-musical sobre la marcha procesional en Andalucía es Ignacio Otero Nieto. Entre sus publicaciones encontramos los artículos «La música litúrgica y procesional de las hermandades»⁷² y «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla»⁷³. En el primero de ellos aborda una breve evolución histórica tanto de la marcha procesional como de la música de culto interno en las hermandades y cofradías hispalenses, género musical éste último que desarrolla con mayor profundidad en su monografía titulada *La música de las cofradías de Sevilla*⁷⁴. En el segundo artículo referido, Otero actualiza y completa la información referida a la marcha procesional.

Dentro del ámbito divulgativo o pseudomusicológico, se han multiplicado en los últimos años las publicaciones dedicadas a la marcha procesional andaluza que ofrecen una visión general del género a modo de aproximación histórica⁷⁵ o se centran en el

⁶⁹ MARTÍN RODRÍGUEZ, Luis Carlos, «La imagen de Andalucía en la música cofrade», García Gallardo, Francisco José y Arredondo Pérez, Herminia (coords.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza, 2014, pp. 205-224.

⁷⁰ VALLES DEL POZO, María José, *Música y procesos de cambio en la Semana Santa de Valladolid*, Enrique Cámara de Landa, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2008.

⁷¹ BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (ed.), *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, Ciudad Real, Ministerio de Cultura, 2009.

⁷² OTERO NIETO, Ignacio, «La música litúrgica y procesional de las hermandades», Rodríguez Gómez, José (dir.), *Sevilla Penitente*, vol. 2, Sevilla, Editorial Gever, 1995, pp. 273-302.

⁷³ OTERO NIETO, Ignacio, «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla», *Temas de estética y arte*, n.º 26, 2012, pp. 239-258.

⁷⁴ OTERO NIETO, Ignacio, *La música de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, Fundación Sevillana de Electricidad, 1997.

⁷⁵ AYALA HERRERA, Isabel M.ª, «Música de palio...», p. 70; PÉREZ MANCILLA, Victoriano José, «La música instrumental de Semana Santa a lo largo de la historia», *Motril Cofrade*, n.º 12, 2005, pp. 10-13; MELGUIZO FERNÁNDEZ, Francisco, «Eco y compás de la penitencia: la música procesional», Delgado Alba, Juan (ed.), *Semana Santa en Sevilla*, vol. 3, Sevilla, Editorial Gemisa, 1983, pp. 212-229.

estudio de un caso concreto⁷⁶. Especial atención merece la monografía de José Manuel Castroviejo López, publicada bajo el título *De Bandas y Repertorios: la música procesional en Sevilla desde el s. XIX*⁷⁷, trabajo más completo sobre música procesional sevillana realizado hasta la fecha. A pesar de no constituir un «estudio musicológico»⁷⁸, el autor realiza un riguroso análisis del acompañamiento musical en las cofradías de Sevilla, así como de la evolución de su repertorio, teniendo como fuente principal la prensa histórica.

En esta eclosión de publicaciones en torno al género, cabe destacar el trabajo realizado por los componentes de la web *Patrimonio Musical*⁷⁹, un recurso digital imprescindible para el estudio de la música procesional donde encontramos interesantes artículos de carácter divulgativo firmados por Olaya Marín⁸⁰ o Domínguez Orihuela⁸¹, entre otros. En suma, una de sus principales aportaciones es la creación de una base de datos en la que se encuentran catalogadas gran parte de las marchas procesionales para banda de música existentes en la actualidad, e incluso propuestas de atribución de obras hasta el momento de autoría desconocida como es el caso de la marcha *El Corpus* de Braulio Uralde⁸².

Respecto a las aproximaciones analíticas, cabe destacar el trabajo de Francisco Javier Gutiérrez Juan sobre la forma marcha⁸³, quien realiza un pormenorizado análisis de los distintos tipos de marchas existentes: marcha procesional, marcha fúnebre, marcha triunfal o marcha-pasodoble, entra otras, partiendo de la fuente monumental y del análisis formal tradicional para su investigación. Este enfoque contrasta con los paradigmas de análisis más recientes y complejos aplicados al estudio del hecho musical en otras músicas populares.

⁷⁶ DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años: 1898-1998*, Sevilla, Fundación el Monte, 1998; CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, «La Marcha fúnebre de Rafael Cebreros (1868): la composición procesional más antigua dedicada a una cofradía sevillana», *Boletín Anual Quinta Angustia*, n.º 109, 2014, pp. 67-69.

⁷⁷ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios: la música procesional en Sevilla desde el s. XIX*, Sevilla, Editorial Samarcanda, 2016.

⁷⁸ *Ibid*, p. 9.

⁷⁹ Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com> [Consulta: 25/03/17].

⁸⁰ OLAYA MARÍN, Mateo «Historia de la marcha procesional para banda de música» [en línea], *Patrimonio Musical*, 2007. Disponible en: <https://goo.gl/3g8wpO> [Consulta: 25/03/24].

⁸¹ DOMÍNGUEZ ORIHUELA, Jesús: «Marchas procesionales decimonónicas» [en línea], *Patrimonio Musical*, 2006. Disponible en: <https://goo.gl/6O0yKJ> [Consulta: 25/03/24].

⁸² MARRERO PÉREZ, David, LEÓN RAMÍREZ, Rafael Carlos y RODRÍGUEZ PLANAS, Ignacio, «*El Corpus*: el fin del anonimato» [en línea], *Patrimonio Musical*, 2008. Disponible en: <https://goo.gl/4IWLse> [Consulta: 25/03/24].

⁸³ GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha*, Sevilla, Abec editores, 2009.

En lo que a historiografía sobre la vida y obra de compositores que han ayudado a la propagación del género de la marcha procesional se refiere, se hallan trabajos, principalmente de carácter propagandístico y divulgativo, entre los que encontramos los referidos a José Gabaldá⁸⁴, la familia Font y Manuel López Farfán⁸⁵, Germán Álvarez Beigbeder⁸⁶, Manuel Ruiz Vidriet⁸⁷, Emilio Cebrián⁸⁸, Pedro Braña⁸⁹ y Miguel Vázquez Garfia⁹⁰. En el ámbito académico, destacan las monografías publicadas sobre la vida y obra del cordobés Cipriano Martínez Rücker⁹¹, el jiennense Alfredo Martos⁹² o los ya citados López Farfán⁹³ y Álvarez Beigbeder⁹⁴.

Sin embargo, resulta llamativa la inexistencia de trabajos sobre la vida de importantes músicos que han contribuido al desarrollo de la marcha procesional tales como Eduardo Lucena, Vicente Gómez-Zarzuela, Pascual Marquina, Antonio Pantión, Pedro Gámez Laserna, Ricardo Dorado, Pedro Morales o Abel Moreno, por traer a colación algunos ejemplos.

Por otra parte, resulta paradójico que la música procesional, a pesar de ser una de las que más se escucha, no ha suscitado el suficiente interés en obras generales sobre historia de la música española, historia de la música andaluza, historia de la música militar española o música de banda⁹⁵. Un ejemplo de ello lo encontramos en la

⁸⁴ PALACIO BOVER, José María, *Dos músicos vinarocenses: José y Daniel Gabaldá Bel*, Vinaròs, Associació Cultural Amics de Vinaròs, 2010.

⁸⁵ CARMONA RODRIGUEZ, Manuel *Los Font y Manuel López Farfán en el recuerdo eterno de Sevilla*, Castilleja de la Cuesta, edición del autor, 1989.

⁸⁶ ÁLVAREZ-BEIGBEDER PÉREZ, Servando *Germán Álvarez-Beigbeder: un músico jerezano para la historia*, Jerez de la Frontera, EH Editores, 2008.

⁸⁷ PONTÓN PRÁXEDES, Antonio Germán, *Manuel Ruiz Vidriet y sus contenciosos con la Corporación Municipal de Huelva*, Huelva, Ayuntamiento de Huelva, 2009.

⁸⁸ HERREJÓN NICOLÁS, Manuela, *El maestro Emilio Cebrián*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983.

⁸⁹ URÍA GARCÍA, Margarita *Biografía de Pedro Braña Martínez (Candás, 1902 - Salinas, 1995)*, Sevilla, Centro Asturiano de Sevilla «Amigos de Pedro Braña», 1998.

⁹⁰ ROBLES GÓMEZ, Ana María y SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José, *Miguel Vázquez Garfia: Músico de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2005.

⁹¹ MORENO CALDERÓN, Juan Miguel, *Cipriano Martínez Rücker. Compositor y fundador del conservatorio de Córdoba*, Córdoba, Junta de Andalucía, 1997; ÁRGUEDA CARMONA, María Felician, *Vida y obra del compositor Cipriano Martínez Rücker (1861-1924)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2003.

⁹² ARIZA MOMBLANT, Antonio, *Alfredo Martos: el maestro. Apuntes biográficos y aproximación al catálogo compositivo*, Linares, Entrelibros, 2013.

⁹³ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel y CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, *Farfanerías: vida y obra de Manuel López Farfán*, Consejo de Bandas de Música Procesional de Sevilla, Sevilla, 2023.

⁹⁴ MERODIO PERNÍA, Jaime, *Germán Álvarez Beigbeder. El sonido de los campos jerezanos*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2019.

⁹⁵ En las dos monografías colectivas sobre bandas de música publicadas hasta la fecha en España, solo dos capítulos versan sobre la marcha procesional: GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, ««Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica», Rincón

monografía *Historia de la Música Andaluza* de Antonio Martín Moreno⁹⁶. En ella, se menciona a Vicente Gómez-Zarzuela, Manuel López Farfán, Manuel Font de Anta o Antonio Pantión, haciendo alusión a la contribución de estos al repertorio escénico, si bien se obvia su aportación al género cofradiero.

También debemos destacar la ausencia de voces como «música procesional», «marcha procesional», «música de Semana Santa» o «música cofrade» en obras referenciales y de consulta como el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*⁹⁷. Sin embargo, en dicha compilación sí encontramos, de forma subsidiaria, voces dedicadas a algunos compositores que han cultivado el género de la marcha procesional andaluza como Emilio Cebrián, la familia Font, Manuel López Farfán, Pedro Gámez Laserna o Abel Moreno, entre otros⁹⁸.

Asimismo, otras obras de referencia sobre la música militar española, ya citadas con anterioridad, hacen mención exigua a la contribución de los músicos mayores al género procesional⁹⁹.

El ya comentado auge de la investigación sobre bandas de música en España ha supuesto también un avance en las pesquisas sobre la música procesional andaluza en el ámbito académico. En este sentido, debemos mencionar la aportación de jóvenes investigadores como José Luis de la Torre Castellano, centrada, fundamentalmente, en aspectos analíticos de las marchas procesionales de Francisco Higuero¹⁰⁰, Pedro Morales¹⁰¹, Luis Lerate¹⁰², Pedro Braña¹⁰³, José Faus¹⁰⁴ y Antonio Pantón¹⁰⁵,

Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2018, pp. 149-171; LACÁRCEL FERNÁNDEZ, José Antonio «La nueva música procesional granadina en el actual repertorio de las bandas musicales andaluzas», García, Jorge y Morant, Remigi (eds.), *Música a la llum: documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, pp. 443-452.

⁹⁶ MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

⁹⁷ CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999-2001.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, *Historia de la música militar...*; MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario de músicos mayores...*

¹⁰⁰ DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Francisco Higuero Rosado (1933-2016). Una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión», *Arte y Patrimonio*, n.º 3, 2018, pp. 169-189;

¹⁰¹ DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Pedro Morales Muñoz (1923-2017) y *Esperanza Macarena* (1968), paradigma de un estilo», *Arte y Patrimonio*, n.º 4, 2019, pp. 49-72.

¹⁰² DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Luis Lerate Santaella (1910-1994). El academicismo en la marcha procesional», *Arte y Patrimonio*, n.º 5, 2020, pp. 54-81.

¹⁰³ DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Pedro Braña Martínez (1902-1995) y sus marchas de procesión dedicadas a titulares cristíferos de la Semana Santa de Sevilla», *Arte y Patrimonio*, n.º 6, 2021, pp. 70-94

destacando el estudio sobre la recuperación y edición de la marcha *El Cristo de la Humildad* del granadino Francisco Alonso¹⁰⁶.

Asimismo, merecen especial atención los Trabajos Fin de Máster surgidos en el marco del Máster Oficial Interuniversitario en Patrimonio Musical¹⁰⁷. Entre estos trabajos se encuentran el que da pie a la presente tesis doctoral, dirigido en 2017 por Antonio Martín Moreno e Isabel Ayala Herrera, cuyo objeto de estudio fue la génesis, consolidación y proliferación de la marcha procesional en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XIX¹⁰⁸.

Además de lo apuntado en líneas anteriores, es conveniente señalar la realización del Congreso Hebdomada Sancta, evento que en 2024 ha celebrado su tercera edición. Sus ejes vertebradores son, por un lado, la investigación y, por otro lado, la nueva creación musical en torno a la Semana Santa. Fruto de los resultados de la segunda edición, celebrada en 2022, ha visto la luz *Hebdomada Sancta. La marcha procesional: origen y evolución de un género patrimonial*, primera monografía colectiva que aborda la música procesional desde una perspectiva científica¹⁰⁹.

Por último, es relevante mencionar que la Federación Andaluza de Bandas de Música (Federband) ha comenzado a trabajar en la elaboración del proyecto para la declaración de la música procesional como Bien de Interés Cultural (BIC), prevista para

¹⁰⁴ DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «José Faus Rodríguez (1913-1984) y su *Virgen de las Maravillas* (plegaria) op. 57 (1956) para la Semana Santa de Granada», *Arte y Patrimonio*, n.º 7, 2022, pp. 51-72.

¹⁰⁵ DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Antonio Pantión Pérez (1898 – 1974), paradigma del Rondó en la marcha procesional y nuevos datos biográficos», *Arte y Patrimonio*, n.º 8, 2023, pp. 26-47.

¹⁰⁶ DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «El Cristo de la Humildad: una marcha de procesión inédita de Francisco Alonso López (1887-1948) para la Semana Santa de Granada», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 18, 2023, pp. 134-164.

¹⁰⁷ DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, *Las marchas de procesión de Francisco Higuero Rosado (1933-2016): catalogación y estudio*, Joaquín López González, dir. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2017; LÓPEZ TORO, José, *Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943). Aproximación a su vida y su obra*, Francisco J. Giménez Rodríguez, dir. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2018; MARTÍN LÓPEZ, Marina, *Las Bandas de Cornetas y Tambores en el paisaje sonoro granadino actual*, Ascensión Mazuela Anguita, dir. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2020; GÓMEZ TORRES, Javier, *Música y movimiento en la Semana Santa de Sevilla: estudio de caso de la banda de Las Cigarreras en las cofradías de San Gonzalo, Los Panaderos y La Trinidad*, Consuelo Pérez Colodrero, dir. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2022.

¹⁰⁸ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, *Génesis, formación y consolidación de la marcha procesional como género bandístico en la ciudad de Sevilla*, Antonio Martín Moreno e Isabel M.ª Ayala Herrera, dirs. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2017.

¹⁰⁹ RAMOS CONTIOSO, Sara y BORRERO GAVIÑO, Virginia (eds.), *Hebdomada Sancta. La marcha procesional: origen y evolución de un género patrimonial*, Madrid, CEU San Pablo, 2024.

2025. Dicha entidad organiza el Congreso Andaluz de Música de Semana Santa, un evento divulgativo e itinerante por las ocho capitales andaluzas que aboga por la transferencia del conocimiento del género procesional mediante la programación de ponencias, mesas redondas y conciertos¹¹⁰.

¹¹⁰ La primera edición fue celebrada en Málaga del 25 al 27 de marzo de 2022 (<https://federband.org/i-congreso-andaluz-de-musica-cofrade>), la segunda tuvo lugar en Jaén entre el 9 y 12 de marzo de 2023 (<https://federband.org/ii-congreso-andaluz-de-musica-de-semana-santa>) y la tercera se desarrolló en Cádiz del 8 al 10 de marzo de 2024 (<https://federband.org/iii-congreso-andaluz-de-musica-de-semana-santa>) (véase Anexo 8).

Durante el siglo XIX, las bandas de música experimentaron en España un proceso significativo de expansión y popularidad, vinculado a una confluencia de factores sociales, culturales y políticos. Estas agrupaciones desempeñaron un rol fundamental en la democratización de la cultura, cumpliendo una importante función lúdico-social y divulgativa¹¹¹.

La eclosión de los nacionalismos en Europa propició que las bandas se convirtieran en un medio popular para promover el sentimiento nacionalista y celebrar la cultura y tradiciones locales¹¹². Asimismo, el contexto de la Segunda Revolución Industrial resultó determinante para el desarrollo de las bandas¹¹³, ya que promovió la aparición de nuevas formas de entretenimiento, como los parques de atracciones y los conciertos al aire libre¹¹⁴, transformando así la calle en un espacio de recepción de la música siendo, incluso, apropiado por las clases populares¹¹⁵.

Este fenómeno posibilitó que el consumo y la participación musical trascendieran el entorno nobiliario, burgués y eclesiástico¹¹⁶, generando nuevas formas de participación y apropiación musical entre los distintos grupos sociales. En este contexto, las fábricas y empresas comenzaron a promover la creación de bandas de música como una forma de ocio para los trabajadores y una estrategia de cohesión social, cuestión que merece ser abordada por la musicología española en mayor profundidad. Estas agrupaciones, impulsadas por patronos que buscaban mejorar la moral y fortalecer el sentido de comunidad, también se convirtieron en un símbolo de

¹¹¹ ASEÑSI SILVESTRI, Elvira, «Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, p. 21.

¹¹² HERBERT, Trevor, «“The band is the instrument”: military bands, the martial paradigm, the crowd, and the legacy of the long nineteenth century», Pestana, Maria do Rosário *et al.* (eds.), *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*, Lisboa, Colibri, 2020, pp. 17-26.

¹¹³ Véase SALA, Massimiliano (ed.), *Music and the Second Industrial Revolution*, Turnhout, Brepols, 2019.

¹¹⁴ Cf. URÍA, Jorge, «Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración Española», *Historia Social*, n.º 41, 2001, pp. 89-111.

¹¹⁵ NAGORE FERRER, María, «Las bandas de música en el siglo XIX: formas y procesos de apropiación del espacio urbano», Ayala Herrera, Isabel M.^a y Sánchez López, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].

¹¹⁶ CLARES CLARES, María Esperanza, «Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)», *Revista de Musicología*, n.º 28, 2005, p. 550.

identidad local¹¹⁷. De esta manera se ofrecía a los obreros una vía de acceso a la música y la cultura, contribuyendo a la difusión de repertorios populares y clásicos en entornos alejados de los circuitos tradicionales de conciertos.

Otra de las razones que contribuyó a la proliferación de las bandas fue el aumento de la dotación de las unidades de música de los regimientos y batallones¹¹⁸. De igual forma, en el entorno civil es reseñable el surgimiento de las primeras bandas municipales que emulaban a las militares. Estas fueron creadas con el objetivo, por un lado, de conmemorar actos públicos y fiestas populares¹¹⁹ y, por otro lado, de servir como elemento identitario y propagandístico de municipalidad y de iniciativas privadas que contrataban sus servicios¹²⁰.

Además, los efectos de las diferentes desamortizaciones y la pérdida de poder adquisitivo de la Iglesia con la consecuente caída de las capillas¹²¹, motivaron, en cierta medida, el traslado parcial de la enseñanza musical práctica y de clases desfavorecidas de la órbita religiosa y eclesiástica al ámbito laico¹²², propiciando la creación de las bandas de los hospicios provinciales¹²³, formaciones que, en algunos casos, contribuyeron al higienismo musical en el espacio urbano¹²⁴.

Otra causa que fomentó el crecimiento de estas agrupaciones fueron las innovaciones industriales y organológicas desarrolladas en la fabricación de los

¹¹⁷ ODELLO, Denise, «British Brass Band Periodicals and the Construction of a Movement», *Victorian Periodicals Review*, vol. 47, n.º 3, 2014, pp. 432-453.

¹¹⁸ MENA CALVO, Antonio, «Aportación militar al desarrollo de la música española», *Revista de Historia Militar*, n.º 4, 2013, pp. 147-149; FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014; ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)», *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, n.º 30, 2014, pp. 167-168.

¹¹⁹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La música municipal en Irún durante el siglo XIX: la creación de la Banda de Música», *Nassarre*, n.º 27, 2011, p. 202.

¹²⁰ AYALA HERRERA, Isabel María, *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*, Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2013, pp. 73-78.

¹²¹ MYERS BROWN, Sandra, «La música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX», Campos y Fernández de Sevilla (coord.), Francisco Javier, *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2007, pp. 77-100.

¹²² RODRÍGUEZ SUSO, Carmen, *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la villa del Nervión*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2006, p. 26.

¹²³ Sobre las bandas de los hospicios de diferentes capitales y provincias españolas véase, a modo de ejemplo: BARROS PRESAS, Nuria, «Música y beneficencia: una visión a través de la Banda de música del Hospicio de Pontevedra (1854-1903)», *Estudios bandísticos*, n.º 1, 2017, pp. 57-65; CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, «La Banda de Música del Hospicio Provincial de Sevilla». *Archivo hispalense*, n.º 288-290, 2012, pp. 55-67; y VERDÍA DÍAZ, Juan Antonio, «Beneficencia y música. La Banda del Hospicio de Cádiz», *Trocadero*, n.º 30, 2018, pp. 273-294.

¹²⁴ Véase LLANO, Samuel. *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid, 1850-1930*. Nueva York, Oxford University Press, 2017.

instrumentos, en especial en los de viento, destacando la creación de los sistemas de válvulas y llaves, así como la llegada de la familia del saxofón¹²⁵. Por otra parte, no es baladí la brillante etapa alcanzada en el mercado musical como consecuencia del «cambio radical que se produjo en el sistema de producción y comercio, en las aplicaciones tecnológicas e industriales, en el modelo económico y en los hábitos sociales»¹²⁶.

En consecuencia, todo lo expuesto en los párrafos anteriores motivó el impulso de la composición y circulación de música para banda en la segunda mitad del siglo XIX, tal y como se refleja en la propia edición musical española¹²⁷. Es en este contexto cuando la marcha procesional da sus primeros pasos en Andalucía, anclando sus raíces tanto en la transculturación de marchas fúnebres pertenecientes a obras cumbre del ámbito de la música académica como en marchas fúnebres compuestas ex profeso para banda.

De igual forma, se estandarizó el acompañamiento de bandas música –militares y militares– en los desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza, especialmente en Sevilla¹²⁸, motivando la composición de marchas dedicadas a hermandades y cofradías. De hecho, estas prácticas musicales y ritos religiosos fueron exportados a otros contextos y territorios como Manila, donde ya en 1847 se celebraron desfiles procesionales que venían a emular los de la Semana Santa sevillana, incluyendo la presencia de bandas militares¹²⁹.

Habida cuenta de la amplia acogida que el género procesional recibió y, por ende, su creciente demanda, numerosas marchas decimonónicas fueron publicadas por importantes revistas y editoriales musicales, lo que propició la circulación de este

¹²⁵ Sobre la llegada del saxofón a España recomendamos la lectura de ASENSIO SEGARRA, Miguel, *El saxofón en España (1850-2000)*, Valencia, Artgerust, 2012.

¹²⁶ BORDAS, Cristina, «La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos», Carreras, Juan José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, V. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 602-603.

¹²⁷ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1939*, Madrid, AEDOM, p. 56.

¹²⁸ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, Sevilla, Edición de Rosario Solís, 2001; CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios: la música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, 2016, Samarcanda.

¹²⁹ SUMMERS, William John y MARÍN-LÓPEZ, Javier, «Las bandas militares en Manila en el último tercio del siglo XIX: dinámicas organizativas, ceremonial urbano y proyección en el sudeste asiático», AYALA HERRERA, Isabel M.^a y SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].

repertorio tanto territorio peninsular como en las colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas¹³⁰.

A pesar de su importancia y práctica ubicuidad, la terminología en torno a las diferentes manifestaciones musicales propias de la Semana Santa de Andalucía es, a menudo confusa, tergiversándose su sentido, finalidad y empleo. Por ello, resulta básico para aclarar las denominaciones y particularidades propias de las expresiones que deben emplearse a la hora de referirla a lo largo de la presente tesis doctoral.

Entendemos por «música procesional» la práctica musical cuya funcionalidad principal es acompañar los actos de culto externo que realizan las hermandades y cofradías¹³¹: procesiones o desfiles de pasos por las calles durante los actos que la liturgia cristiana dedica a la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo¹³² y procesiones de gloria¹³³. Para clasificar la música procesional, podemos establecer una división en dos grandes bloques: vocal e instrumental.

La música procesional vocal presenta múltiples manifestaciones musicales, que van «desde romances cantados de la Pasión, saetas antiguas o flamencas, sentencias, pregones, hasta el *Miserere* o el *Stabat Mater* polifónicos»¹³⁴. En términos generales, esta tipología se interpreta tanto en el trasfondo de los desfiles procesionales como en los rituales celebrados en los templos e iglesias durante los días centrales de la Semana Santa¹³⁵. En cambio, la música procesional instrumental, muestra un ritmo, estructura y carácter mucho más concretos y constantes, por lo que se adscriben a la denominación de «marchas procesionales».

En relación con lo anterior, debemos tener en cuenta que las marchas¹³⁶ nacen con el objetivo funcional de ser interpretadas en movimiento por un grupo de personas que caminan de manera acompasada. La velocidad de desplazamiento y su carácter

¹³⁰ SUMMERS, William John, «Before Their Music Stopped: Manila's Spanish Military Regimental Bands at the End of the 19th Century», *Diagonal*, n.º 6, 2021, p. 78

¹³¹ MELGUIZO FERNÁNDEZ, Francisco, «Eco y compás de la penitencia: la música procesional», Delgado Alba, Juan (ed.), *Semana Santa en Sevilla*, vol. 3, Sevilla, Editorial Gemisa, 1983, pp. 212-229.

¹³² MARTÍN RODRÍGUEZ, Luis Carlos, «La imagen de Andalucía en la música cofrade», ... p. 205.

¹³³ Entendemos por procesión de gloria aquellos desfiles procesionales que tienen lugar fuera del periodo de Semana Santa o Cuaresma, como pueden ser los de los santos patronos de las fiestas locales.

¹³⁴ MARTÍN RODRÍGUEZ, Luis Carlos, «La imagen de Andalucía en la música cofrade», ... p. 206.

¹³⁵ BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, «Músicas de la Semana Santa andaluza en su marco teatral. Polifonías tradicionales, romances, pregones y saetas», Berlanga Fernández Miguel Ángel (ed.): *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, Ciudad Real, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 17-54.

¹³⁶ SCHWANDT, Erich y LAMB, Andrew, «March», Sadie, Stanley (ed). *Grove Music Online* [en línea]. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40080>. [Consulta: 05/07/2024].

varía según el objetivo que da nombre a los diferentes tipos de marchas: militar, ordinaria, mora, cristiana, triunfal, solemne, fúnebre, pasacalle, pasodoble, regular, lenta, diana, o nupcial entre otras¹³⁷. El concepto de marcha procesional nace en la segunda mitad del siglo XIX, teniendo como origen la marcha fúnebre basada, a su vez, en la forma *minueto trio*.

En lo que al aspecto puramente musical se refiere, el elemento que caracteriza la marcha es el denominado «ritmo de marcha», el cual remonta sus orígenes a la música militar, teniendo como principal finalidad la interpretación musical en movimiento:

Entendemos por ritmo de marcha el diseño rítmico, continuo, regular y repetitivo, generalmente producido por instrumentos de percusión para conseguir el desplazamiento ordenado de un grupo de personas. El método más básico es el de realizar un golpe de percusión para cada paso (izquierdo y derecho). Estos golpes deben ser equidistantes desde el punto de vista rítmico, es decir, tener la misma duración todos los golpes. [...] En España el desfile comienza por la izquierda, pierna con la que ha de coincidir la parte fuerte del compás. Para distinguir entre un pulso y otro, la percusión que ha de coincidir con la primera parte (pierna izquierda), va precedida de un adorno en forma de mordente para la percusión»¹³⁸.

A partir de la cita anterior se deducen los otros dos elementos que facilitan la interpretación en movimiento de las marchas procesionales: el predominio del compás binario y el *tempo* aproximado de blanca a 50 pulsaciones por minuto, que se corresponde con la cadencia de paseo lento de un adulto, cuyas pulsaciones cardíacas suelen estar entre las 60-100 por minuto.

En otro orden de cosas y desde el punto de vista exclusivamente musical, la sintaxis armónica es, sin duda, el elemento que más varía en las marchas procesionales, dependiendo, principalmente, de la formación académica de sus respectivos autores o del estilo de referencia, tal y como se ejemplifica en el CAPÍTULO 4 con el caso de Manuel Font de Anta.

Otro de los elementos musicales que caracteriza la marcha procesional es su forma, ya que, a pesar de no tener un esquema formal único, la mayor parte de ellas poseen la estructura mostrada en la Tabla II, principalmente desde que, en 1925, Manuel López Farfán, creara *La Estrella Sublime*, marcha procesional dedicada a la Virgen de la Hiniesta de Sevilla que marcaría un antes y un después en las composiciones

¹³⁷ GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha*, Sevilla, Abec Editores, 2009, pp. 23-39.

¹³⁸ *Ibid*, pp. 123-124.

pertenecientes a este género musical, cuya estructura se caracteriza por una introducción y tema A donde destaca la presencia de las cornetas, tema B (fuerte de bajos), reexposición de A y trío. Tal y como podemos observar, la principal diferencia con respecto a la forma minueto trio reside en que después del trio no hay una vuelta al minueto.

Introducción (opcional)	Tema A	Tema B (Fuerte de bajos)	Reexposición de A	Trío	Coda (opcional)
----------------------------	--------	-----------------------------	----------------------	------	--------------------

Tabla II. Esquema formal común en las marchas procesionales. Fuente: elaboración propia.

Llegados a este punto, resulta pertinente aclarar el uso y diferenciación terminológica adoptada a lo largo de la presente tesis doctoral entre los términos «marcha fúnebre» y «marcha procesional». Esta distinción se fundamenta en el análisis desde la perspectiva de la semiótica musical, estableciendo el uso de ambos términos en función del contexto histórico y cultural en el que cada una de las obras ha sido creada y utilizada, tomando como planteamiento metodológico el «modelo tripartito y concepto de mediación», aplicado por Ferreiro Carballo en su trabajo doctoral sobre las dos *óperas primas* del compositor madrileño Conrado del Campo¹³⁹.

El modelo tripartito de análisis desarrollado por Jean Molino¹⁴⁰ y Jean Jacques Nattiez¹⁴¹ plantea tres niveles de acercamiento a la obra musical —poiético, neutro y estésico— que resumimos brevemente a continuación. El nivel poiético se enfoca en reconstruir el proceso seguido por el autor para la génesis de la obra. El nivel neutro o inmanente, examina la obra en términos de sus parámetros técnicos, como forma, tonalidad, armonía, melodía y ritmo, estableciendo así una conexión con los procedimientos compositivos utilizados por el autor. Por último, el nivel estésico se centra en la recepción de la obra por parte de la audiencia.

¹³⁹ FERREIRO CARBALLO, David, *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)*, Elena Torres Clemente y Patrick McCreless, dirs. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, pp. 47-50.

¹⁴⁰ MOLINO, Jean, «Fait musical et sémiologie de la Musique». *Musique en jeu*, n.º 17, 1975, pp. 37-62.

¹⁴¹ NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, París, Union Générale d'Éditions, 1976; NATTIEZ, Jean-Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

Si bien, tal y como apuntan Villar¹⁴² y Ferreiro¹⁴³, el modelo anteriormente citado ha sido revisado y actualizado por autores como Hooper¹⁴⁴, quien sugiere «el concepto de “mediación” para referirse a los diferentes procesos de interacción que se dan entre una obra musical como ente individual y el entorno cultural e ideológico que le rodea»¹⁴⁵, estableciendo tres categorías de mediación analítica: estructural-institucional, la productiva y la receptiva:

La primera tiende a centrarse, en un sentido literal, en los procesos, sistemas o instituciones que participan de forma real en la producción, reproducción y consumo musical; la segunda tiende a centrarse en el «objeto» musical como lugar [o centro] de mediación; y la tercera tiende a centrarse en el «sujeto» musical (por «sujeto» musical me refiero, no al «sujeto» como encarnado, «expresado» o implícito dentro de una determinada obra o expresión musical, sino simplemente al individuo que escucha o percibe esa determinada obra o expresión musical dentro de un contexto determinado)¹⁴⁶.

Tomando como referencia lo expuesto, a lo largo del presente texto vamos a hacer uso del término «marcha procesional» para referirnos a aquellas marchas que bien han sido compuestas para su interpretación específica en la Semana Santa, bien han sido dedicadas a alguna imagen, hermandad o cofradía, independientemente de la terminología empleada por su autor en la partitura, el carácter de esta, su armonía y organología. Por tanto, hacemos uso de este término a partir de 1868, fecha en la que el pianista cordobés Rafael Cebreros compuso la primera pieza dedicada a una hermandad o cofradía de la Semana Santa andaluza, tal y como abordaremos en el CAPÍTULO 3.

Para ejemplificar el uso de este término nos vamos a referir a la marcha procesional *La Estrella Sublime* (1925) de Manuel López Farfán, cuya estructura armónica y formal ha sido replicada por diversos compositores a lo largo de los siglos XX y XXI. Tal y como se observa en su manuscrito, Farfán la subtituló «marcha fúnebre», siguiendo la tradición en este tipo de composiciones a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Sin embargo, al aplicar tanto los niveles poiético y estésico

¹⁴² VILLAR-TABOADA, Carlos, «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal», Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, Adela (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 167.

¹⁴³ FERREIRO CARBALLO, David, *Conrado del Campo y la definición...* pp. 48-49.

¹⁴⁴ HOOPER, Giles, *The Discourse of Musicology*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 75-76.

¹⁴⁵ FERREIRO CARBALLO, David, *Conrado del Campo y la definición...* p. 49.

¹⁴⁶ HOOPER, Giles, *The Discourse of Musicology...* pp. 75-76. Traducción al español en FERREIRO CARBALLO, David, *Conrado del Campo y la definición...* pp. 48-49.

del modelo tripartito de Molino y Nattiez como el concepto de mediación de Hooper, y considerando los distintos procesos de interacción entre esta obra musical y su contexto cultural, nos encontramos ante una «marcha procesional». Esto se confirma por su dedicatoria a la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla y su estreno en el desfile procesional de dicha corporación el Domingo de Ramos de 1925¹⁴⁷. En suma, para nada se trata de una composición de corte fúnebre, valorando su tonalidad y armonía, el uso brillante de las cornetas en la introducción y el tema A, así como la presencia de un fuerte de bajos en el tema B —. De hecho, el carácter alegre de esta supuso que se prohibiera su interpretación por parte del Arzobispado en los desfiles procesionales de la Semana Santa de Sevilla durante la década de 1940¹⁴⁸.

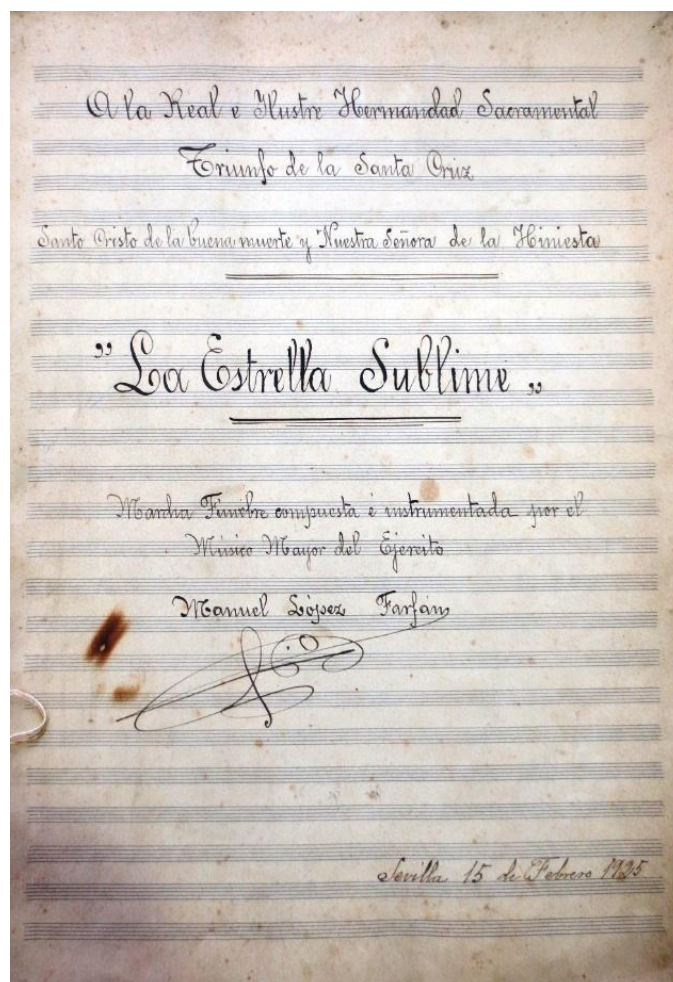


ILUSTRACIÓN I. Portada de *La Estrella Sublime* (1925) de Manuel López Farfán. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla. Sin signatura.

¹⁴⁷ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, p. 191.

¹⁴⁸ *Ibid*, pp. 258-259.

Por el contrario, empleamos el concepto «marcha fúnebre» para señalar aquellas obras instrumentadas procedentes de fragmentos de otros géneros musicales — a modo de ejemplo podemos citar la «Marcha fúnebre» de la ópera *Jone* o la «Marcha fúnebre de Chopin»—, así como para aludir a aquellas obras originales para banda que — independientemente de su interpretación en los repertorios procesionales— han sido compuestas para conmemorar hechos dolorosos sufridos por los compositores, el fallecimiento de personajes importantes de la vida local o nacional o incluso a determinados momentos de la Pasión, ya que su creación no tiene como objetivo principal la interpretación en Semana Santa, sino que eran interpretadas en entierros e incluso formaban parte de la programación de conciertos.

Sin embargo, no toda la música procesional instrumental se relaciona con las marchas, ya que existe un subgrupo denominado «música de capilla», cuyos orígenes se remontan a las capillas musicales del siglo XVI y, en concreto, a los ministriles¹⁴⁹. Su repertorio se compone de breves piezas de carácter fúnebre pertenecientes al periodo litúrgico¹⁵⁰, de tal suerte que gran parte de las obras que lo conforman fueron originalmente concebidas para ser cantadas, aunque fuese frecuente que los instrumentos doblaran las voces. Por su perfil, estas formaciones se encargan de acompañar, durante su estación de penitencia, a los pasos cristíferos y marianos de hermandades popularmente conocidas como «de silencio» o «de negro», aunque también solemnizan los cultos internos de las hermandades¹⁵¹, así como los vía crucis, traslados de templo o subidas de las imágenes a su paso procesional¹⁵².

En este sentido, uno de los ejemplos más paradigmáticos de su repertorio son las *Saetas del Silencio*, atribuidas a Francisco de Paula Solís a finales del siglo XVIII. A su vez, la principal particularidad de este tipo de formación, no obstante, reside, de un lado, en la configuración de su plantilla, que generalmente integran oboe, clarinete y fagot, haciéndose cargo de las partes de soprano, alto y bajo, respectivamente¹⁵³; de

¹⁴⁹ BEJARANO PELLICER, Clara, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Focus-Abegoa, 2013, pp. 472-489.

¹⁵⁰ OTERO NIETO, Ignacio, «La música litúrgica y procesional de las hermandades», Rodríguez Gómez, José (dir.), *Sevilla Penitente*, vol. 2, Sevilla, Editorial Gever, 1995, pp. 280-283.

¹⁵¹ RUIBÉRRIZ DE TORRES FERNÁNDEZ, Ana, «Joaquín Turina y su desconocido repertorio de piezas para los cultos internos de las hermandades de Sevilla», López Fernández, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX*, Editorial Libargo, 2018, pp. 273-286.

¹⁵² CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios: la música procesional...*, pp. 469-473.

¹⁵³ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía...*, p. 12; CARRERO RODRÍGUEZ, Juan, *Gran Diccionario de la Semana Santa: IV edición aumentada y*

otro, en que se sitúa delante del paso, pues el resto de las agrupaciones instrumentales de la Semana Santa se sitúa tras el mismo.

Con respecto a las formaciones encargadas de interpretar marchas procesionales en los desfiles procesionales andaluces, son diversas las tipologías que encontramos: agrupación musical, banda de cornetas y tambores, banda montada y banda de música.

La agrupación musical es un conjunto instrumental constituido por instrumentos de viento metal y percusión. Tiene su origen en la antigua banda de la Guardia Civil de Eritaña, fundada como banda de cornetas en la década de 1940. Sin embargo, años más tarde, con la llegada como director del subteniente Mateo José Martín Martín, se incluyeron otros instrumentos como trompetas, trombones e incluso la gaita (actualmente en desuso)¹⁵⁴. La denominación de esta tipología procede de la Agrupación Musical Santa María Magdalena de Arahál (Sevilla), fundada en 1963 por Manuel Rodríguez Ruiz¹⁵⁵. Estas formaciones acompañan musicalmente a pasos cristíferos o abriendo el desfile procesional.

En lo que a las bandas de cornetas y tambores se refiere, en sus inicios se integraban únicamente por ambos instrumentos. Tienen su origen en las secciones militares de cornetas y tambores militares creadas a partir del Real Decreto de 1818¹⁵⁶. Con el paso de los años han aumentado su plantilla instrumental, incorporando otros instrumentos de viento metal a modo de acompañamiento como trompetas, trombones, fliscornos, trompas o tubas. Su estilo proviene de la Banda del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga, fundada en 1918 por el comandante Joaquín Ramírez¹⁵⁷, siendo el músico natural de Linares, Alberto Escámez, el primer compositor de marchas procesionales para este género. La estancia de Escámez en la capital malagueña y su relación con la Banda del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga marcarían el punto de inicio del género procesional para banda de cornetas y tambores. Así, a partir de 1923 el linarense inició su colaboración con la revista *Unión Mercantil*. En esta publicación aparecía un apartado titulado «La Saeta», donde el linarense publicó diversas marchas para piano. En este contexto, Bernardo Puyuelo, director de la Banda de Cornetas y

puesta al día del histórico diccionario cofradiero, 4ª Edición, Sevilla, Editorial Almuzara, 2006, p. 249.

¹⁵⁴ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan, *Gran Diccionario de la Semana Santa...*, p. 19.

¹⁵⁵ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios: la música procesional...*, p. 15

¹⁵⁶ SANTODOMINGO MOLINA, Antonio, *La Banda de Alabarderos (1746-1939) ...*, vol. 1, p. 63.

¹⁵⁷ MUÑOZ BERROS, José Ramón *Pentagrama de Pasión: Bandas de Cornetas, Agrupaciones musicales y Bandas montadas de Sevilla*, Torredonjimeno, Editorial Jabalcuz, 1996, pp. 18-19.

Tambores del Real Cuerpo de Bomberos, pidió a Escámez que instrumentase para cuatro voces de cornetas las marchas publicadas en la mencionada revista. De esa primera marcha publicada en 1923 nació *La Milagrosa* y, con ella, la tipología de marchas procesionales para bandas de cornetas y tambores¹⁵⁸. En la actualidad, su principal diferencia con las agrupaciones musicales en el ámbito organológico reside en la sección de percusión, ya que las bandas de cornetas y tambores no incluyen platillos ni caja royal. El hecho de que se haya producido la inclusión de otros instrumentos de viento metal ha desvirtuado, en cierta medida, esta tipología de formación. Si bien, la referida ampliación tímbrica se debe a la limitación idiomática de la corneta. Estas formaciones acompañan musicalmente a pasos cristíferos o abriendo el desfile procesional.

A su vez, las bandas montadas, actualmente en desuso, se componían de clarines y timbales y procesionaban a caballo abriendo el cortejo procesional. Tuvieron su auge en la primera mitad del siglo XX, desapareciendo a finales de 1970¹⁵⁹. La última formación de esta tipología en extinguirse fue el Escuadrón de Lanceros y Banda montada de clarines y timbales de la Hermandad de la Paz de Sevilla en 2017, fecha en la que no acompañaron musicalmente a su hermandad por primera vez desde su creación en 1995.

Por último, las bandas de música están formadas por todas las familias de instrumentos excepto la cuerda. Popularmente se conocen bajo el término «bandas de palio»¹⁶⁰, ya que habitualmente acompañan a imágenes marianas que procesionan bajo palio. A pesar de ello, este término no es del todo adecuado ya que existen numerosos ejemplos a lo largo y ancho de la geografía andaluza en los que estas formaciones no acompañan a este tipo de imágenes¹⁶¹.

¹⁵⁸ Véase LEÓN SERRANO, Enrique, *Crónicas de una música eterna*, Sevilla, Amazon, 2021.

¹⁵⁹ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, p. 15.

¹⁶⁰ AYALA HERRERA, Isabel María, «Música de palio: aproximación a la música...», p. 70.

¹⁶¹ Algunos de imágenes que no procesionan bajo palio y van acompañadas de banda de música en su desfile procesional son Nuestro Padre Jesús Nazareno «El Abuelo» de Jaén; Santísimo Cristo de la Providencia y Nuestra Señora de los Dolores de Hermandad de «Los Servitas» de Sevilla; Santísimo Cristo de la Expiración «El Cachorro» de Sevilla; Nuestra Señora de los Dolores en su Soledad, Santísima Virgen de las Angustias y Santa Vera Cruz de Linares (Jaén); Nuestra Señora de las Angustias Coronada, de la Pontificia, Real y Centenaria Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias Coronada de Córdoba; Nuestra Señora de las Angustias Coronada de Santa María de la Alhambra de Granada; o Nuestro Padre Jesús Nazareno «El Rico» de Málaga, por traer a colación algunos ejemplos.

Denominación	Plantilla	Origen	Función en el desfile procesional
Música de capilla	Oboe, clarinete y fagot	Capillas musicales del siglo XVI	Acompañar pasos cristíferos o marianos (se sitúan delante)
Agrupación musical	Viento metal y percusión	Antigua Banda de la Guardia Civil de Eritaña (1940) Agrupación Musical Santa María Magdalena de Arahal (1963)	Abrir el cortejo Acompañar pasos cristíferos (se sitúan detrás)
Bandas montadas	Clarines y timbales	Bandas montadas militares del siglo XIX	Abrir el cortejo
Banda de cornetas y tambores	En sus inicios, cornetas y tambores Actualmente, instrumentos de viento metal y percusión (salvo caja royal y platillos)	Banda del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga (1918)	Abrir el cortejo Acompañar pasos cristíferos (se sitúan detrás)
Banda de música	Viento madera, viento metal y percusión	Bandas civiles y militares del siglo XIX	Acompañar pasos de cristíferos (en menor medida) y de palio (se sitúan detrás)

Tabla III. Cuadro resumen de las principales formaciones instrumentales en la música procesional andaluza. Fuente: elaboración propia.

CAPÍTULO 1. LA PUBLICACIÓN *ECO DE MARTE* (1856-1919) Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN Y DIFUSIÓN DEL REPERTORIO PARA BANDA DE MÚSICA

Durante el siglo XIX, las bandas de música experimentaron en España una expansión y popularidad sin precedentes, resultado de una combinación de factores sociales, culturales y políticos¹⁶², que motivaron la composición, transcripción, circulación y consumo de música para banda, tal y como se refleja en la propia edición musical española¹⁶³. En este contexto, la publicación que destacó en la España de la segunda mitad de siglo, tanto por su longevidad como por el número de obras editadas, fue *Eco de Marte*, fundada en 1856 por el músico mayor José Gabaldá y Bel. Si bien algunos especialistas como Gosálvez Lara han puesto de manifiesto la necesidad de estudiar colecciones específicas para banda¹⁶⁴, hasta la fecha no ha visto la luz ningún trabajo científico que aborde la publicación de forma específica¹⁶⁵.

Dado lo expuesto, el presente capítulo pretende, en primera instancia, estudiar y caracterizar los distintos periodos de *Eco de Marte* (1856-1919). En segundo lugar, esta investigación aspira a reconstruir parcialmente el catálogo de obras editadas en esta publicación para atisbar las necesidades de repertorio de esta industria emergente. Con tal fin, la metodología empleada se inscribe en la investigación musicológica histórica a partir de la consulta, vaciado y heurística de fuentes primarias localizadas en diferentes archivos y bibliotecas como la Biblioteca Nacional de España (E-Mn), la Biblioteca del

¹⁶² Sobre los diferentes factores que propiciaron el auge de las bandas de música en España durante el siglo XIX ya hemos hablado en la Introducción.

¹⁶³ Cf. GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995.

¹⁶⁴ Sobre *Eco de Marte* se han realizado aproximaciones tangenciales. Cf. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «La producción para banda de José Gabaldá y catalogación de sus marchas fúnebres», Morant, Remigi y García, Jorge (eds.), *Música a la llum. Documentació y patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2019, pp. 197-219; ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La edición para banda de música en la década de 1850: introducción a la cuestión», *Nasarre*, n.º 37, 2021, pp. 107-127; y VEINTIMILLA BONET, Alberto, *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*, 2 vols., Ramón Sobrino, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, 2002. Disponible en: <https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/2921> [Consulta: 28/09/2023].

¹⁶⁵ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, «La edición musical en el siglo XIX: acercamiento a las fuentes y documentos», Lolo Herranz, Begoña y Gosálvez Lara, Carlos José (coords.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 402. Sobre *Harmonía* véase ARÉVALO GALÁN, Azahara, «Harmonía (1916-2016): centenario de una huella», *Estudios bandísticos*, n.º 1, 2017, pp. 127-133; GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «En pro y en contra de las bandas de música: polémicas y repertorio en la revista *Harmonía*», Suarez, José Ignacio, Cortizo, María Encina y Sobrino, Ramón (eds.), *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 153-164; y MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La revista *Harmonía*, editora de música para banda», Aviñoa, Xosé (ed.), *Miscellànea Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 233-266.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (E-Mc), la Biblioteca de la Diputación Provincial de La Coruña (E-LCd), la Biblioteca Musical Víctor Espinós de Madrid (E-Mm), Eresbil (E-RE), o el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (E-Msa), entre otros. De la misma manera, se ha llevado a cabo un análisis cruzado con prensa histórica y literatura científica pertinente sobre el particular.

El capítulo se narra de forma cronológica, partiendo de los antecedentes de *Eco de Marte* hasta llegar a su término. Asimismo, el discurso se estructura siguiendo las diferentes etapas por las que pasó la publicación. En cada una de ellas se inserta un breve análisis del repertorio y una tabla resumen por géneros. Para la reconstrucción del catálogo se ha diseñado y confeccionado un modelo de ficha (Anexos 1, 2 y 3), que parte de diversas aportaciones de referencia en el campo de estudio y periodo histórico abordado¹⁶⁶.

1.1. ANTECEDENTES DE *ECO DE MARTE*

Los primeros indicios de edición musical para banda en España que hemos constatado datan, al menos, desde los años del Trienio Liberal. Concretamente, en 1822 tenemos noticia de la comercialización de música militar mediante la venta de partituras por particulares. Un ejemplo de ello lo encontramos en Madrid, donde el músico mayor Francisco Rovira, anunciaba la venta de música militar en su domicilio:

Don Francisco Rovira, músico mayor del regimiento Infante don Carlos, tiene un surtido de toda clase de música militar arreglada y corregida con la mayor exactitud, la que vende a precios regulares: vive en plazuela del duque de Frías junto a las Salesas núm. 1 cuarto principal¹⁶⁷.

No obstante, es a partir de 1840 cuando la edición musical para banda comienza a despegar como industria musical emergente, signo del auge y consolidación de la esta

¹⁶⁶ Cf. IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y LOZANO MARTÍNEZ, Isabel, *La música del siglo XIX: Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid, BNE, 2008; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «Inventario y catalogación de archivos de bandas civiles asturianas», *Actas del 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación, San Sebastián*, Madrid, AEDOM, 1999, pp. 349-363; y Ministerio de Cultura, *Reglas de catalogación*, Madrid, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010.

¹⁶⁷ *Nuevo Diario de Madrid*, 8 de octubre de 1822, p. 7.

formación instrumental, tal y como desglosaremos en los siguientes apartados. En esta década surgieron iniciativas editoriales como *Música Militar* de Mariano Rodríguez Rubio; la colección para banda, dirigida por Mariano Gómez, del *Anfión Matritense* de la Asociación Musical; y el periódico *La Lira de Iberia* de Rafael Manchado. Con posterioridad, en la década de 1850 aparecieron diferentes publicaciones como *La Iberia* de Casimiro Martín; la también llamada *Música Militar* de la Sociedad Filarmónico Militar; o el propio *Eco de Marte*, fundado por José Gabaldá.

1.1.1. *MÚSICA MILITAR* DE MARIANO RODRÍGUEZ RUBIO (184?-1856)

Una de las series pioneras en la edición de música para banda en España fue *Música Militar*, fundada por Mariano Rodríguez Rubio, músico mayor de la Banda de Alabarderos. Aunque desconocemos la fecha exacta en la que vio la luz la publicación, esta podría estar ligada al proyecto que se barajó en Madrid, fallido a la postre: el Gimnasio de ejecución musical¹⁶⁸. La iniciativa, inspirada en el *Gymnase musical-militaire* de París, estuvo liderada por Indalecio Soriano Fuertes y Francesco Redolati, quienes contaban con el apoyo del propio Rodríguez Rubio. Este último se encargaría tanto de ejercer docencia como de dirigir un periódico musical que tendría entre uno de sus principales objetivos la transcripción para banda de fragmentos operísticos, posible antesala de *Música Militar*.

Las fuentes relacionadas con *Música Militar* son exiguas y fragmentarias. La primera noticia localizada corresponde a un anuncio de carácter publicitario divulgado, en febrero de 1856, en la *Gaceta Musical de Madrid*. En él se mencionan diferentes aspectos como el tipo de repertorio incluido —en el que destacan las transcripciones de ópera, pasodobles, valeses o marchas— y las últimas obras publicadas en diciembre de 1855 y enero de 1856, así como las novedades editoriales (ediciones impresas), entre otros aspectos:

La música, que hasta ahora se había dado manuscrita, ha empezado a publicarse estampada y perfectamente correcta, ventaja que solo podrán apreciar en lo que vale los directores de músicas

¹⁶⁸ ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Dos proyectos frustrados de escuelas para músicos de banda en la España de 1840: el Gimnasio de ejecución musical (1842-1843) y el Colegio músico-militar (1847)», Ayala Herrera, Isabel M.^a y Sánchez López, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].

militar que han luchado con las infinitas inexactitudes que presentan generalmente las partituras manuscritas. En cuanto a la elección de obras, solo diremos que se publica todo lo más selecto que sale a la luz, tanto en España como en el extranjero. Piezas escogidas de las mejores óperas, pasodobles, valeses, marchas, y cuanto pueda ser útil al mayor brillo de las músicas militares, todo se da alternativamente en esta publicación. En la última entrega, correspondiente al pasado diciembre, se ha repartido una bonita tanda de valeses de la célebre ópera de Verdi *Las Vísperas sicilianas*. En el pasado enero se ha dado, entre otras cosas, el lindo dúo de tiple y tenor del segundo acto de *Isabel la Católica*, del maestro Arrieta, y un gran paso doble del conocido compositor Sr. Gabaldá¹⁶⁹.

En relación con el repertorio reseñado en la noticia, resulta llamativa la transcripción de la tanda de valeses de *Las Vísperas Sicilianas* de Giuseppe Verdi. Esta ópera fue estrenada en París el 13 de junio de 1855, mientras que la primera representación en España tuvo lugar el 4 de octubre de 1856 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona¹⁷⁰. Así, puede afirmarse que algunas transcripciones para banda de fragmentos escogidos de obras líricas fueron realizadas casi de forma inmediata a su estreno mundial, e incluso su recepción en las redes bandísticas pudo tener lugar antes que la puesta en escena en los propios teatros españoles.

Cada entrega mensual de *Música Militar* estaba compuesta por 40 páginas en partitura, con un precio de venta de 50 reales en la Península Ibérica y 60 en el extranjero y territorios de ultramar, dato que evidencia la gran aceptación del título y la amplia circulación de este repertorio más allá del territorio peninsular. Eran dos los lugares en Madrid donde se podían adquirir los ejemplares: el almacén de música de Martín Salazar y la casa del propio Rodríguez¹⁷¹. No volvemos a tener noticia de la publicación hasta septiembre de 1856, en una necrológica de Rodríguez Rubio, que enfatiza su gran producción de música original y transcripciones para banda de música:

Difícil es poder hacer mención de todas las producciones que por espacio de tantos años han salido de su pluma, pero citaremos al menos las obras que más han llamado la atención y que merecen figurar a la cabeza de sus innumerables composiciones [...] Tales son, por ejemplo, una Misa que compuso en Vitoria en 1817 para la bendición de banderas del batallón a que pertenecía; otra Misa y unos Villancicos que escribió en Ciudad Real el año de 1921, Seis Grandes Serenatas para banda militar, varias Sinfonías; innumerables marchas, pasodobles, valeses, y cuanta clase de música se acostumbra a ejecutar en lo militar. Además del gran número

¹⁶⁹ «Crónica de Madrid», *Gaceta musical de Madrid*, 3 de febrero de 1856, p. 37.

¹⁷⁰ Cf. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014.

¹⁷¹ «Música Militar», *Gaceta musical de Madrid*, 3 de febrero de 1856, p. 42.

de obras de esta especie que en su larga carrera ha dejado escritas, es incalculable la música de todo género que tiene arreglada, pues desde el año de 1846, época en que empezaron a tocarse piezas de ópera en las músicas militares, todo lo que se ha ejecutado en los Cuerpos a los que ha pertenecido ha sido obra suya, y bien pública y notoria la aceptación que estas han tenido, tanto dentro como fuera de la Península¹⁷².

Aunque se desconoce el grueso del catálogo de *Música Militar*, Oriola Velló ha inventariado doce piezas¹⁷³, a partir de una noticia que hace referencia a la venta de música para banda en el almacén de Casimiro Martín¹⁷⁴. Por ello, parece evidente que las obras editadas en *Música Militar* fueron puestas a la venta también en dicho establecimiento. Asimismo, hemos hallado una transcripción del «Tercetto» de *Guillermo Tell* en cuya portada se menciona la publicación de Rodríguez Rubio¹⁷⁵. Al margen de esto, en E-LCd se encuentran una serie de transcripciones manuscritas de números de óperas compuestas por Giuseppe Verdi en la década de 1840 en las que se aprecian las abreviaturas y siglas «Arreg. por D. M. R», que podrían desarrollarse como «Arreglado por D. Mariano Rodríguez»¹⁷⁶. De confirmarse, podrían apuntar a ejemplares de *Música Militar* previos a 1856¹⁷⁷.

¹⁷² T. B. «Sección biográfica. Don Mariano Rodríguez», *Gaceta musical de Madrid*, 14 de septiembre de 1856, p. 274.

¹⁷³ Las obras inventariadas son: Aria de Tiple de *Guerra a muerte* (E. Arrieta), Introducción de *Guerra a muerte* (E. Arrieta), Tanda de vales de *Las Vísperas Sicilianas* (G. Verdi), *El Atleta*: pasodoble (s. a.), Tango de *Marina* (E. Arrieta), *El voto de España*: cantata (F. Frontera de Valldelmosa), *Polka* (s. a.), Dúo de tiple y tenor de *Isabel la Católica* (E. Arrieta), *Marcha fúnebre de Roberto* (s. a.), Pasodoble de *El Hebreo* (G. Apolloni), *Marcha* (M. Rodríguez). En ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La edición para banda...», p. 113.

¹⁷⁴ «Gran almacén de música y pianos de Casimiro Martín. Música para banda militar», *Gaceta Musical de Madrid*, 13 de abril de 1856, p. 120.

¹⁷⁵ Transcripción del «Tercetto» de *Guillermo Tell* de Rossini realizada por Mariano Rodríguez Rubio y publicada en *Música Militar*. Fuente: E-LCd. Signatura: M-664/21.

¹⁷⁶ Transcripción de la Cavatina de tiple de *La batalla de Legnano* de Verdi. Fuente: E-LCd. Signatura: M-657/8.

¹⁷⁷ Además de la citada en la nota anterior, hemos localizado en E-LCd las siguientes transcripciones manuscritas realizadas por Rodríguez Rubio: Dueto de tiple y bajo de *I due Foscari* (M-661/1); Dúo de tenor y barítono de *Il finto Stanislao* (M-674/9); Introducción de *I Lombardi* (M-673/1); Introducción de *Nabucco* (M-672/1).

1.1.2. EL ANFIÓN MATRITENSE DE LA ASOCIACIÓN MUSICAL EL PANORAMA ESPAÑOL (1843-184?)

El 26 de marzo de 1843, el *Anfión Matritense*, periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical El Panorama Español, incluía la creación de una nueva sección de música para banda militar, cuya responsabilidad recaía en el músico mayor Mariano García:

Deseando la Asociación musical que la empresa que tiene a su cargo sea la primera en su clase, no perdona medio, por dispendioso que sea, a fin de conseguirlo. Con este objeto trata de aumentar una nueva sección de música escrita expresamente para Bandas Militares, la cual estará a cargo del acreditado profesor D. Mariano García. Mensualmente se distribuirán en otra sección un pasodoble y un vals, o un pasodoble y un fragmento de ópera, o bien dos pasodobles, no bajando ambas partituras de 38 a 40 planchas al mes. Los precios de suscripción tienen que ser por lo mismo diversos de las demás secciones, y la empresa los ha arreglado a 45 rs. y 125 por trimestre y a 50 y 140 en las provincias, franco de porte, siendo escusado manifestar la economía de semejante arreglo, cuando no habrá uno solo entre los señores músicos de regimiento que no haya tenido que invertir mayor cantidad en la adquisición de igual número de planchas manuscritas, sin la nitidez y esmerada corrección que observarán en las nuestras. Los que deseen optar por esta clase de música, se servirán avisar con carta franca a esta redacción con la posible brevedad, aunque sin satisfacer adelanto alguno, para determinar el número de ejemplares que deban tirarse¹⁷⁸.

Desconocemos si la cita anterior hace referencia a la edición musical en planchas calcográficas. De ser así, podría tratarse de una de las primeras iniciativas que publicó música para banda en este formato. Al frente del *Anfión Matritense* estaban Indalecio Soriano Fuertes, en la parte musical, y M. Agustín Príncipe, en el apartado literario. Hasta entonces, la Asociación Musical había editado tanto métodos de solfeo y armonía como partituras para piano, guitarra o flauta¹⁷⁹. Sin embargo, con la pretensión de ser una de las empresas referentes en el campo, los directores de la publicación abogaron por la creación de esta nueva sección para banda militar, cuyo catálogo desconocemos. Conviene señalar que, en esta ocasión, Soriano Fuertes apostó por la figura de Mariano García en lugar de por Mariano Rodríguez, quien probablemente había fraguado ya la creación de *Música Militar*.

¹⁷⁸ «Advertencia», *El Anfión Matritense*, 26 de marzo de 1843, p. 96.

¹⁷⁹ «Advertencias», *El Anfión Matritense*, 27 de febrero de 1843, p. 1.

1.1.3. *LA LIRA DE IBERIA* DE RAFAEL MANCHADO (1845)

En junio de 1845, *El Boletín del ejército* anunciaba la aparición de *La Lira de Iberia*, publicación mensual para banda militar, dirigida el músico mayor Rafael Manchado, en la que se publicarían tanto transcripciones operísticas como valeses, pasodobles o marchas:

Con nuestro número de hoy recibirán los Regimientos el prospecto de una obra que, con el título de *La Lira de Iberia*, será una escogida colección de piezas de óperas, valeses, pasos-dobles, marchas etc., redactada por D. Rafael Machado y García, músico mayor del regimiento infantería Reina Gobernadora núm. 27. El mérito científico del señor Machado, es reconocido por el brillante estado de la música del regimiento a que pertenece, y con respecto a la economía que reportarán los cuerpos con la adquisición de la obra, baste decir que por 27 rs. mensuales se compromete el autor a dar tres piezas en partitura. Hay cosas que por sí mismas se recomiendan, y esto acontece a *La Lira de la Iberia*¹⁸⁰.

Si bien tenía una periodicidad mensual, la siguiente noticia de esta publicación data de octubre de ese mismo año, fecha en la que se anunció el segundo número. En dicho anuncio, Manchado justificaba este retraso por causas ajenas a la redacción, a pesar del éxito que tuvo la primera entrega¹⁸¹. Sin embargo, no volvemos a encontrar referencia alguna a *La Lira de Iberia*, por lo que pudieron ser únicamente dos los números publicados.

1.1.4. *LA IBERIA* DE CASIMIRO MARTÍN (1855-1856?)

Tradicionalmente se ha afirmado que en 1856 vio la luz el periódico para banda militar *La Iberia* de la mano de Casimiro Martín¹⁸². Sin embargo, resulta necesario retrotraer su creación al menos un año antes, pues en octubre de 1855 ya habían sido publicados seis números¹⁸³. Si bien *a priori* se trataba de una publicación para las bandas militares, en la contraportada se recogía que tenía como objetivo surtir de

¹⁸⁰ *El Boletín del Ejército*, 30 de abril de 1845, p. 4.

¹⁸¹ *Ibid*; *El Boletín del ejército*, 8 de octubre de 1845, p. 8.

¹⁸² GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española...* p. 56.

¹⁸³ «La Iberia. Publicación para banda militar», *El clamor público*, 19 de octubre de 1855, p. 4.

materiales de sencilla interpretación a las bandas que estaban surgiendo en los pueblos y localidades, formaciones que a la postre serían el germen de las bandas municipales:

Hoy que cada pueblo tiene ya o va a tener su banda de música, se hace más necesario la publicación de Pasodobles, Marchas, Polkas, Valses, etc. compuestos expresamente para bandas de poca dimensión. La publicación que vamos a dar bajo el título de *La Iberia*, tiene por objeto surtir a las bandas de música de los pueblos, de una colección escogida de toda clase de piezas que generalmente serán de fácil ejecución, compuestas para una banda de mediana dimensión, y por más comodidad, se publicarán en limpio y se estamparán sobre cartulina, es decir que las partes se darán sueltas, de manera que al recibirlas se podrán tocar, sin tener que copiarlas antes. Cada mes se repartirán dos piezas grabadas y estampadas, como hemos dicho ya, sobre cartulina, las que se enviarán franco de porte a los suscritores¹⁸⁴.

El hecho de que la revista editara música para bandas de «mediana dimensión» que, como hemos mencionado, estaban surgiendo en los pueblos y localidades podría convertirla en uno de los antecedentes de la segunda sección de la célebre revista *Harmonía* (1916-1959), en la que se publicaron, a partir de 1918, obras de fácil ejecución en 16 partichelas destinadas a bandas no profesionales y/o con pocos ejecutantes, ampliando con ello su circulación y negocio¹⁸⁵. Respecto al repertorio publicado, en la portada se anunciaba que se trataba de un periódico de banda militar en el que sería publicada una colección de marchas, pasodobles, bailables y piezas de ópera y zarzuela de autores como J. Rogel, C. Salvi, A. Nafissi o M. Sobrino, entre otros. No obstante, solamente tenemos noticias de las obras incluidas en los cuatro primeros números¹⁸⁶. Cada uno tenía un precio de venta de 12 reales, la suscripción trimestral de 60 reales y la semestral de 400 reales. Una de sus particularidades, a diferencia del grueso de la edición para banda de la segunda mitad del siglo XIX, era la distribución del material musical en partichelas (véase Ilustración 1.1.)¹⁸⁷ en lugar de partitura

¹⁸⁴ *La Iberia*, 1, 1855, p. 8. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/4641/6

¹⁸⁵ Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La revista *Harmonía*...», pp. 233-266.

¹⁸⁶ Las obras publicadas por *La Iberia*, localizadas en E-Mn, son: 1) Pasodoble sobre *El Trovador*. Autor: J. Rogel. N.º de plancha: C. M. 490. Signatura: MP/4641/6; 2) *La cola del diablo*: polka. Autor: A. Nafissi. N.º de plancha: C. M. 493. Signatura: MP/4641/5; 3) Schotisch sobre motivos de *La Traviata*. Autor: J. Rogel. N.º de plancha: C. M. 495. Signatura: MP/4641/4; y 4) Vals *La gitana* sobre motivos de *El Trovador*. Autor: J. Rogel. N.º de plancha: C. M. 495. Signatura: MP/4641/3.

¹⁸⁷ En la primera página se encontraban los papeles de requinto, flautín, clarinete 1.º y clarinete 2.º principal; en la segunda los de clarinete 2.º, fliscorno 1.º (o corneta de llaves), fliscorno 2.º (o corneta de llaves) y cornetín 1.º; en la tercera los de cornetín 2.º, trompa 1.ª en mi bemol, trompa 2ª en mi bemol y trombón 1.º (o bucsen); y en la cuarta los de trombón 2.º o bucsen; bombardino (o figle 1.º), bombardón (o figle 2.º) y caja/bombo.

general (guion) del director, lo que se anunciaba como reclamo: «por más comodidad se publicarán en limpio y se estamparán sobre cartulina, es decir, que las partes se darán sueltas, de manera que al recibirlas se podrán tocar, sin tener que copiarlas antes»¹⁸⁸. El elevado coste de producción que conllevaba la edición en partichelas y la competencia de otras publicaciones similares pudieron motivar su cese de actividad, ya que no volvemos a tener noticias de *La Iberia*. Sin embargo, su propietario, Casimiro Martín, continuó editando música de banda en guion general durante la década de 1860 sin adscripción a ningún título¹⁸⁹.

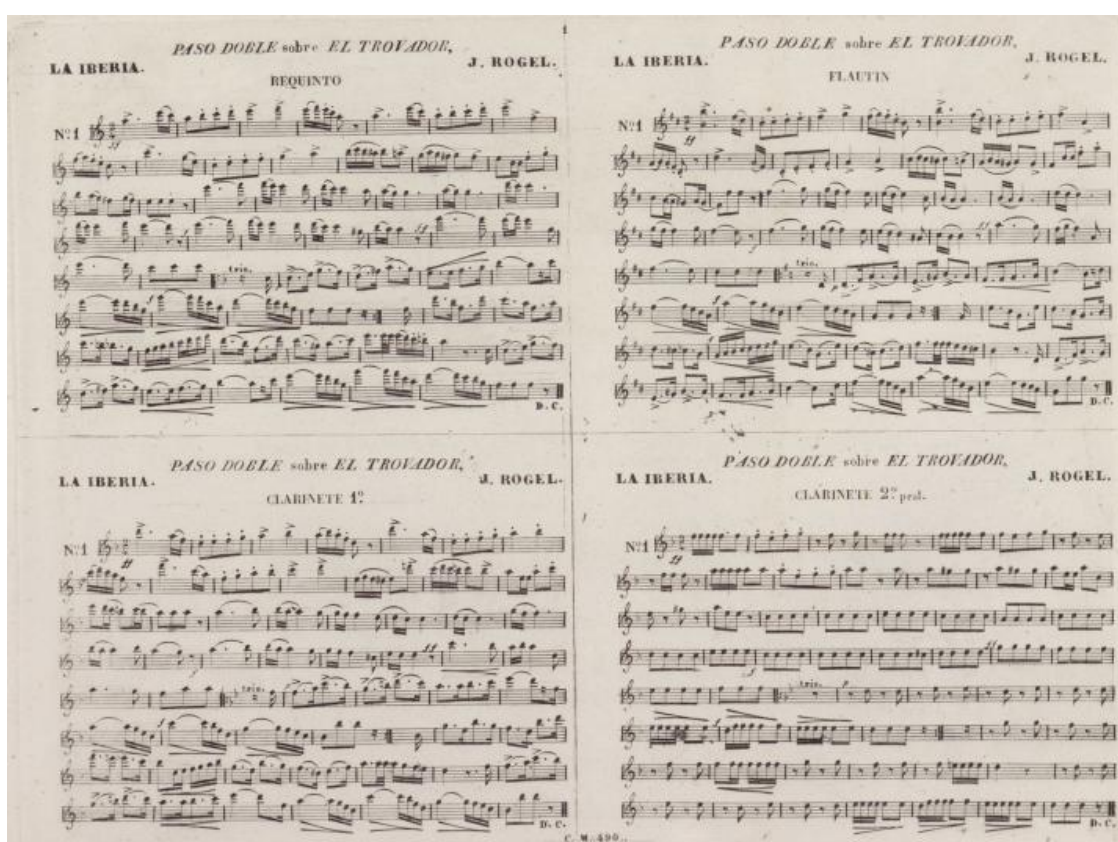


ILUSTRACIÓN 1.1. Partichelas de Requinto, Flautín, Clarinete 1.º y Clarinete 2.º principal del *Pasodoble sobre El Trovador* de J. Rogel editado en *La Iberia*. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/4641/6.

¹⁸⁸ «La Iberia. Publicación para banda militar», *El clamor público*, 19 de octubre de 1855, p. 4

¹⁸⁹ Un ejemplo de ello es la polka militar *El Serrallo* de J. Petrak, editada por Casimiro Martín en 1860 con número de plancha C. M. 1066. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2436(1).

1.1.5. *MÚSICA MILITAR* DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MILITAR (1856-1857)

Tras el fallecimiento de Rodríguez Rubio y el consecuente fin de *Música Militar*, surgió otra publicación homónima, activa solamente entre noviembre de 1856 y febrero de 1857, en el seno de la Sociedad Filarmónica Militar¹⁹⁰. Esta sociedad estaba formada por importantes personalidades en el ámbito de la música militar y la banda de música española del siglo XIX: los músicos mayores José Beltrán, José Jurch, José Velasco, Ramón Velasco y Rafael Manchado (responsable de la extinguida colección *La Lira de Iberia*), teniendo como representante a Antonio Romero y Andía. La iniciativa fue anunciada, por primera vez, en septiembre de 1856, teniendo como objetivo dotar de repertorio tanto a las bandas de los cuerpos militares españoles y portugueses como a las bandas de aficionados que se estaban formando en los pueblos:

Nueva publicación por una sociedad de músicos mayores del ejército español. Los distinguidos músicos mayores del ejército español D. R. V. D. Rafael Manchado, D. José Beltrán, D. José Jurch y D. José Velasco se han asociado para dar una publicación de música militar completa de piezas de todos géneros, originales y arregladas de las óperas que se vayan representando en nuestros teatros. Darán 50 páginas de partitura por 60 reales a los suscriptores y los que no lo sean pagarán real y medio por cada página tanto en Madrid como en provincias de franco porte. Toda la música que se de en esta nueva publicación estará arreglada para fanfar o para Banda, a fin de que los jefes o directores de unas y otras corporaciones puedan ejecutarla sin tener que hacer nuevos arreglos. Esta interesante publicación se recomienda por sí sola tanto por el mérito de los colaboradores, cuanto por los grandes servicios que puede prestar a los diferentes cuerpos del ejército español y portugués proporcionándoles música selecta y siempre nueva para todos los actos del servicio. También es de inmensa utilidad para las bandas militares que existen en los pueblos formadas de aficionados, las cuales por una pequeña cantidad podrán estar al corriente de todo lo mejor que se escriba en este género. El representante de dicha sociedad es D. Antonio Romero a quien se dirigirán los pedidos. Calle de la M. N. núm. 6 Madrid¹⁹¹.

El repertorio difundido por esta publicación ha sido recogido por Oriola Velló, quien da cuenta de cuatro entregas. Entre las obras divulgadas predominan, en primer lugar, los pasodobles y bailables originales para banda y, en segundo lugar, las transcripciones de fragmentos operísticos de compositores como Verdi o Meyerbeer¹⁹².

¹⁹⁰ ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La edición para banda...», pp. 115.

¹⁹¹ «Música militar», *Gaceta musical de Madrid*, 28 de septiembre de 1856, p. 288.

¹⁹² ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La edición para banda...», pp. 116-117.

1.2. LA CREACIÓN DE *ECO DE MARTE* Y LA DIRECCIÓN DE JOSÉ GABALDÁ (1856-1868)

De todas las iniciativas editoriales surgidas a mediados del siglo XIX, fue *Eco de Marte* la que copó un mayor protagonismo en el mercado editorial bandístico, dada su longevidad y el número de obras publicadas. Estamos ante una publicación destinada a dotar de repertorio a las bandas de música, si bien, solamente editaba música y no la parte literaria.

En 1856, Gabaldá llegó a Madrid, procedente de Toledo, con licencia para la puesta en marcha de *Eco de Marte*¹⁹³, ubicando el negocio en el número 29 de la calle Hortaleza. Algunos investigadores han afirmado que compró *Música Militar* a Rodríguez Rubio para crear su publicación¹⁹⁴, sin embargo, hasta el momento, no se ha encontrado evidencia documental. No obstante, hemos constatado la existencia de diversos arreglos de Rodríguez Rubio que vieron la luz de forma manuscrita en *Eco de Marte* tras su fallecimiento, por lo que parece evidente que Gabaldá pudo reeditar algunas de las obras publicadas en *Música Militar* o transcripciones independientes. Los primeros ejemplares de *Eco de Marte* se comercializaron de forma manuscrita con un sello identificativo en la parte superior izquierda¹⁹⁵. Por esta razón, la inexistencia tanto de numeración del ejemplar como de número de plancha dificultan la reconstrucción del catálogo durante sus primeros años. Además, existen diferentes arreglos de José Gabaldá que fueron distribuidos en el comercio coruñés de Canuto Berea¹⁹⁶, algunos de ellos copias realizadas por el músico mayor Eduardo Arana, aunque desconocemos si se publicaron en *Eco de Marte*¹⁹⁷.

Estimamos que, entre finales de 1856 y principios de 1857, Gabaldá comenzó a editar las obras en *Eco de Marte* con numeración, publicando solamente la partitura general de director. Entre los escasos ejemplares localizados durante el primer lustro de vida de la colección, solo hemos constatado transcripciones, principalmente, de ópera

¹⁹³ PALACIO BOVER, José Manuel, *Los hermanos Gabaldá: dos músicos vinarocenses en el siglo XIX*, Vinaroz, Associació Cultural Amics de Vinaròs, p. 24.

¹⁹⁴ VEINTIMILLA BONET, A. *El clarinetista Antonio Romero...*, vol. 1, p. 202.

¹⁹⁵ Transcripción del Dúo de tiple y tenor del 2.º acto de *Linda de Chamounix* de Donizetti realizada por Mariano Rodríguez Rubio, editada en *Eco de Marte*. Fuente: E-LCd. Signatura: M-674/6.

¹⁹⁶ Cf. LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, La Coruña, Diputación Provincial, 1998.

¹⁹⁷ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «La producción para banda de José Gabaldá y catalogación de sus marchas fúnebres», Morant Remigi y García, Jorge, *Música a la llum. Documentació y patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, pp. 199-200.

italiana y, en menor medida de zarzuela. Precisamente, la publicación constituyó, en este periodo, una herramienta fundamental para la difusión y circulación de la obra de compositores como Emilio Arrieta o Joaquín de Gaztambide en la España periférica. Uno de los compositores que conoció a Arrieta gracias a esta colección fue Ruperto Chapí, quien tuvo un primer acercamiento a la ópera española a través de la publicación de un dúo de tiples de *Isabel la Católica* (1850) y la Sinfonía de *Ildegonda* (1845) en el *Eco*. Con apenas doce años, el director de la banda «Música Nueva» de su Villena natal, a la que Chapí pertenecía, le encargó la extracción de las partichelas para los diferentes instrumentos de la formación, a partir del guion editado en la publicación de Gabaldá, según atestiguaba en sus memorias el músico villenense:

Estamos ¡ojalá! en mi edad de doce años. El maestro que teníamos ahora, poco amigo de trabajar vio en mí un filón para quitarle todo trabajo y lo aprovechó. Él recibía las partituras de la suscripción *El eco de Marte* y yo las arreglaba y copiaba para los elementos que entonces teníamos. Así me ocupaba la mayor parte de los días desde la mañana a la noche, y no me vino mal el ejercicio que me proporcionó la ocasión de hacer oír algunas cositas mías [...] Con el conocimiento de algunos trozos de zarzuela que había podido ver y oír, con haber visto en el catálogo de *El eco de Marte*, un dúo de tiples de la ópera *Isabel la Católica* de Arrieta y su sinfonía de *Ildegonda* y por el método de armonía, que Eslava también tenía sus *Treguas de Zolemaida*, la venda que cubría mis ojos había caído, enseñándome que ya era demasiado tarde para pensar en ser el primero [en componer una ópera española] como había pensado¹⁹⁸.

A partir de 1860 encontramos una clara relación entre las obras editadas y los sucesos bélicos acaecidos en la Primera Guerra de Marruecos (1859-1860), hecho que pone de manifiesto la orientación ideológica de la publicación. En este sentido, se editaron una serie de obras inspiradas en dos de los protagonistas de la contienda: el General Juan Prim y el Capitán Leopoldo O'Donnell. A este último y al ejército español, el propio Gabaldá les dedicó *El Grito de la Patria*, un «nuevo himno nacional», editado hasta en cinco versiones diferentes¹⁹⁹. Este resultó ganador en el concurso público convocado por el Conservatorio de Madrid, motivado por la inexistencia de una obra que representara a toda la nación, en un contexto de eclosión de

¹⁹⁸ IBERNI, Luis G. (ed.). *Chapí. Memorias y escritos*. ICCMU, Madrid, 1995, pp. 47-49.

¹⁹⁹ El arreglo para banda vio la luz en el número 137 del *Eco de Marte* (Anexo 1). «Música. El Grito de la Patria», *La Correspondencia de España*, 10 de abril de 1860, p. 4.

himnos nacionales en Europa y América²⁰⁰. Por otra parte, fueron dos las obras compuestas en honor al General Prim que vieron la luz en la revista, un *Himno* y una *Polka*, ambas de Dámaso Zabalza. El afán de Gabaldá por la Guerra de Marruecos propició la instrumentación y posterior publicación de obras sin el consentimiento de sus autores. Un ejemplo de ello fue el himno *Guerra, guerra al infiel marroquí* de Juan de Castro, autor que denunció a Gabaldá por difundir un arreglo para banda de esta pieza sin permiso, lo que conllevó la consecuente multa²⁰¹.

Hasta los primeros años de la década de 1860, *Eco de Marte* había comercializado la música de forma manuscrita. La primera obra divulgada en formato impreso con plancha calcográfica que hemos localizado data de 1863: la marcha fúnebre *La Guirnalda* del propio Gabaldá, editada en guion de director con el número 79, calcografía del impresor Enrique Abad y Gil y número de plancha J. G. 79²⁰². En esta época, la calcografía musical adquirió un alto grado de especialización y remuneración, desarrollándose casi de forma exclusiva en Madrid y Barcelona²⁰³. Algunos de los calcógrafos madrileños que trabajaron con Gabaldá fueron el ya mencionado Abad y Gil, Antonio Manjarrés, Miguel Suárez, Faustino Echevarría y, en especial, José Lodre (Anexo 1)²⁰⁴. El uso de diferentes calcografías y formas de impresión dificulta la reconstrucción del catálogo de la publicación, ya que, en ocasiones, la cronología de los números de plancha no coincide con la de la publicación de las obras. Por esta razón, la numeración de las planchas no es correlativa a la cronología de publicación.

Con respecto a la circulación en esta primera etapa, desconocemos el grueso de bandas que recibieron la publicación en el ámbito nacional. En archivos como el de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)²⁰⁵, la Banda de Crevillente (Alicante)²⁰⁶ o la Banda de Manacor²⁰⁷ se han localizado partichelas realizadas a partir de música editada en esta publicación. Asimismo, en archivos privados como el de

²⁰⁰ NAGORE FERRER, María, «Historia de un fracaso: el “Himno Nacional” en la España del Siglo XIX», *Arbor*, n.º 187, 2011, p. 237.

²⁰¹ «Gacetilla de la capital». *El Contemporáneo* (27 de marzo de 1861), p. 3.

²⁰² *La Guirnalda* de José Gabaldá. *Eco de Marte*, 79 (1863). Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/19.

²⁰³ GOSÁLVEZ LARA, C. J. *La edición musical...*, pp. 46-50.

²⁰⁴ Una de las personalidades que trabajó como copista para *Eco de Marte* fue Ruperto Chapí, posiblemente por recomendación del que fuera su maestro Higinio Marín, quien publicó algunas de sus obras en la revista. A su llegada a Madrid, Chapí se encontraba en una crítica situación económica para pagar el alquiler, motivo por el que copió un total de 30 hojas para Gabaldá, a precio de un real por hoja. IBERNI, Luis G., *Chapí. Memorias y escritos...* p. 64.

²⁰⁵ Partichela de clarinete 3.º de *El Llanto* de José Gabaldá. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda. Sin signatura.

²⁰⁶ Partichelas manuscritas de *El Llanto*. Fuente: Archivo de la Banda de Crevillente. Sin signatura.

²⁰⁷ Véase https://www.bandamanacor.org/Repertori_files/2009/llanto.jpg [Consulta 01-05-2023]

Archivo del Tenor Ignacio Caballero (Sevilla) se han localizado guiones de *Eco de Marte*²⁰⁸. Recientemente, E-Mn ha recibido la donación desde Cartagena de dos cuadernos de música de banda de la segunda mitad del siglo XIX, que incluyen ejemplares divulgados por Gabaldá²⁰⁹. También conviene resaltar que la publicación llegó a las Islas Canarias, prueba de ello son los ejemplares localizados en el Archivo de la Banda Municipal de la Orotava (Tenerife), en su mayoría pertenecientes al periodo en el que Antonio Romero estuvo al frente de la publicación.

En cuanto al repertorio, estimamos que fueron más de 300 las obras editadas por Gabaldá, tanto impresas como manuscritas, de las que hemos localizado 58 (Anexo 1). Estas pueden dividirse en dos grandes bloques: transcripciones y música original para banda. En el primer bloque destacan, por un lado, las de fragmentos operísticos de compositores italianos como Gaetano Donizetti, Lauro Rossi, Giovanni Pacini, Giuseppe Apolloni y, en especial, Giuseppe Verdi. Por otra parte, en menor medida, música lírica de los compositores españoles más interpretados en los teatros como Joaquín de Gaztambide, Emilio Arrieta o Cristóbal Oudrid. La mayoría de estos arreglos fue realizada por músicos mayores como los ya mencionados Mariano Rodríguez y José Gabaldá, Higinio Marín, Carlos Pintado y, principalmente, Álvaro Milpager. No obstante, desconocemos si *Eco de Marte* obtuvo permiso para la edición de dichas transcripciones, ya que solamente se hace mención específica a ello en el caso del número 251, correspondiente a la «Gran marcha indiana del Acto 4.º» de *La Africana* de Meyerbeer, en el que consta la autorización de la Editorial Brandus de París.

En lo que al repertorio original para banda se refiere, destaca la edición de marchas (fúnebres, triunfales y solemnes) y bailables (polkas, mazurcas, habaneras, etc.), géneros musicales de consumo en la sociedad española y que formaban parte del paisaje sonoro urbano de actos públicos como desfiles, procesiones o fiestas populares. La aparición en la década de 1860 de nuevos lugares de reunión social durante el periodo estival propició nuevas demandas de conciertos, bailes y actividades donde las bandas desempeñaron un papel importante²¹⁰. Los compositores que mayor

²⁰⁸ *El Llanto* de José Gabaldá, *Eco de Marte*, 210. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero (Sevilla). Sin signature.

²⁰⁹ Fuente: E-Mn. Signaturas: MP/2435 y MP/2436. En estos cuadernos se encuentran partituras editadas por diferentes colecciones de las décadas de 1850 y 1860 como *La Iberia*, *La Lira* o *Eco de Marte*.

²¹⁰ SOBRINO, Ramón, «La normalización de la plantilla de las bandas militares desde el periodo isabelino hasta la Restauración borbónica», Morant, Remigi y García, Jorge (eds.), *Música a la llum*.

contribución realizaron de obras pertenecientes a estos géneros fueron José Gabaldá, en el caso de las marchas, y Álvaro Milpáger en lo que a bailables se refiere. Por otra parte, llama la atención la escasa presencia del pasodoble en este periodo, hecho que abordaremos en el siguiente apartado del presente texto.

Repertorio	Transcripciones			Original				
Género	Ópera	Zarzuela	Marchas	Bailables	Marchas	Himnos	Pasodobles	Militar
N.º de obras	20	5	1	18	9	3	2	1

TABLA 1.1. Resumen del repertorio recuperado publicado por *Eco de Marte* bajo la dirección de José Gabaldá (Anexo 1). Fuente: elaboración propia.

Bajo la dirección de Gabaldá, *Eco de Marte* fue una publicación deficitaria, según apunta Veintimilla Bonet²¹¹. Además de la condena por la transcripción de obras sin autorización ya mencionada, su recaudación fue de unos 10,5 reales mensuales de media, según se refleja en 26 registros intermitentes sobre el franqueo de *Eco de Marte* por la Administración de Correo Central, publicados entre 1862 y 1866—²¹². Gracias a los fondos para banda localizados en E-Mn podemos deducir que los principales competidores de Gabaldá en la industria editorial durante la década de 1860 eran, por un lado, Casimiro Martín y Antonio Romero; y, por otro lado, colecciones como *La Lira* de José Antonio López o las partituras editadas por *Gaceta Musical de Madrid*.

La no obtención de beneficios precipitó su venta a Antonio Romero y Andía. Si bien algunas fuentes apuntan a que el traspaso se realizó en torno a 1866²¹³, creemos que pudo efectuarse dos años más tarde por varias razones. En primer lugar, en 1867 se anunciaba en *El Cascabel*, el envío gratuito de una pieza del *Eco de Marte* a toda persona que lo solicitase: «Una pieza de música para banda militar, moderna e impresa se remitirá gratis como muestra a quien la pida y envíe dos sellos para su franqueo a don José Gabaldá, director de *Eco de Marte*, calle de Hortaleza, núm. 29, Madrid»²¹⁴. Esta iniciativa pudo otorgar mayor visibilidad y difusión a la revista. En segundo lugar, en junio de 1868, Gabaldá registró en la propiedad intelectual un total de 28 obras editadas

Documentació y patrimoni de les bandes de música, Valencia, Universidad de Valencia, 2019, pp. 350-351.

²¹¹ VEINTIMILLA BONET, A. *El clarinetista Antonio Romero...*, vol. 1, p. 19.

²¹² ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La edición de música para banda...», p. 124.

²¹³ VEINTIMILLA BONET, Alberto, *El clarinetista Antonio Romero...*, vol. 1, p. 202.

²¹⁴ «Música de balde», *El Cascabel*, 7 de noviembre de 1867, p. 4.

bajo su dirección en diferentes años²¹⁵. La última obra localizada en cuyo número de plancha se incluyen las iniciales Gabaldá data de 1868, estampada con el número J. G. 288 y calcografía de Lodre, mientras que en la plancha número 289 ya aparecen las siglas de Antonio Romero.

1.3. EL ESPLENDOR DE *ECO DE MARTE*: ANTONIO ROMERO, ROMERO Y MARZO, CASA ROMERO, Y ALMAGRO Y CÍA. (1868-1901)

Durante el periodo enmarcado bajo la dirección de Antonio Romero y Andía, *Eco de Marte* vivió su etapa más longeva y de mayor esplendor. No sería el primer contacto de su propietario con la edición musical para banda. Por un lado, en 1856 fue el representante de la publicación vinculada a la Sociedad Filarmónica Militar; por otro, ya había editado música impresa para banda en su almacén antes de adquirir la colección a Gabaldá. Algunos de los calcógrafos que trabajaron con él en estas obras editadas para banda fueron León Lodre, Santiago Mascardó, Miguel Suárez y Enrique Abad y Gil (Tabla 1.2.).

Año	Título	Autor	Género	Transcriptor	Plancha	Signatura
1866	<i>A los vencedores del Callao</i>	L. Alonso	Himno	F. Rotllán	A. 249 R. M. Suárez	MP/221/32
1866	<i>La Victoria del Callao</i>	E. Campano	Pasodoble	-	A. 253 R. M. Suárez	MP/176/17
1867	<i>Jota en La Espada de Satanás</i>	C. Oudrid	Zarzuela	F. Rotllán	A. R. 292 S. Mascardó	MP/2018/32
ca. 1867	<i>El S'plin</i>	R. Lladó	Pasodoble	-	A. R. 352 E. Abad	MP/178/11
ca. 1867	<i>La neguita en Baile: habaneras</i>	M. Monlleó	Bailable	-	A. R. 354 E. Abad	MP/178/10
ca. 1867	<i>La noticia</i>	M. Monlleó	Marcha regular	-	A. 586 R. M. Suárez	MP/6241/6
ca. 1868	<i>Hortensia: mazurca</i>	J. Menozzi	Bailable	-	R. 684 L. Lodre	MP/176/18
ca. 1868	<i>A la memoria de Maximiliano de México</i>	J. Gonzalo	Marcha fúnebre	A. Milpager	A. R. 685 L. Lodre	MP/176/19
ca. 1868	<i>Un recuerdo á Wieprecht</i>	Á. Milpager	Pasodoble	-	A. R. 686 L. Lodre	MP/176/20

²¹⁵ Los números registrados fueron: 79, 80, 166, 208, 239, 240, 252, 260, 261, 263, 270, 271, 272, 273, 274, 283, 291, 292, 294, 296 y 297. «Dirección General de Instrucción Pública. Propiedad Literaria. Música», *Gaceta de Madrid*, 21 de julio de 1868, pp. 7-8.

TABLA 1.2. Obras editadas para banda por Antonio Romero en su almacén antes de adquirir *Eco de Marte* localizadas en E-Mn²¹⁶. Fuente: elaboración propia.

Los primeros números editados en *Eco de Marte* por Romero fueron comercializados a partir de 1868 desde su almacén de la calle Preciados n.º 1, donde permanecería hasta su traslado al n.º 10 de la calle Capellanes, en 1884²¹⁷. Estos siguen la numeración de las planchas de Gabaldá, con calcografía de José Lodre, pero cambiando las iniciales J. G. por A. R. No obstante, hemos localizado una serie de himnos²¹⁸, editados en torno a 1869, que no responden a la calcografía de Lodre ni continúan la numeración de Gabaldá ni tampoco a la del propio Romero. Tal es el caso del *Himno popular republicano* dedicado al General Pierrad (n.º 7, plancha A. R. 7), el *Canto nacional italiano* (n.º 11, plancha A. R. 11), y el *Canto nacional de los Países Bajos* (n. 19, plancha A. R. 19), todos ellos instrumentados por el músico mayor Federico Rotllán (Anexo 2). Otro de los himnos publicados por Romero fue *El 11 de febrero de 1873: primer himno de la República Española*²¹⁹, editado para banda de forma independiente al *Eco de Marte*, con la particularidad de que se trataba de la primera vez el editor imprimía partichelas.

En las décadas de 1870 y 1880 se asiste a una incipiente competencia mercantil en la edición musical para banda, debido a la publicación de material por diferentes almacenes y casas editoriales como los de Casimiro y Pablo Martín, Benito Zozaya, José Campo y Castro o José Erviti; los suplementos musicales de revistas como *La España Musical* y *La España*; e incluso publicaciones periódicas similares al *Eco de Marte* como *La Lira* de José Antonio López o *El Orfeón* de Manuel Giménez. En este contexto, fueron numerosas las bandas que se suscribieron a la publicación de Romero. Tal es el caso de las Bandas de Totana (Murcia)²²⁰ o la Municipal de Ávila. Esta última, suscrita a *La Lira* entre 1865 y 1873, realizó un pago de 37.50 pesetas a José Conde,

²¹⁶ Diversas obras para banda publicadas por Romero en la década 1860 aparecen en el catálogo de E-Mn como pertenecientes a *Eco de Marte*, sin embargo, fueron editadas antes de que adquiriera la publicación a Gabaldá y, por tanto, no pertenecen a la colección.

²¹⁷ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical...*, p. 175.

²¹⁸ El calcógrafo Santiago Mascardó editó en 1869, tanto para banda como para piano, la *Gran Marcha Nacional Española* dedicada a las Cortes Constituyentes, compuesta por Federico Chueca. La versión para banda, numerada con el 2 y sin número de plancha, *a priori* no pertenece a ninguna publicación periódica concreta. Estas partituras fueron comercializadas en los almacenes de música de Madrid. Por ello parece posible que Romero decidiera comercializar *a posteriori* la *Marcha* de Chueca en *Eco de Marte* y editar marchas e himnos nacionales de otros países, continuando con la numeración y calcografía de Mascardó, motivo por el que encontramos una nueva numeración solo para este tipo de obras (Anexo 2).

²¹⁹ *El 11 de febrero de 1873 primer himno de la República Española* de Amalio Ramiro. Ed. Antonio Romero, 1873. Número de plancha: A. R. 2628. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2797/1.

²²⁰ MONTES, Ricardo, *Banda musical de Totana*. Disponible en: <https://n9.cl/dfpbi> [Consulta 01-05-2023].

apoderado de Romero, para abonarse a *Eco de Marte* por la suscripción del segundo semestre de 1873²²¹. Precisamente, a partir de este año la colección fue la revista fue destacada en los anuncios del Almacén y Comercio Editorial de Romero²²².

Gran parte de las obras editadas por Gabaldá fueron difundidas en esta segunda época por Antonio Romero, incluso reeditadas con el mismo número de plancha. Un ejemplo de esta distribución lo encontramos en el comercio musical coruñés de Canuto Berea, desde donde se enviaron partituras a territorios de ultramar. En este sentido, podemos mencionar el encargo recibido el 7 de febrero de 1871²²³ para el envío a Santiago de Cuba del número 227 de *Eco de Marte*²²⁴.

Aunque desconocemos con exactitud a qué lugares llegó la publicación, tras el fallecimiento del cuñado y socio de Antonio Romero, José Conde y Arnal, se realizó una liquidación de los haberes activos y pasivos en el comercio con objeto de repartir la herencia. Esta fue verificada el día 10 de enero de 1875. En ella se recogía que *Eco de Marte* había obtenido un total de 15.869,62 reales de vellón de ganancias y un activo de 37.123,26 reales de vellón²²⁵, lo que pone de manifiesto el éxito de su divulgación.

Ese mismo año, la publicación presentaría interesantes innovaciones como la inclusión de portada (Ilustración 1.2.), catálogos de las últimas obras publicadas, precios de suscripción y últimas novedades, si bien, al igual que Gabaldá, Romero continuó editando únicamente guion de director, imaginamos que con objeto de abaratar costes en la producción.

²²¹ FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, Maximiliano, *Prensa y comunicación en Ávila (siglos XVI-XIX)*, Ávila, Diputación Provincial, 1988, p. 173.

²²² «Casa editorial de obras musicales de D. Antonio Romero y Andía», *Calendario Histórico musical*, 1873, p. 119; «Casa editorial de obras musicales de D. Antonio Romero y Andía», *La Ilustración Española y Americana*, n.º 37, 8 de octubre de 1874, p. 591; «Casa editorial y comercio general de música instrumentos de D. Antonio Romero y Andía», *La Producción Nacional*, n.º 9, 22 de julio de 1876, p. 144; «Casa editorial y comercio general de música instrumentos de D. Antonio Romero y Andía», *La Producción Nacional*, n.º 32, 30 de diciembre de 1876, p. 512.

²²³ Gran Fantasía sobre motivos de la ópera *L'Assedio di Arlem* de Verdi. *Eco de Marte*, n.º 227 (número de plancha J. G. 227). Fuente: E-LCd. Signatura: M-675/8.

²²⁴ En este periodo pertenecía a Antonio Romero, aunque el número fue editado durante la dirección de Gabaldá.

²²⁵ VEINTIMILLA BONET, Alberto, *El clarinetista Antonio Romero...*, vol. 2., p. 169.



ILUSTRACIÓN 1.2. Portada del número 520 de *Eco de Marte*. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/11.

Para realzar y otorgar valor a la publicación, en la portada se recogían los premios con los que Romero había sido condecorado, así como la autorización exclusiva de diferentes editoriales para la publicación exclusiva de diferentes transcripciones líricas:

El Sr. Ricordi de Milán, propietario de las últimas óperas de Verdi, *Aida*, *Don Carlos* y *La fuerza del destino*; el Sr. Lucca, de la misma capital, que lo es de *Ruy Blas* (de Marchetti); *Ione* [Jone] (de Petrella), y de las bellísimas romanzas *A la Stella Confidente* y *Non ti scordar di me* (de Robaudi), y el Sr. Brandus, de París, propietario también de *La Africana* (de Meyerbeer), nos han autorizado para arreglar y publicar en el *Eco de Marte* las piezas de dichas óperas más adecuadas al objeto, por lo que nuestros arreglos constituyen propiedad en España, sin que nadie pueda reproducirlos en todo, ni en parte, ni tampoco hacer otros²²⁶.

También quedaban reflejadas las diferentes posibilidades de suscripción en territorio nacional peninsular (50 reales), Portugal (50 reales), Islas Adyacentes (50 reales), Cuba (60 reales), Puerto Rico (60 reales), Filipinas (70 reales) o cualquier territorio de Ultramar (80 reales)²²⁷. En lo que al catálogo se refiere, se incluían las

²²⁶ Portada de *Eco de Marte*, n.º 520, ca. 1875. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/11.

²²⁷ *Ibid.*

obras publicadas entre los números 470 y 557²²⁸. Las piezas editadas en *Eco de Marte* eran propiedad exclusiva de Romero, así como la ópera *Don Fernando el Emplazado* de Valentín de Zubiaurre y una serie de obras y zarzuelas²²⁹. El editor advertía que la realización de nuevos arreglos sin su autorización sería denunciada ante la ley²³⁰.

A partir de 1877, el *Suplemento al Gran Catálogo del Eco de Marte*, anexo al final de cada número, aporta más información sobre la publicación, haciendo hincapié en las posibilidades de suscripción y métodos de pago²³¹ que ofrecían condiciones ventajosas a quienes se abonaban tanto de forma trimestral como semestral²³². Si bien Romero aseguraba en el propio *Suplemento* que el catálogo de *Eco de Marte* estaba compuesto por más de 2000 obras, esta cifra debemos tomarla con cautela, dado que se trataba de una publicación mensual, que en esa fecha contaba con algo más de veinte años de vida, lo que supondría una media de publicación de diez obras mensuales. Esto se refuerza con el hecho de que el mismo año se produce un llamativo salto en la numeración, pasando del número 609 al 2000, lo que puede entenderse como una estrategia comercial.

El *Suplemento* también incluía las bases de la publicación, que especifican que cada entrega mensual no estaba compuesta por un número de obras determinado, sino

²²⁸ En el n.º 550 encontramos un catálogo ordenado por géneros que, si bien no refleja todos los números publicados, permite reconstruir parte de ellos entre el número 420 y el 597 (Anexo 2).

²²⁹ Las obras y zarzuelas mencionadas son: *Sensitiva* de Aceves; *Revista de 1868 y 1869* de Arche; *Pan y toros*, *Robinson* y *El Secreto de una dama* de Barbieri; *El Alma en un hilo* de Bretón; *Los Piratas* de Cepeda; *Era yo*, *Esperanza*, *Mefistófeles*, *Pascual Bailón*, *Tocar e Violón* de Cereceda; *La Clave*, *La Gallina Ciega*, *Las Hijas de Fulano*, *Luz y Sombra*, *Las Nueve de la noche*, *El Primer día feliz* y *El Velo de encaje* de Fernández Caballero; *Por echarlas de Tenorio* y *Travesuras amorosas* de Fernández Grajal; *Las hijas de Eva* de Gaztambide; *Estebanillo* de Gaztambide y Oudrid; *Colegiales y soldados* de Hernando; *Oro, astucia y amor* y *¡Si yo fuera rey!* de Izenga; *Los hijos de la costa* y *Perla* de Marqués; *La Modista* de Molberg; *Tecla* de Monfort; *C. de L.* de Nieto (M.); *El Gato de la Ratonera* de Nieto (E.), *El Alférez* y *El Sargento Lozano* de Núñez-Robres; *Café-Teatro* y *Restauran cantante*, *Enlace y desenlace*, *Equilibrios de amor*, *El Estudiante de Salamanca*, *La Gata de Mari-Ramos*, *El Hijo del Regimiento*, *Matilde y Malek-Adhel*, *Memorias de un Estudiante*, *El Molinero de Subiza*, *Nadie se muere hasta que Dios quiere*, *Por amor al prójimo*, *A Rey muerto*, *Don Sisenado* y *El Último mono* de Oudrid; *Las Amazonas del Tormes*, *Un casamiento republicano*, *Cuento de Hadas*, *Dos Truchas en seco*, *Los Infernos de Madrid*, *El Joven Telémaco*, *Lola*, *Pablo y Virginia*, *Un Palomino atontado*, *El Rey Midas*, *El Último figurín* y *La Vuelta al Mundo* de Rogel; *Un Jaleo en Triana* de Rosetti; *Genaro el Gondolero* y *Un Rival del otro Mundo* de Rovira; *El Tío Caniyitas* de Soriano Fuertes; *Dalila* (drama) de Allú, Cepeda y Oudrid; *Concha* y *Cordobesa* (canción), *La Espada de Satanás* (jota), *La Hamaca* (habanera), *Soledad* (bolero), *Parranda Murciana* y *Los Polvos de la Madre Celestina* (estudiantina).

²³⁰ «Anuncio interesante», *Eco de Marte*, n.º 520, ca. 1875, p. 20.

²³¹ España, Islas Adyacentes y Portugal: un mes (50 rs.), tres meses (130 rs.) y seis meses (240 rs.). Cuba y Puerto Rico: un mes (60 rs.), tres meses (160 rs.) y seis meses (300 rs.). Islas Filipinas: un mes (70 rs.), tres meses (190 rs.) y seis meses (360 rs.).

²³² «Suplemento al Gran Catálogo del *Eco de Marte*», *Eco de Marte*, n.º 2030, 1877, p. 20. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/18.

por un total de 40 páginas, pudiendo ser servidas medias suscripciones de 20 páginas en España, Portugal e Islas Adyacentes. Para facilitar la comercialización en el país vecino, Romero tenía como representante a su cuñado, Federico Conde, establecido en Badajoz, en el n.º 18 de la calle de San Juan.

De igual forma, conviene resaltar otras características importantes recogidas en el catálogo como el repertorio publicado, una serie de advertencias, así como aspectos relativos a los pedidos²³³. Resulta especialmente llamativa la distinción realizada en las advertencias de Romero entre partituras expedidas de forma impresa y manuscrita, ya que todas las obras que hemos constatado, cuya edición fue realizada mientras que el establecimiento de Romero estaba situado en la calle Preciados n.º 1, son impresas. Por otra parte, en la portada se especificaba que se trataba de una publicación para banda militar en partitura grabada. Por tanto, una posible hipótesis es que las obras manuscritas a las que se hace referencia sean algunas de las divulgadas durante la etapa de Gabaldá, ya que hemos localizado ejemplares manuscritos de este periodo con el sello de Romero.

En julio de 1877, Antonio Romero nombró a uno de sus colaboradores, Enrique Marzo, socio en igualdad de condiciones. Esta etapa se prolongaría hasta 1882²³⁴. A partir de esta fecha, *Eco de Marte* cambiaría las siglas de sus números de plancha: R. y M. en lugar de A. R. Asimismo, desde el número 2081, las portadas de los ejemplares publicados hacen alusión a Enrique Marzo como propietario²³⁵. A finales de 1878, un nuevo grabador comenzaría a trabajar para la publicación: Serapio Santamaría²³⁶, quien no incluyó numeración en la mayoría de sus planchas, lo que dificulta la reconstrucción del catálogo.

Algunos músicos mayores del ejército fueron galardonados por instrumentar obras para su publicación en *Eco de Marte*, hecho que pone de manifiesto el prestigio que obtuvo el título. Tal es el caso del músico mayor Francisco G. Oliva, premiado con la medalla de plata en la Exposición de la Coruña de 1878 por sus «concienzudos arreglos para banda militar, cuya propiedad pertenece a los editores Romero y Marzo, habiendo visto la luz pública varios en el *Eco de Marte*, notable publicación de dichos

²³³ *Ibid.*

²³⁴ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical...*, p. 172.

²³⁵ Portada del número 2081 de *Eco de Marte*. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/129/9.

²³⁶ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José y SOTO DE LANUZA, José María, «El grabado musical en España. La calcografía de Santamaría», *Revista de Musicología*, n.º 19, 1996, pp. 209-226.

señores»²³⁷. Puede deducirse que publicar en esta colección era sinónimo de prestigio, habida cuenta de que se destacaba en la necrológica de algunos músicos como Juan Casamitjana²³⁸ o en biografías como la de Leopoldo Martín Elexpuru²³⁹. La publicación adquirió tal entidad dentro de la casa editorial que llegó a constituir en exclusiva la sexta parte de su *Gran Catálogo Editorial*, el cual, desde su publicación en 1880, estaba integrado por seis partes y dos suplementos²⁴⁰.

Tras poner fin a la etapa junto a Enrique Marzo como copropietario, Romero continuó editando *Eco de Marte*. En este periodo hay dificultades para la reconstrucción del catálogo, ya que algunos números no se corresponden cronológicamente con el año de edición. Esto pudo venir motivado por el traslado del local del almacén y comercio editorial de la calle Preciados n.º 1 a Capellanes n.º 10, en marzo de 1884. En cuanto a la edición, en torno a 1881 desaparecen tanto la portada general como los anuncios y suplementos incluidos al final de cada número. De igual forma, se encuentran escasos ejemplares editados en partichelas y no en guion de director, tal y como venía siendo habitual. Por otra parte, en algunas obras de especial relevancia se incluyeron portadas litografiadas (Ilustración 1.3.).

²³⁷ «Noticias varias», *Crónica de la música*, n.º 9, 14 de noviembre de 1878, p. 4.

²³⁸ «El maestro Casamitjana ha compuesto muchas e importantes obras, algunas de las cuales ha publicado su particular amigo el editor de Barcelona D. Andrés Vidal y Roger. También el editor de esta Corte D. Antonio Romero y Andía ha publicado varios arreglos para banda militar, en lo cual era una especialidad Casamitjana, en su publicación el *Eco de Marte*». Cit. en: «Necrología», *Crónica de la música*, n.º 186, 12 de abril de 1882, p. 6.

²³⁹ «Escribió algunas muy notables composiciones, y de todos géneros, y entre ellas merecen mención especialísima las que hizo para Banda militar y que publicó en el *Eco de Marte*. Cit en: «Don Leopoldo Martín Elexpuru», *La Ilustración musical hispanoamericana*, n.º 47, 27 de diciembre de 1889, p. 187.

²⁴⁰ «Noticia del Gran Catálogo de la Casa Editorial de D. Antonio Romero y Andía», *Crónica de la música*, 18 de noviembre de 1883, p. 8.



ILUSTRACIÓN 1.3. Portada del número 1791 de *Eco de Marte*. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2737/6.

Puede afirmarse que *Eco de Marte* llegó a convertirse en la publicación hegemónica de música para banda a finales de siglo. De hecho, en algunos certámenes de bandas eran ofrecidos como premio bonos canjeables en ejemplares de la publicación. A modo de ejemplo podemos traer a colación el Certamen de Bandas organizado por el Centro de Asturianos de Madrid el 20 de septiembre de 1883, donde el primer y segundo premio eran galardonados con bonos de 200 y 100 pesetas, respectivamente, además de recibir sendas medallas de oro y plata y un diploma²⁴¹. También en algunos certámenes la obra obligada a interpretar fue una de las editadas en *Eco de Marte*, como el concurso de bandas celebrado en la plaza de toros de Badajoz los días 17 y 18 de agosto de 1892. Su jurado estaba compuesto por el músico mayor retirado José María Beltrán, como presidente, y Francisco da Freitas Gazul y Francisco Coll, como vocales. La obra obligada fue la Obertura de *Cleopatra* de Mancinelli,

²⁴¹ «Ayuntamiento de Madrid», *El Día*, 28 de agosto de 1883, p. 2.

publicada en el número 1771, con instrumentación de Leopoldo Martín Elexpuru. La banda ganadora del concurso fue la del 2.º Regimiento de Ingenieros (Zapadores Minadores), dirigida por Eduardo López Juarranz, quedando en segundo lugar la de la Guardia Municipal de Lisboa. El director de esta última, Manuel Augusto Gaspar, renunció al premio obtenido alegando que la ganadora no respetó en su interpretación la versión publicada en *Eco de Marte*²⁴².

Además de su presencia contrastada en el repertorio de bandas portuguesas, las obras publicadas en *Eco de Marte* también circularon en territorios de ultramar. En este sentido, el editor Carlos Saco del Valle, quien comenzó su actividad en Madrid en torno a 1875²⁴³, fundó en Manila en 1885 una sucursal de su almacén en la calle Escolta n.º 38, trasladándola a la calle Real n.º 37 en abril de 1887²⁴⁴. En un catálogo editado en 1887²⁴⁵ encontramos la venta de música para banda editada en *Eco de Marte*. Aunque en este no se hacía mención específica a *Eco de Marte*, estas obras eran propiedad de Romero, quien poseía la autorización exclusiva para la publicación de ciertas transcripciones. Por tanto, parece evidente que Saco del Valle realizara pedidos de *Eco de Marte* a Romero con objeto de comercializarlos en Manila²⁴⁶. Asimismo, piezas

²⁴² «A referida banda de Zapadores Mineros fez entre outras as seguintes alterações reportando-me à partitura que se me impoz, publicação n.º 1771 do *Eco de Marte*, do editor António Romero, de Madrid: 1º - Substituição por duas flautas das obrigações espinhosas impostas á requinta entre clarinette e flautim; por ex.: paginas 2, 4 e 5; 19 a 26 e 29, letra H, substituição esta que (comquanto mais suave ao ouvido) importa uma confissão de fraqueza dos executantes, que procuram por esta fôrma eximirem se ás responsabilidades mais accentuadas da partitura. 2º - Emprego em abuso da bateria, entre outras situações da partitura a paginas 6, letra A; pag. 17 com principio no 1º compasso e paginas 39, letra L até final. 3º - Falta do baixo a pag. 2º, quando fere o accorde de sol maior com 5ª augmentada, durante quatro compassos. 4º - Omissão da correção da parte melódica a pag. 37, 4º compasso, onde deve ser mínima com ponto e semínima e não duas mínimas, etc. Em vista do exposto consigo por esta fôrma o mais solemne protesto contra a resolução do jury, renunciando ao 2º premio, por entender iniqua e injusta a decisão recahida. Badajoz, 19 de agosto de 1892. Manuel Augusto Gaspar, Mestre de la Guardia Municipal de Lisboa». GAMA, Eurico, *Cronicas de Odiana*, Elvas, Casa Ibérica, 1967, pp. 128-129.

²⁴³ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española...*, p. 178.

²⁴⁴ *Diario de Manila*, 27 de abril de 1886, p. 3.

²⁴⁵ SUMMERS, William John, «Before Their Music Stopped: Manila's Spanish Military Regimental Bands at the End of the 19th Century», *Diagonal*, n.º 6, 2021, p. 78. En el catálogo se indica que la casa editorial es de A.[rturo] Saco del Valle, si bien, quien llevó a cabo la actividad comercial en Manila fue su padre, Carlos Saco del Valle.

²⁴⁶ Entre las obras publicadas en *Eco de Marte* comercializadas en Manila por Carlos Saco del Valle podemos citar: Sinfonía de *Jone* (n.º 441) de E. Petrella, Obertura de *Paragrahp III* (n.º 2036) de F. von Suppé, Obertura de Raymond (n.º 277) de A. Thomas, *Canto de Amor* de Antonio López Almagro (s/n); *La Partida* de F. M. Álvarez (s/n), *Al pie de la reja* de Carreras (n.º 2053); Dúo de bajos de *La gallina ciega* (n.º 551), *Bacarola de Los sobrinos del capitán Grant* (n.º 2051) y *Jota de Las Nueve de la Noche* (n.º 520) de M. Fernández Caballero; *Fantasia sobre motivos de Faust* de C. Gounod (n.º 1706); *Gran marcha nupcial* (n.º 2057) y *2ª Polonesa de Concierto* (n.º 2084) de M. Márques; *Gran Marcha Indiana de La Africana* (n.º 251) y *Fantasia sobre motivos*

concebidas para banda de música, como la gavota *Matilde* (n.º 1869) de Gaspar Espinosa, se vendieron en reducción para piano, a la vista de su éxito en los conciertos de la Banda de Artillería celebrados en el Paseo de la Luneta de la capital filipina²⁴⁷.

También en Manila, el almacén «Santa Cecilia» de Óscar Camps y Soler —situado en sus inicios en la calle Magallanes, n.º 38, y, desde junio de 1885 en calle Real, n.º 19— anunciaba la venta de partituras para banda, aunque desconocemos de qué piezas se trataba²⁴⁸. Otra prueba que constata la gran circulación que *Eco de Marte* obtuvo en Filipinas es el repertorio interpretado por las bandas militares en los paseos de la Luneta y el Malecón de Manila, donde sonaron obras editadas en *Eco de Marte* no incluidas en el catálogo de Saco del Valle como la mazurca *Souvenir* (n.º 2077) y la polka *El telégrafo y el ferrocarril* (n.º 1851) de Ramón Roig, la *Redowa Militar* (n.º 2032) de Félix Bellido, la transcripción de la gavota *El Hermano Baltasar* de Manuel Fernández Caballero (n.º 1878), la Fantasía *Recuerdos de un regio enlace* (n.º 2066) de Eduardo López Juarranz o la transcripción de la *Gran Marcha Schiller* (n.º 2046) de Giacomo Meyerbeer, entre otras muchas²⁴⁹.

Durante la década de 1880, encontramos la presencia de obras editadas en la publicación de Romero en los conciertos de bandas militares —Batallón de Cazadores de Isabel II n.º 3, el Batallón de Ingenieros, el Batallón de Bomberos o la Banda de Música de la Escuadra— que tuvieron lugar en La Habana. Entre otras, cabe señalar la polka *El coral blanco* de J. M. Beltrán (s/n), la mazurca *Souvenir* (n.º 2077) de Roig, el «Cuarteto de Las Hilanderas» de la ópera *Martha* de Flothow (n.º 566), la Obertura de Raymond de Thomas (n.º 277), la fantasía *Recuerdos de un regio enlace* (n.º 2066) de Juarranz, el pasodoble *El Corneta* (n.º 2025) de José María Llurba, o la polka *Inocencia* (n.º 1860) de Dámaso Zabalza²⁵⁰. Desconocemos cómo llegaron estas partituras a Cuba.

de *La Áfricana* (n.º 2030) de G. Meyerbeer; *Sur la Montagne* (n.º 1756) de Kaulich; Tanda de valse *Tout a vous* de E. Waldteufel (n.º 522); Polka salvaje de *Robinson* (n.º 425) y Jota de *El barberillo de Lavapiés* (n.º 539) de F. A. Barbieri (Anexos 1 y 2).

²⁴⁷ «Matilde», *La Oceanía española*, 29 de diciembre de 1886, p. 3.

²⁴⁸ CAMPS, Óscar, «Almacén de Música Santa Cecilia», *Diario de Manila*, 29 de febrero de 1885, p. 4; CAMPS, Óscar, «Almacén de Música Santa Cecilia», *Diario de Manila*, 9 de junio de 1885, p. 4.

²⁴⁹ «Música», *La Oceanía española*, 17 de abril de 1886, p. 3; «Música», *La Oceanía española*, 25 de diciembre de 1886, p. 3; «Música», *La Oceanía española*, 2 de agosto de 1886, p. 3; «Música», *La Oceanía española*, 2 de agosto de 1886, p. 3; «Crónica», *Diario de Manila*, 3 de octubre de 1886, p. 3.

²⁵⁰ «Gacetillas», *Diario de la Marina*, 13 de agosto de 1884, p. 3; «Batallón Cazadores de Isabel II Número 3», *Diario de la Marina*, 20 de agosto de 1884, p. 3; «Música de la Escuadra», *Diario de la Marina*, 27 de septiembre de 1885, p. 3; «Batallón de Ingenieros del Ejército», *Diario de la Marina*, 1 de marzo de 1885, p. 3; «Programa», *Diario de la Marina*, 7 de septiembre de 1887, p.

No obstante, una hipótesis es que fueran encargadas a comercios como el de Canuto Berea (La Coruña), donde músicos mayores destinados a Cuba, como Eduardo Arana, solicitaron el envío de diferentes partituras²⁵¹. Otra posibilidad es que la publicación de Romero fuera comercializada en algunos comercios musicales que vendían obras para banda, como el almacén de Anselmo López o «El Olimpo» de A. Pomares²⁵².

Los últimos ejemplares publicados en vida de Romero presentaban la novedad de ser impresos con portada y en guion de director con la técnica de autografía, en lugar de calcografía. Esta técnica de impresión litográfica directa otorgaba a los ejemplares una apariencia similar a la del manuscrito, abaratando los costes y agilizando su producción para los pedidos²⁵³. En esta fecha se divulgaban dos secciones, que dependían del número de páginas de cada entrega. La primera, compuesta de 20 páginas, tenía un precio de venta de 6 pesetas, mientras que la segunda contaba con 16 páginas y un precio de 4 pesetas (Ilustración 1.4.).

3; «Batallón de Cazadores de Isabel II Número 3», *Diario de la Marina*, 16 de septiembre de 1888, p. 3.

²⁵¹ CAPELÁN, Montserrat, «Eduardo y Ramón Arana: redes y movimiento musical en Galicia (1857-1909)», Garbayo Montabes, Francisco Javier y Capelán, Montserrat (eds.), *Ollando ó mar: música civil e literatura na Galicia atlántica (1875-1950)*. Pontevedra. Diputación de Pontevedra, pp. 103-104.

²⁵² «Lindo Vals», *Diario de la Marina*, 15 de junio de 1887, p. 3.

²⁵³ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española...*, pp. 50-52.

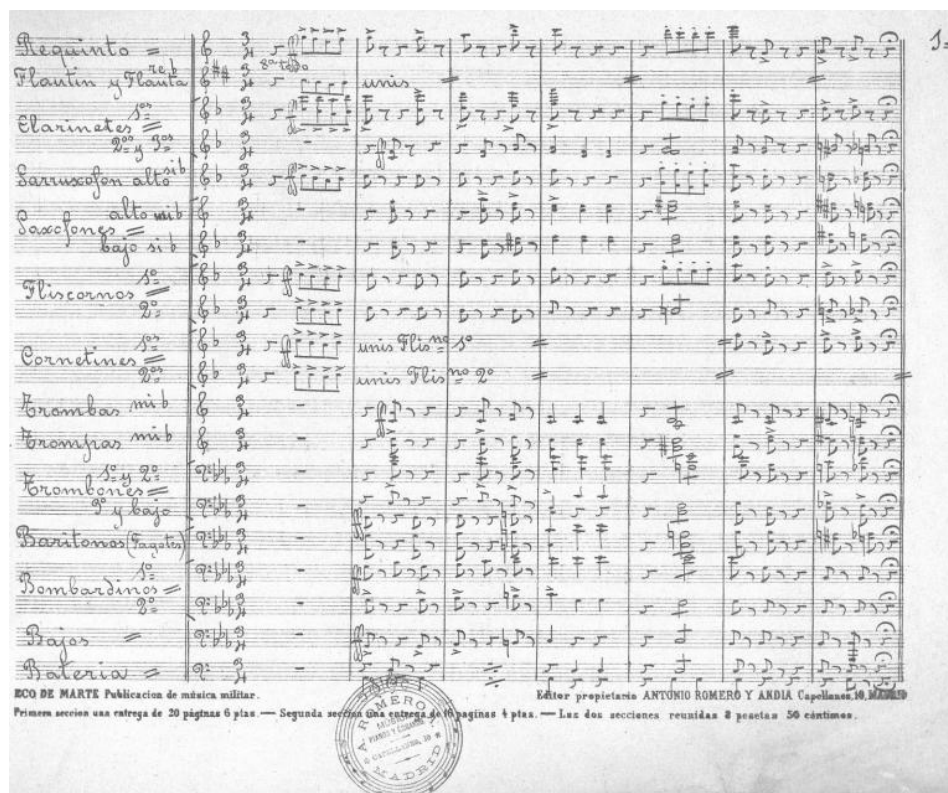


ILUSTRACIÓN 1.4. Mazurca *El Hermano Baltasar* de Manuel Fernández Caballero, instrumentada por Leopoldo Martín Elexpuru y publicada en *Eco de Marte*. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2715/25.

Tras el fallecimiento de Antonio Romero, el 7 de octubre 1886, la propiedad del almacén y la editorial musical recayó en su viuda, Fernanda Conde y Arnal. El negocio pasó a denominarse «Casa Romero» y la gerencia corrió a cargo de Antonio López Almagro, socio de Romero desde 1881 y nuevo jefe de la editorial, venta de instrumentos y organización de conciertos²⁵⁴. En este periodo de declive de «Casa Romero», son escasos los ejemplares de *Eco de Marte* localizados, incluso es posible que su impresión cesara durante algunos años. Prueba de ello es el surgimiento, en torno a 1894, de una nueva publicación denominada *Nuevo Eco de Marte*, a cuyo frente estaba Manuel Parra Bernabeu²⁵⁵, músico de la Banda de Alabarderos, de la que solamente hemos localizado dos ejemplares, ambos inscritos en el registro de la propiedad intelectual en el primer trimestre de 1895²⁵⁶. Asimismo, aparece la firma del

²⁵⁴ *Ibid*, pp. 134 y 176.

²⁵⁵ Sobre Manuel Parra Bernabeu véase ORIOLA VELLÓ, Frederic, *En clau de festa. Aproximació a l'evolució de la música en el cicle festiu valencià*, Valencia, Instituto Valenciano de la Música, 2010, pp. 381-386.

²⁵⁶ «Relación de las obras inscritas en el Registro general de la Propiedad Intelectual durante el primer trimestre de 1895», *Gaceta de Madrid*, 8 de septiembre de 1895, p. 915.

propio Parra en otras obras originales para banda similares a las publicadas en el *Nuevo Eco de Marte*, aunque sin mención específica a este título (Tabla 1.3.).

Fecha	Título	Autor	Plancha	Signatura
1892	<i>Carlo-Magno</i> : pasodoble	M. Parra Bernabeu	M. P. 1 Calc. A. Ruiz	MP/177/10
1892	<i>¡Bilbao: zorcico!</i>	L. Martín Elexpuru	[S. N.] Calc. A. Ruiz	MP/178/12
1892	<i>¡Viva Alfonso XIII!</i>	L. Martín Elexpuru	L. M. 2 Calc. A. Ruiz	MP/177/9
1892	<i>En progresión</i> : marcha regular	L. Martín Elexpuru	L. M. 3 Calc. A. Ruiz	MP/177/14
1892	<i>Coronada</i> : marcha regular	L. Martín Elexpuru	L. M. 4 Calc. A. Ruiz	MP/177/15
1892	<i>Pequeña</i> : polka de cornetín	L. Martín Elexpuru	L. M. 5 Calc. A. Ruiz	MP/177/7
1894	<i>Neptuno</i> : vals (<i>Nuevo Eco de Marte</i> , n.º 3)	M. Parra Bernabeu	M. P. 2 Calc. A. Ruiz	MP/177/6
1894	<i>De improviso</i> : vales (<i>Nuevo Eco de Marte</i> , n.º 6)	M. Parra Bernabeu	M. P. 3 Calc. A. Ruiz	MP/177/2
1892	<i>¿Lo lograré?</i> 3.ª Mazurca de salón	E. Calvist Serrano	E. C. 1 Calc. A. Ruiz	MP/178/8
1892	<i>Colón</i> : pasodoble	E. Calvist Serrano	E. C. 2 Calc. A. Ruiz	MP/178/9

TABLA 1.3. Ediciones con la firma de Manuel Parra Bernabeu localizadas en E-Mn. Fuente: elaboración propia.

De *Nuevo Eco de Marte* no se ha localizado ningún otro vestigio, por lo que la iniciativa pudo ser circunstancial, aprovechando la popularidad y éxito que el título de la publicación originaria había tenido en las décadas anteriores. Sin embargo, tras el nuevo traslado de Casa Romero de la calle Capellanes, n.º 10 a Preciados, n.º 5 en junio de 1897²⁵⁷, encontramos la aparición tanto de nuevos ejemplares del tradicional *Eco de Marte* como de reimpressiones de los editados por Romero. No es baladí que la única obra hallada de este último bloque sea *Canto de Amor* de Antonio López Almagro, director de Casa Romero hasta 1898, de la que llegaron a estamparse centenares de ejemplares en diferentes formatos²⁵⁸.

Con la venta de Casa Romero en julio de 1898, López Almagro fundó una casa editorial llamada Almagro y Cía. en el mismo local de la calle Preciados n.º 5, continuando la numeración de las planchas del *Eco* de su antecesor y reimprimiendo algunas de ellas con sus iniciales. Respecto a los nuevos ejemplares editados, todos ellos tienen un elemento en común, ya que se trata de transcripciones de bailables de

²⁵⁷ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical en...* p. 175.

²⁵⁸ *Ibid*, p. 134

zarzuela y ópera española cuyo estreno se había realizado en la década de 1890: *Garín* (1892) y *La Dolors* (1895) de Tomás Bretón, *Los Voluntarios* (1893) de Gerónimo Giménez, *Los cuadros disolventes* (1896) de Manuel Nieto y *El señor Joaquín* (1898) de Manuel Fernández Caballero (Anexo 2). La edición de estas obras manifiesta su difusión a través de las bandas de música de manera casi inmediata a su estreno en los teatros de Madrid y Barcelona.

Del repertorio editado en este periodo hemos recuperado 330 títulos (Anexo 2), destacando un mayor porcentaje de música original para banda que de transcripciones. En el primer bloque, los géneros más editados continuaron siendo bailables, marchas y pasodobles. Conviene destacar el crecimiento exponencial de este último, lo que puede deberse a la nueva dimensión adquirida por el pasodoble en el último cuarto del siglo XIX, pasando de tener como principal finalidad el acompañamiento musical en los desfiles militares a ser interpretado en concierto²⁵⁹. Por otra parte, también es reseñable la publicación en partitura de toques militares que cumplían una funcionalidad concreta dentro de la vida castrense, tales como los toques de llamada, diana, fagina, u oración, entre otros.

En relación a las transcripciones operísticas, destaca fundamentalmente Verdi, de quien hemos recopilado un total de 20 fragmentos de obras publicados. En menor medida están presentes otros compositores italianos como Marchetti, Donizetti o Paccini; y europeos como Gounod, Offenbach y Meyerbeer. Asimismo, en este periodo se publicaron numerosos arreglos de zarzuela en *Eco de Marte*, ya que Antonio Romero era el único autorizado para divulgar estas transcripciones. El compositor del que más fragmentos de zarzuela publicados hemos constatado fue Manuel Fernández Caballero, figura de éxito en los teatros españoles durante las últimas décadas del siglo XIX²⁶⁰. La edición y circulación de estas transcripciones constituyen un papel crucial en la difusión del repertorio lírico, ejerciendo un papel trascendental en la culturización musical del pueblo. Tanto la música original para banda como las transcripciones de este periodo fueron realizadas, en su mayoría, por músicos militares de reconocido prestigio como

²⁵⁹ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Investigación y transferencia del archivo al concierto: un estudio de caso a través del pasodoble *San Fernando* (ca. 1878) de Eduardo López Juarraz», Méndez, José Ángel (ed.), *Investigación, innovación y transferencia del conocimiento: experiencias y nuevas metodologías en Ciencias y Humanidades*, Madrid, Dykinson, 2023, p. 526.

²⁶⁰ Cf. BLANCO ÁLVAREZ, Nuria, *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*, Ramón Sobrino, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2015. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10651/45172> [Consulta: 01/10/2023].

José María Llurba, José María Rotllán, Álvaro Milpager, Carlos Pintado, Leopoldo Martín Elexpuru, José María Beltrán, Ramón Roig, Eduardo López Juarranz, Raimundo Lladó, Federico Rotllán o José Lago, entre otros.

Repertorio	Transcripciones				Original				
Género	Ópera	Zarzuela	Himnos	Otros	Bailables	Pasodobles	Marchas	Militar	Himnos
N.º de obras	49	39	7	16	92	62	41	22	2

TABLA 1.4. Resumen del repertorio recuperado publicado por *Eco de Marte* bajo la propiedad de Romero, Romero y Marzo, Casa Romero y López Almagro (Anexo 2). Fuente: elaboración propia.

1.4. LOS ÚLTIMOS AÑOS DE *ECO DE MARTE*: DOTESIO Y UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA (1901-1919)

En julio de 1898, el empresario vasco Louis Dotesio adquirió los fondos editoriales de Romero, haciendo lo propio con los de la editorial Almagro y Cía. el 24 de abril de 1901²⁶¹. Ese mismo año, Casa Dotesio publicó varios catálogos en los que recogía la música editada perteneciente a los diferentes fondos editoriales que había adquirido hasta entonces como son, además de los ya mencionados, la de los almacenes de Eslava, Fuentes y Asenjo, Pablo Martín, Ripalda y Zozaya. La música instrumental procedente del fondo Romero, Dotesio y Ripalda fue recopilada en el catálogo número 2; la relativa a los fondos de Eslava, Fuentes y Asenjo, Pablo Martín y Zozaya vio la luz en el número 2 bis; mientras que la de Almagro y Cía. se publicó en un catálogo especial²⁶².

Durante los primeros años de siglo, Casa Dotesio contaba con un gran catálogo propio, si bien, gran parte de las obras que comercializaba eran reimpresiones de obras pertenecientes a los fondos adquiridos, de las que se realizaba una nueva tirada con

²⁶¹ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, «Introducción, tablas y esquema», Ortega, Judith (ed.), *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, ICCMU y SGAE, 2000, p. XIX.

²⁶² *Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya, publicadas por la Sociedad Anónima Casa Dotesio, editorial de música, única sucesora de las casas Almagro y Cía, Dotesio, Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín, Ripalda, Romero y de Zozaya. Núm. 2bis*, Madrid, 1901. Fuente: E-Mn. Signatura: M.FOLL/92/9. Se trata del único catálogo conservado.

planchas de sus editores originales sin borrar las antiguas numeraciones²⁶³. Esta misma práctica la llevaría a cabo con *Eco de Marte*, reeditando algunas de las obras divulgadas en el periodo anterior e incluyendo en algunas de ellas una nueva portada con el sello de Casa Dotesio (Anexos 2 y 3). El primer ejemplar localizado de *Eco de Marte* que no es una reimpresión data de 1908, concretamente el pasodoble *Fraternité* de Fermín Ruiz Escobés. Su edición ofrece una serie de novedades respecto a la anterior etapa: eliminación de la numeración en los ejemplares, inclusión de una portada a color, e impresión tanto de guion reducido para el director como de partichelas para los diferentes instrumentos. Esta serie de mejoras pudo venir motivada por la competencia existente en el mercado editorial para banda durante la primera década del siglo XX, entre la que destacan tanto Ildefonso Alier como la Sociedad de Autores Españoles²⁶⁴.

A partir de 1911, aparece con cierta asiduidad en el catálogo parcial reconstruido de la publicación un nombre clave para entender la edición musical para banda en el siglo XX: el músico mayor Mariano San Miguel, fundador en 1916 de la revista *Harmonía*²⁶⁵. Su primera colaboración con *Eco de Marte* fue la publicación de la marcha militar *La Guardia de Corps* (Ilustración 1.5.), a la que seguirían una colección de bailables para pequeña banda y diferentes transcripciones.

²⁶³ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, «Introducción, tablas y esquema» ..., p. XX.

²⁶⁴ En E-Mn se conserva un gran volumen de obras para banda editadas por Ildefonso Alier y la Sociedad de Autores Españoles correspondientes a la primera década del siglo XX.

²⁶⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La revista Harmonía...», p. 233.



ILUSTRACIÓN 1.5. Portada de *La Guardia de Corps* de Mariano San Miguel, publicada en *Eco de Marte*.
Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2715/25.

Tras las diferentes deudas contraídas por Dotesio y el desprestigio que ello supuso, el 26 de mayo de 1914 la junta de accionistas decidió cambiar el nombre de la sociedad y fundar la sociedad mercantil Unión Musical Española, indicando en sus productos «antes Casa Dotesio»²⁶⁶. Bajo la nueva denominación, se continuaron editando reimpresiones y nuevas ediciones del *Eco de Marte* al menos hasta 1919 (Anexo 3). Así, la publicación llegó a su fin, siendo homenajeada un año más tarde por el músico mayor Camilo Pérez Monllor, quien también editó su música en esta, con la composición de una gavota titulada *Eco de Marte*, estrenada por la Banda Municipal de Tenerife el 5 de diciembre de 1920²⁶⁷.

Aunque *Eco de Marte* cesó su presencia en la industria editorial bandística en 1919, tres años antes, en 1916, fue fundada la revista *Harmonía* por Mariano San Miguel, con la dirección artística de Julio Gómez. Su creación pudo venir motivada con el objetivo de dar continuidad a la publicación fundada por Gabaldá, a la que se le añadiría una sección de artículos. En este periodo, Unión Musical Española ya había comenzado a divulgar música para banda a través de ediciones individualizadas y no

²⁶⁶ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, «Introducción, tablas y esquema» ..., p. XX.

²⁶⁷ «De música», *La Gaceta de Tenerife*, 5 de diciembre de 1920, p. 2.

dentro la colección *Eco de Marte*. Algunas pruebas que secundan esta hipótesis son, en primer lugar, la gran actividad que San Miguel llevó a cabo para el *Eco de Marte* durante los últimos años de vida de la publicación. Por otro lado, el formato de edición de *Harmonía* es similar al de los ejemplares editados por Dotesio y Unión Musical Española, incluyendo portada, guion reducido de director y partichelas. Por último, en *Harmonía* se reeditaron algunas obras que años antes vieron la luz en *Eco de Marte*²⁶⁸.

De esta última etapa hemos recuperado un total de 45 obras (Anexo 3). Dentro del repertorio original para banda siguen destacando géneros de consumo por la sociedad como los bailables o el pasodoble, en especial el taurino, debido al auge experimentado por la tauromaquia en las primeras décadas del siglo²⁶⁹. En lo que a las transcripciones respecta, observamos menor presencia de la zarzuela en pro de óperas y operetas de compositores como Lehar, Amadeo Vives. El grueso de estas fue realizado por compositores vinculados a la música militar, como el ya mencionado Mariano San Miguel o Pascual Marquina, entre otros.

Repertorio	Transcripciones			Original			
Género	Ópera/Opereta	Zarzuela	Otros	Pasodobles	Bailables	Marchas	Pasacalles
N.º de obras	9	3	3	11	10	7	2

TABLA 1.5. Resumen del repertorio recuperado publicado por *Eco de Marte* bajo la propiedad de Casa Dotesio y Unión Musical Española (Anexo 3). Fuente: elaboración propia.

²⁶⁸ Tal es el caso de la marcha fúnebre *Descansa en Paz* de Ramón Roig, publicada en el número 1855 y reeditada en *Harmonía* en 1926 con arreglos del propio San Miguel. ROIG, Ramón (autor) y SAN MIGUEL, Mariano (arreglista). *Descansa en paz: marcha fúnebre*. *Harmonía*, 2ª sección, n.º 122, 1926.

²⁶⁹ En esta época surgieron figuras del toreo como Belmonte, Bienvenida o Joselito El Gallo. CONDE OLMEDO, Antonio, «La tauromaquia. Evolución transcendental en las tres primeras décadas del siglo XX», Carmona, Juan Diego y Tribiño, Matilde (eds.), *Almendralejo y Tierra de Barros en el primer tercio del siglo XX (1898-1931)*, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, 2020, pp. 151-160.

1.5. CONSIDERACIONES FINALES

A través del presente capítulo se ha pretendido realizar una aproximación a *Eco de Marte*, publicación de música para banda activa durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. En este sentido, podemos afirmar que la publicación pasó por tres etapas claramente diferenciadas: 1) fundación por José Gabaldá y primeros años vida (1856-1868); 2) etapa de esplendor bajo la propiedad de Antonio Romero, Romero y Marzo, y los sucesores de Romero —Casa Romero y Antonio López Almagro— (1868-1901); y 3) los últimos años de vida en el seno de Casa Dotesio y Unión Musical Española (1901-1919).

José Gabaldá estuvo al frente de la publicación en su primera etapa, tomando, en cierto modo, el testigo de Mariano Rodríguez Rubio, editor de *Música Militar*. En este periodo, la publicación fue deficitaria e incluso su director tuvo que hacer frente a pleitos por publicar transcripciones sin autorización. Ello motivó, en 1867, el traspaso de la publicación a Antonio Romero y Andía, quien ya había mostrado su interés por la edición musical para banda en diferentes iniciativas.

Bajo la dirección de Romero, la publicación vivió sus años de mayor esplendor, especialmente entre 1875 y 1880, constituyéndose como publicación hegemónica y de prestigio en la música para banda. Su difusión y circulación se amplió a Portugal y territorios de ultramar como La Habana y Manila. Tras el fallecimiento de Romero en 1886, *Eco de Marte* entró en un periodo de declive, que pudo motivar la aparición de *Nuevo Eco de Marte*, una publicación efímera de similares características, fundada por Manuel Parra Bernabeu. Sin embargo, con la nueva denominación del establecimiento —Casa Romero— también se editaron ejemplares y, tras la venta de esta a Dotesio, López Almagro fundó la casa editorial Almagro y Cía., donde vieron la luz nuevos números y reediciones de la publicación.

En 1901, Dotesio adquirió los fondos de Almagro y Cía, comenzando así la tercera y última etapa de *Eco de Marte*, que se prolongaría hasta 1919 bajo el sello de Unión Musical Española desde 1914. En este periodo final, del que se han localizado menor número de ejemplares, la publicación fue difundida en un nuevo formato, incluyendo reducción del guion de director y partichelas.

Por otra parte, en relación con el segundo de los objetivos, que consistía en reconstruir el catálogo de obras publicadas para atisbar las necesidades de repertorio en

la industria emergente de la edición musical para banda, hemos logrado inventariar 433 títulos (Anexos 1, 2 y 3). Entre las dificultades encontradas para la elaboración de este primer listado, están la no correlatividad entre número de plancha y año de publicación de los ejemplares, la inexistencia de números de plancha, la ausencia de mención al título de la publicación en los ejemplares manuscritos, los errores de catalogación en archivos y bibliotecas como E-Mn —donde se incluyen en *Eco de Marte* ejemplares que no fueron editados en esta colección—, o la escasa conservación y dificultad de acceso al archivo de bandas militares, entre otras cuestiones. Respecto a la datación de las partituras, se ha tenido en cuenta los criterios expuestos por Gosálvez Lara, como las fechas de registro en la Propiedad Intelectual, las alusiones históricas, o los cambios de establecimiento de los propietarios²⁷⁰.

En el catálogo parcialmente recuperado (Anexos 1, 2 y 3), podemos señalar una mayor presencia de obras compuestas específicamente para banda frente a las transcripciones. Un resumen detallado puede observarse en las Tablas 1.1., 1.4. y 1.5. Dentro del primer bloque, sobresale la edición de bailables, pasodobles y marchas, géneros de consumo en la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, que formaban parte del ecosistema sonoro de actos públicos como desfiles, procesiones o fiestas populares. A ellos debemos sumar la edición de toques militares, publicados fundamentalmente en la etapa bajo la propiedad de Antonio Romero, que venían a ser de utilidad a las bandas castrenses que se suscribieron a la publicación. En lo que a las transcripciones se refiere, se editaron fragmentos de las principales óperas y zarzuelas representadas con éxito en los teatros, destacando dos nombres por encima del resto: Verdi y Fernández Caballero. La publicación recibió la autorización en exclusiva para publicar tanto arreglos de numerosas óperas y zarzuelas españolas como de editoriales propietarias de óperas extranjeras. En términos generales, puede afirmarse que algunas transcripciones para banda de obras líricas fueron realizadas casi de forma inmediata a su estreno en los teatros. A pesar de ello, resulta necesario ahondar en esta cuestión e incluir a la banda de música en los procesos de recepción de la música lírica y sinfónica, agente que con frecuencia ha sido obviado en este tipo de estudios.

Conviene señalar la marginal presencia de Wagner en el catálogo recuperado, más allá de su influencia en algunas de las obras editadas como *La Dolores* de Tomás

²⁷⁰ GOSÁLVEZ LARA, C. J., *La edición musical en...* pp. 109-124.

Bretón. Esto pudo ser motivado por el conservadurismo de la publicación. A ello, debemos sumar la «compleja, heterogénea y contradictoria»²⁷¹ recepción del alemán en España, que alcanzó su apoteosis coincidiendo con los últimos años de vida de *Eco de Marte*. Si bien el número de transcripciones wagnerianas hallado en la edición musical para banda es escaso en las últimas décadas del siglo XIX, su música estuvo presente en importantes certámenes de bandas como el de Valencia, cuya primera interpretación está datada en 1891²⁷². No obstante, tras la I Guerra Mundial proliferó la edición bandística de Wagner en España gracias a *Harmonía*.

En definitiva, *Eco de Marte* constituye la publicación editora de música para banda más longeva en España de la que se tiene constancia, cuya circulación se expandió tanto a Portugal como a territorios de ultramar. A lo largo de sus más de sesenta años de vida, en sus diferentes etapas, publicó más de un millar de obras que dinamizaron la cultura y vida musical local y que, aún hoy, con las actualizaciones idiomáticas correspondientes, forman parte de los programas que interpretan las bandas de música. Asimismo, conviene señalar la necesidad de abordar el estudio de otras revistas, ediciones y publicaciones que ayuden a entender la conformación, difusión y evolución del repertorio para banda en España.

²⁷¹ CARRERAS, JUAN JOSÉ, «Wagnerismos». Carreras, Juan José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 546.

²⁷² RUIZ CERVERÓ, Alfonso, *Una Historia Irrepetible en el Mundo Musical Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia*, Piles, Valencia, 2011, p. 34.

CAPÍTULO 2. DE *ECO DE MARTE* A LA SEMANA SANTA ANDALUZA: LA «MARCHA FÚNEBRE» DE LA ÓPERA *JONE* (1858)²⁷³

Una de las obras editadas en *Eco de Marte* que mayor trascendencia y circulación ha tenido en los repertorios bandísticos de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX ha sido la «Marcha fúnebre» de la ópera *Jone* de Errico Petrella. Su puesta en escena cosechó un rotundo éxito tanto en Italia como en gran parte de Europa, sin embargo, no obtuvo esa exitosa recepción en España, siendo escasamente representada.

Pese a su escasa popularidad en fronteras españolas, diversos fragmentos de la ópera de Petrella han alcanzado gran recepción y repercusión. En este sentido, destaca la «Marcha fúnebre» perteneciente al IV Acto, popularizada, en cierta medida, gracias a su interpretación por las bandas de música en la Semana Santa andaluza. Por ello, en el presente capítulo pretendemos, por un lado, estudiar la recepción a través de la prensa de la ópera *Jone* en España en el siglo XIX y, por otro lado, analizar el proceso mediante el que su «Marcha fúnebre» ha pasado a convertirse en uno de los iconos de los repertorios de las bandas de música que toman parte en la Semana Santa andaluza.

2.1. APROXIMACIÓN A LA ÓPERA *JONE* DE ERRICO PETRELLA

El 26 de enero de 1858 fue representada por primera vez la ópera *Jone* en el Teatro alla Scala de Milán, siendo considerada la mejor ópera seria de Errico Petrella, uno de los compositores italianos más populares de la segunda mitad del siglo XIX²⁷⁴. Se trata de un drama lírico en cuatro actos con libreto en italiano de Giovanni Peruzzini e inspirado en la novela *The Last Days of Pompeii* [Los últimos días de Pompeya] —escrita por Edward Bulwer-Lytton en 1834— y basada, a su vez, en el cuadro homónimo del pintor ruso Karl Pavlovich Bryullov.

²⁷³ El presente capítulo constituye una revisión actualizada de uno de los artículos presentados como parte del compendio de la presente tesis doctoral. Véase: GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «De los grandes teatros de ópera italianos a la Semana Santa andaluza: la recepción de la ópera *Jone* (1858), Errico Petrella) en España y su presencia en los repertorios bandísticos», *Música Oral del Sur*, n.º 15, 2018, pp. 99-139.

²⁷⁴ ROSE, Michael, BUDDEN, Julian y WERR, Sebastian, «Petrella, Errico», Sadie, Stanley (ed.), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001 [en línea]. Disponible en: <https://goo.gl/emzX3l> [Consulta: 15/05/23].

La trama de *Jone* se centra en los últimos momentos de la ciudad de Pompeya que condujeron a su destrucción, en el año 79 d. C., a causa de la erupción del Monte Vesubio. El núcleo central de la historia se enfoca en el apasionado romance entre dos personajes griegos: Jone (soprano) y Glauco (tenor). Este amor se ve amenazado por Arbace (barítono), un malévolo sacerdote de Isis que anhela a Jone para sí mismo, convirtiéndose en el antagonista del argumento²⁷⁵.

Su autor, Errico Petrella, se inició en la música de la mano de importantes compositores italianos como Giovvani Furno, Niccolò Zingarelli, Francesco Ruggi o Vincenzo Bellini²⁷⁶. Como uno de los últimos exponentes de la escuela napolitana de composición, suscitó comparaciones con destacados compositores de la época, como Giovanni Paisiello o Domenico Cimarosa, debido a las características de sus primeras composiciones. Este hecho generó cierta controversia y desató la indignación de Giuseppe Verdi, quien emitió duras críticas hacia Petrella en el año 1871.:

Digamos honestamente la verdad... Petrella es un músico pobre; su obra maestra, *Le precauzioni* [*Le precauzioni ossia Il carnevale di Venezia*, 1851], puede complacer a los aficionados con unas pocas melodías de violín atractivas, pero no puede compararse con una obra de arte, no solo con las grandes obras, sino incluso con óperas como [la Riccis] *Crispino, Follia in Roma*, etc.²⁷⁷.

A pesar de las críticas que, en ocasiones, suscitaron las obras de Petrella, sus óperas más renombradas, tales como *Le precauzioni ossia Il carnevale di Venezia* (1851), *Marco Visconti* (1854), *L'assedio di Leida* (1856), la propia *Jone* (1858) o *La contessa d'Amalfi* (1864), mantuvieron un lugar destacado en el repertorio de los teatros de ópera italianos hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. De hecho, se erigió como uno de los compositores más interpretados de su tiempo, siendo superado únicamente por Verdi en cuanto a frecuencia de representaciones²⁷⁸.

Más allá de su presencia en Italia, a nivel internacional, *Jone* fue puesta en escena en los teatros de ópera de ciudades como Melbourne (Australia), Lima (Perú), Alexandria (Estados Unidos), Calcuta (India), Yakarta (Indonesia), Santiago (Chile),

²⁷⁵ ASHBROOK, William, «Jone», Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, 2002 [en línea]. Disponible en: <https://goo.gl/63N198> [Consulta: 15/08/2023].

²⁷⁶ ROSE, Michael, BUDDEN, Julian y WERR, Sebastian, «Petrella, Errico» ... [en línea].

²⁷⁷ Traducción de «Let's have the honest truth... Petrella is a poor musician; his masterpiece, *Le precauzioni*, may please the amateurs with a few attractive violin tunes, but as a work of art it can't stand up, not only to the great works, but even to operas like [the Riccis'] *Crispino, Follia in Roma*, etc.». Cit. en: ABBATI, Franco, *Giuseppe Verdi*, vol. 3, Milán, Ricordi, 1959, p. 425.

²⁷⁸ ROSE, Michael, BUDDEN, Julian y WERR, Sebastian, «Petrella, Errico» ... [en línea].

Lima (Perú), Manila (Filipinas) y Tiflis (Georgia), habiendo sido representada una única vez en Londres y Viena. Sin embargo, nunca ha formado parte de la programación operística de París, Berlín o Moscú²⁷⁹.

Tradicionalmente, se ha afirmado que la última representación de *Jone* en Italia tuvo lugar en Palermo en 1924²⁸⁰. No obstante, en 1929 el semanario *Ondas*, órgano oficial de Unión Radio Madrid, recogía en sus páginas la retransmisión radiofónica de la ópera de Petrella en Nápoles el 1 de marzo de ese mismo año²⁸¹. Después de esa fecha, *Jone* no volvió a ser representada hasta 1981, año en el que fue puesta en escena en el Teatro Municipal de Caracas²⁸².

Según Kaufman, la popularidad de *Jone* se debió especialmente a «fragmentos llamativos como los dos números para el tenor (una canción para beber y una romanza), la gran aria y *cabaletta* de barítono en el Acto III y la marcha fúnebre, una de las partes más efectivas de toda la ópera»²⁸³. Sin embargo, en España, la representación operística de *Jone* durante la segunda mitad del XIX no gozó del mismo calado que en Italia, tal y como abordaremos en el próximo apartado.

Precisamente, en Italia la marcha fúnebre de la ópera de Petrella se ha convertido en un hito dentro del género por su multiplicidad de usos y funciones, especialmente en contextos fúnebres. Un ejemplo de ello fue el multitudinario entierro público del propio Petrella, que tuvo lugar el 14 de abril de 1877 en Génova. En él participaron dos bandas de música que abrían y cerraban el cortejo fúnebre, donde fue interpretada la marcha fúnebre de *Jone*²⁸⁴. El uso de la banda de música como medio para articular el duelo en la vida cotidiana italiana fue síntoma de una nueva era. Las procesiones fúnebres eran prácticamente inexistentes antes de la Unificación y, de hecho, seguían siendo esporádicas hasta bien entrada la década de 1870. A medida que los ritos funerarios se volvieron más comunes en las últimas décadas del siglo y el estado ganó control sobre asuntos funerarios que anteriormente eran monopolio de la iglesia, las marchas fúnebres se convirtieron en bandas sonoras de cortejos fúnebres

²⁷⁹ KAUFMAN, Tom, «Petrella: *Jone*», *Opera Today*, 17 de mayo de 2006 [en línea]. Disponible en: <http://www.operatoday.com/content/002182print.html> [Consulta: 21/10/2023].

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ «Viernes 1 de marzo. Nápoles», *Ondas*, 23 de febrero de 1929, p. 22.

²⁸² KAUFMAN, Tom, «Petrella: *Jone*» ... [en línea].

²⁸³ Traducción personal de «Its one-time popularity was almost certainly due to such striking pieces as two fine numbers for the tenor (a drinking song and a romanza), the baritone's great aria and cabaletta in Act III, and one of the most effective funeral marches in all of opera». Cit. en: KAUFMAN, Tom, «Petrella: *Jone*» ... [en línea].

²⁸⁴ VELLA, Francesca, *Networking Operatic Italy*, Chicago, Chicago University Press, 2022, p. 46.

desarrollados en la esfera pública. Precisamente, tras el fallecimiento de Petrella, la «Marcha fúnebre» de *Jone* ocupó un lugar central en el imaginario colectivo musical italiano²⁸⁵.

2.2. LA RECEPCIÓN DE *JONE* EN ESPAÑA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX

Después de su estreno en Milán, *Jone* se representó tanto en Italia como en numerosas ciudades de Europa²⁸⁶, consolidándose como la obra cumbre del repertorio de Petrella²⁸⁷. La prensa nacional no escatimó en elogios para esta ópera, tanto en su debut en Milán²⁸⁸ como en sus actuaciones posteriores en ciudades como Padua²⁸⁹, Florencia²⁹⁰, Casale, Bari, Treviso y Pisa²⁹¹, entre otras.

Si bien, en lo que a España se refiere, se planteó que el estreno de *Jone* tuviera lugar en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en la temporada de ópera que comenzó el 1 de octubre de 1859, según señalaba el periódico *La España*. Este anuncio destacó la programación innovadora del Liceo en contraste con la ofrecida en el Teatro Real de Madrid:

La empresa del Liceo de Barcelona trata de poner en escena en el próximo año teatral, que empezará en 1 de octubre, algunas óperas nuevas de las que han obtenido mejor éxito en los principales teatros del extranjero. Entre ellas figuran la *Bataglia de Legnano* y un *Ballo in maschiera* del maestro Verdi; *Adriana de Lecouvreur*, del maestro Vera, y *El Asedio de Leida* y *Yon [Jone]* del maestro Petrella. Se inaugurará la temporada con una de dichas óperas. Mientras tanto en el Teatro Real de la coronada villa se cantarán las mismas óperas que se vienen cantando desde que se abrió²⁹².

Finalmente, la temporada de 1859 en el Gran Teatro del Liceo dio comienzo con otra obra de Errico Petrella, *L'assedio di Leida*. No obstante, sería cuatro años más tarde, en el inicio de la temporada teatral del 1 de octubre de 1863, cuando *Jone* se

²⁸⁵ *Ibid*, pp. 47-52

²⁸⁶ Asmodeo, «Los estrenos», *La Época*, 26 de mayo de 1872, p. 4.

²⁸⁷ ROSE, Michael, BUDDEN, Julian y WERR, Sebastian, «Petrella, Errico» ... [en línea].

²⁸⁸ DELGADO, Patricia, «Crónica», *La España Artística*, 2 de agosto de 1858, p. 349.

²⁸⁹ DELGADO, Patricia, «Crónica», *La España Artística*, 30 de agosto de 1858, p. 352.

²⁹⁰ «Primera edición», *La Correspondencia de España*, 27 de noviembre de 1862, p. 2.

²⁹¹ «Miscelánea», *El Artista*, 15 de noviembre de 1866, p. 7.

²⁹² RODRÍGUEZ, Manuel, «Interior», *La España*, 17 de septiembre de 1859, p. 2.

representó por primera vez en la ciudad condal²⁹³. Con motivo de su estreno en el Gran Teatro del Liceo, la imprenta y librería de Tomás Gorchs publicó un libreto en español de la ópera en 1863 (Ilustración 2.1).



ILUSTRACIÓN 2.1. Portada del libreto de *Jone* en español, publicado por la imprenta y librería de Tomás Gorchs en Barcelona en 1863. Fuente: E-Bbc Signatura: C400/1314.

Uno de los principales testimonios sobre el estreno de *Jone* en Barcelona se encuentra en un artículo de Miguel Budó, publicado en el semanario artístico *La gaceta musical barcelonesa*. En este, Budó resaltó las críticas expresadas por el público del Gran Teatro del Liceo hacia la obra de Petrella, en marcado contraste con el éxito obtenido por *Norma* (1831) de Vincenzo Bellini. Además, a pesar de subrayar la calidad de la instrumentación de *Jone*, calificó a Petrella de ser un compositor de escasa originalidad:

Pasemos a hacernos cargo de la ópera *Jone*. Mucho se critica esta obra y hasta hay quien dice no debía haberse puesto en escena en el Liceo. No la encontramos una inspirada partición; pero no la creemos tan escasa de mérito para no ser respetada. «No me gusta» no es suficiente causa, y

²⁹³ GARCÍA HIDALGO, A., «Diversiones públicas», *El Lloyd español*, 1 de octubre de 1863, p. 4.

más en una primera audición para desairar un buen trabajo por un público que se cree inteligente. [...] La ópera *Jone* está bien trabajada, su instrumentación es rica y florida sin ser estrepitosa; tiene escenas altamente dramáticas, y trozos de un buen conjunto; pero en cambio, Petrella ha tomado lo pernicioso de Verdi, formando una mezcla desagradable de géneros e ideas, y continúa destruyendo la riqueza y sencillez melódica del género italiano, haciendo resaltar más y más la decadencia del arte lírico dramático en la cuna que le dio el ser. Petrella es Verdi en ciertos trozos, quiere imitar a Meyerbeer en otros, sus motivos son concisos y sin el desarrollo que debieran para mayor grandiosidad de la idea y paralelas situaciones; hay melodías rebuscadas y reminiscencias demasiado marcadas; hay, en fin, conocimientos de maestro compositor, pero poco genio creador y no mucho estudio de los clásicos maestros italianos [...]. Qué diferencia entre *Jone* y *Norma*. Aquella es la expresión del estudio, de la fatiga, del cálculo; esta la inspiración, la facilidad, la grandeza. Aquella la confusión, está la pureza; aquella agrada al oído y pasa, esta lo deleita y queda en el corazón. *Jone* es la necesidad, *Norma* el placer²⁹⁴.

La primera representación de *Jone* en España resultó tan poco exitosa que incluso la prensa madrileña informó sobre la escasa acogida que recibió por parte del público en Barcelona: «En Barcelona se estrenó la ópera de Petrella, titulada *Jone*. Según el *Diario* de la capital la obra fue oída poco menos que con indiferencia por público; y a la verdad, añade, no es digna de mejor éxito la nueva ópera»²⁹⁵. A pesar de ello, tanto la crítica musical como la prensa barcelonesa señalaron una recepción más favorable por parte del público en las funciones posteriores al estreno²⁹⁶.

Una década después, en 1873, la imprenta de Tomás Gorchs volvió a publicar el libreto en español de la ópera de Petrella²⁹⁷ con motivo de su representación en el Gran Teatro del Liceo, aunque no se ha encontrado referencia alguna por parte de la crítica en ese momento. Si bien, en 1879, *Jone* volvió a ser puesta en escena en dicho teatro, obteniendo esta vez una recepción más positiva por parte del público²⁹⁸.

Además de ser incluida en la programación del Liceo, también fue representada en el Teatro Gaiarre de Barcelona en agosto y septiembre de 1891. La primera función

²⁹⁴ BUDÓ, Miguel, «Gran Teatro del Liceo. *Jone*, ópera de Petrella-*Norma*, ópera de Bellini», *La gaceta musical barcelonesa*, 11 de octubre de 1863, pp. 1-2.

²⁹⁵ «Gacetillas», *La Discusión*, 7 de octubre de 1863, p. 3.

²⁹⁶ BUDÓ, Miguel, «Gran Teatro del Liceo. *Jone*...», p. 3.

²⁹⁷ PETRELLA, Errico, *Yone. Ópera en cuatro actos. Música del Maestro Petrella para representarse en el Gran Teatro del Liceo filarmónico-dramático barcelonés*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1873. Fuente: E-Bbc. Signatura: C400/2526.

²⁹⁸ «Los teatros líricos», *Crónica de la música*, 10 de abril de 1879, p. 4.

de ese año tuvo lugar el 28 de agosto de 1891²⁹⁹, en la que recibió elogios y felicitaciones por parte del público:

Con un lleno completo celebró anteanoche su beneficio el tenor Angioletti, con la difícil ópera del maestro Petrella *Jone*. Desempeñó la parte de *Glauco*, obteniendo calurosos aplausos. El tenor Angioletti, que como hemos dicho otras veces, es de los tenores de más brillante porvenir, fué objeto de merecidas ovaciones en las piezas más difíciles, particularmente después de la romanza del acto cuarto [...] También se distinguieron las señoras Bassi y Fábregas y los señores Borgioli y Thos. Los coros estuvieron muy ajustados y perfectamente la orquesta, distinguiéndose el maestro señor Pérez y Cabrero y el profesor de clarinete señor Porriui, en el solo del acto tercero que hubo de repetir a fuerza de aplausos del público. En suma: el tenor Angioletti puede estar plenamente satisfecho de la función de su beneficio³⁰⁰.

La última referencia acerca de la presencia de *Jone* en Barcelona la encontramos tres años después de su representación en el Teatro Gayarre, en 1894. En ese año, la ópera, que ya era considerada por la prensa como la «aplaudida ópera del maestro Petrella»³⁰¹ volvió a ser puesta en escena el 28 de agosto en el Teatro de Novedades de Barcelona, a cargo de una compañía de ópera italiana dirigida por el catalán Joan Goula³⁰².

En el caso de Madrid, encontramos la primera mención de la ópera *Jone* en un ejemplar de la *Revista y Gaceta Musical*, que data del 22 de diciembre de 1867. En este se destacaba la prontitud con la que la ópera iba a ser representada en el Teatro Real³⁰³. Sin embargo, la ópera de Petrella no fue finalmente puesta en escena. De esta manera, pasaron casi tres años hasta que se vuelve tener información acerca de *Jone* en Madrid. Fue el 17 de diciembre de 1870 cuando el semanario *El Entreacto* expresó su deseo de que tanto *Jone* como *El Perdon de Plöermel* (1859) de Giacomo Meyerbeer fueran representadas en el Teatro Real³⁰⁴.

A pesar de la expectativa generada, el estreno de *Jone* en Madrid no se produciría hasta el 25 de mayo de 1872. Esta representación no tuvo lugar en el Teatro Real, sino en el Teatro y Circo, también conocido como el Teatro del Príncipe Alfonso,

²⁹⁹ «Espectáculos», *La Dinastía*, 30 de agosto de 1891, p. 3; «Espectáculos», *La Dinastía*, 3 de septiembre de 1891, p. 3; «Espectáculos», *La Dinastía*, 9 de septiembre de 1891, p. 3.

³⁰⁰ «Ecos Teatrales», *La Dinastía*, 30 de agosto de 1891, p. 3.

³⁰¹ «Espectáculos», *La Dinastía*, 28 de agosto de 1894, p. 9.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ ESLAVA, H. *Revista y gaceta musical*, n.º 51, 22 de diciembre de 1867, p. 4.

³⁰⁴ «Mosaicos», *El Entreacto*, 17 de diciembre de 1870, p. 4

activo entre 1863 y 1898³⁰⁵. Algo más de un mes antes del estreno, el diario *La Época* ya había anunciado que Simón de las Rivas, empresario de dicho teatro, había adquirido los derechos de *Don Carlos* (1867, Giuseppe Verdi) y *Jone* para su puesta en escena en su sala:

Además de la ópera *Don Carlos* con que inaugurará sus tareas la compañía contratada por el Sr. [Simón de las] Rivas, han comenzado los ensayos de la magnífica partitura de Meyerbeer *Roberto il Diavolo* en el teatro de Madrid. El inteligente empresario ha adquirido también la propiedad de la ópera *Jone*, del maestro Petrella, representada con gran éxito en los principales teatros de Europa, habiendo asimismo contratado al tenor Sr. Steger, primero que cantó en Madrid *La Africana*, para tomar parte en la referida obra. El Sr. Rivas presentará estas óperas con gran ostentación, cosa que seguramente no dudará él público, acostumbrado cómo está a admirar la *misse en scene* de las obras ejecutadas en dicho coliseo³⁰⁶.

La principal crónica del estreno fue firmada por Asmodeo³⁰⁷. En ella, se manifestaba la escasa popularidad de Errico Petrella en España, situándolo como uno de los compositores más distinguidos de la época en Italia tras Guiseppe Verdi. De igual forma, también se resaltaba tanto el carácter dramático y la poca originalidad del argumento de *Jone*, como la supremacía de la escenografía con respecto a la música:

El argumento de *Jone* no es de gran novedad; pero ofrece escenas y situaciones altamente dramáticas [...] Errico Petrella es menos conocido en España de lo que merece serlo, por haberse cantado muy pocas de sus composiciones entre nosotros. Es, sin embargo, uno de los maestros más distinguidos de la Italia, y acaso el primero de los existentes después de Verdi. *Jone* pasa por la mejor de sus obras, habiéndose ejecutado en todas partes –hasta en Barcelona– antes que en Madrid. [...] Así, aunque no atrajese concurrencia el mérito de la *partitura* de Petrella, la atraería el esplendor de la *misse en scene*, una de las más suntuosas que se han visto en Madrid³⁰⁸.

En relación con su estreno en la capital, Carmena Millán señala que la ópera no gozó de un éxito destacado entre el público, ya que tanto el argumento como la partitura

³⁰⁵ GONZÁLEZ BARRIUSO, Rebeca, *La actividad musical en el teatro del Príncipe Alfonso (1863-1898)*, José Ignacio Suárez García, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2023.

³⁰⁶ «Noticias generales», *La Época*, 12 de abril de 1872, p. 4.

³⁰⁷ Pseudónimo de Ramón de Navarrete. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, *Verdi y España...*, p. 239.

³⁰⁸ Asmodeo, «Los estrenos», *La Época*, 26 de mayo de 1872, p. 4.

vocal e instrumental fueron considerados de poco innovadores, haciendo hincapié en que «dista mucho de cualquiera de las buenas obras del repertorio italiano»³⁰⁹.

No volvemos a tener noticia *Jone* en Madrid hasta 1883, año en el que gozó de mayor popularidad en la capital. Su primera representación en esta fecha tuvo lugar el 22 de febrero en el Teatro Circo Price. Con motivo de esta fue publicado un resumen del argumento y bosquejo crítico de la ópera en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, donde se ponía de manifiesto, una vez más, la falta de originalidad de la partitura vocal e instrumental y su distanciamiento con las grandes óperas italianas: «Es de las mejores composiciones de Petrella, pero dista bastante de las buenas obras del repertorio italiano. Los efectos, tanto vocales como de orquesta, están exentos de novedad, faltando originalidad a las melodías y procedimientos instrumentales»³¹⁰.

Después de su puesta en escena en el Teatro Circo Price, la prensa madrileña reflejó las impresiones del público en sus ediciones del día siguiente. En este contexto, *El Imparcial* expresó su desacuerdo con la promoción de la ópera como «casi desconocida», señalando que había sido representada once años antes en el Teatro Príncipe Alfonso (Teatro y Circo). De igual forma, afirmaba que en su estreno en Madrid fue muy aplaudida, hecho que no puede considerarse todo cierto si tenemos en consideración otras crónicas. También, catalogaba la obra de Petrella como una de las mejores representadas en el Circo Price³¹¹.

Sin embargo, en *La Correspondencia de España* puede leerse que la ópera no fue del gusto del público, aunque coincide en que la representación fue muy acertada por parte de los cantantes y destaca, entre otros fragmentos, la «Marcha fúnebre» del IV acto³¹². En relación con lo anterior, el diario *El Globo* publicó una crítica firmada bajo las iniciales A. D. donde volvía a resaltar la falta de innovación de la obra:

No acusa la obra *Jone*, del maestro Petrella, una grande originalidad, ni en sus motivos se revelan la inspiración y el genio; pero existen en esta partitura piezas agradables por todo extremo. El brindis de tenor del primer acto; el dúo de tiple y tenor del segundo; el dúo de tiple y barítono del tercero y la “marcha” [fúnebre] y la “romanza” del cuarto, son composiciones que se escuchan con gusto. [...] Los coros no hicieron prodigios y la orquesta se resentía de falta de

³⁰⁹ CARMENA MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 288.

³¹⁰ «*Yone*. Drama lírico en cuatro actos, letra de Peruzzini, música del Maestro Petrella. Argumento y bosquejo crítico», *Diario oficial de avisos de Madrid*, 22 de febrero de 1883, p. 4.

³¹¹ «Sección de espectáculos», *El Imparcial*, 23 de febrero de 1883, p. 3.

³¹² «Edición de la mañana», *La Correspondencia de España*, 23 de febrero de 1883, p. 3.

ensayos. Digamos, a fuer[a] de cronistas imparciales, que el preludio del clarinete fue acogido con muestras de aprobación³¹³.

El 5 de junio del mismo año volvió a cantarse *Jone* en el mismo lugar de su estreno en Madrid, el Teatro Príncipe Alfonso. En esta ocasión, cosechó una mejor acogida entre el público que en su primera puesta en escena once años antes³¹⁴. La última representación operística de *Jone* en Madrid de la que tenemos constancia data del 16 de julio de 1883, siendo parte de la inauguración de la temporada de ópera italiana celebrada en los Jardines del Buen Retiro:

El Buen Retiro empezó el lunes pasado su campaña de ópera italiana a dos reales. Algunas circunstancias imprevistas ocasionaron el cambio de la ópera de debut, y en su lugar se improvisó la *Jone* de Petrella [...] Con respecto a la ejecución de la *Jone*, si hemos de atenernos a la voz general, (pues no oímos más que algún trozo) dejó algo que desear, a pesar de las buenas facultades de algunos de los artistas, y creemos era por falta de ensayos, mal muy frecuente en nuestros teatros [...] Los coristas buenos y la orquesta mejor. El decorado merece reprensión; comprendemos que por dos reales no se puede exigir todo, pero una empresa afortunada como es la del Retiro, bien podría emplear una pequeña parte de sus beneficios en la pintura de algunas decoraciones para no presentar tamaños anacronismos y mamarrachos, por más que el público no quiera o no sepa notarlo³¹⁵.

Además de su representación en Madrid y Barcelona, *Jone* también fue incluida en la programación operística de las Islas Baleares, específicamente en el Teatro Principal de Mahón y en el homónimo de Palma de Mallorca. La primera actuación registrada de la ópera de Petrella en las Baleares tuvo lugar el 28 de enero de 1875 en el Teatro Principal de Mahón, según informó en el diario local *El bien público* dos días después³¹⁶. Sería hasta un año después, en 1876, cuando encontramos la primera crítica musical de su representación en Mahón. En esta reseña se señaló que la ópera de Petrella no fue bien recibida por los críticos, aunque sí recibió aplausos del público. Además, se destacaron varios fragmentos, como la «Sinfonía», el dueto del Acto II y la «Marcha fúnebre», como se describe a continuación:

³¹³ A. D., «Novedades teatrales», *El Globo*, 24 de febrero de 1883, p. 4.

³¹⁴ «Ecos teatrales», *La Época*, 6 de junio de 1883, p. 3.

³¹⁵ PARERA, Guillermo, «Noticias teatrales», *La Ilustración Musical*, 21 de julio de 1883, pp. 2-3.

³¹⁶ «Crónica local», *El bien público*, 30 de enero de 1875, p. 3.

Aunque los críticos más severos quieren condenar al ostracismo la música de Petrella, el público, más moderado en sus juicios, aplaude las inspiraciones del maestro napolitano, porque si bien sus composiciones no tienen toda la pureza de estilo, no carecen de bellezas que hacen despertar el más vivo interés. Aceptadas han sido en todas partes las melodías del gran maestro, y aclamadísimas las de su ópera *Jone*, puesta en escena en nuestro Teatro en las noches del jueves y viernes de la semana anterior. Conocida ya de este público dicha partitura, no entraremos en pormenores sobre el mérito de ella, que si bien no lo tendrá tan elevado como el de otras producciones de algunos maestros clásicos, descuella algunas piezas de buen efecto, siendo muy notables la sinfonía, el *duetto* del segundo acto de tenor y tiple, el final del tercer acto, la romanza del tenor del cuarto y marcha fúnebre [...] Por parte de la orquesta, la ópera tuvo perfecta ejecución, sin que cupiera en la sinfonía más ajuste, precisión, y sobre todo buen colorido, que es lo que más se ha notado³¹⁷.

Por tanto, puede afirmarse que la ópera de Petrella era considerada inferior por la crítica, e incluso el público, a obras de otros compositores como Verdi, Bellini, Donizetti o Rossini. Además de su representación en las fechas citadas con anterioridad, *Jone* volvió a ser puesta en escena en el teatro mahonés el 19 de diciembre de 1879³¹⁸.

En Palma de Mallorca fue representada en el Teatro Principal en diciembre de 1883, obteniendo un escaso éxito entre el público y volviendo a ser situada en inferioridad con respecto a otras óperas italianas, tales como *Lucía de Lammermoor* (1835) de Bellini:

En el Teatro Principal se puso anoche la bellísima partitura del maestro Petrella titulada *Jone*. El éxito que obtuvo la representación no alcanzó ni siquiera a mediano: de modo que *Jone* no realza en nada el crédito de los cuartetos que funcionan en nuestro coliseo. Es cierto que el público palmesano guarda grandísimo recuerdo de la última vez que se cantó esta magnífica ópera, por la Bianchi Montalvo, Roig y demás artistas que la acompañaban [...] La ejecución de la obra fue en general recibida con cierta frialdad, aunque varias piezas merecieran algunos aplausos [...] Las impresiones recibidas no fueron muy gratas que digamos, de modo que la empresa si quiere atraer al público no le quedará más remedio que repetir la *Luccia* [*Lucía de Lammermoor* de Bellini]³¹⁹.

Como consecuencia de lo expuesto en el párrafo anterior, puede deducirse que *Jone* fue puesta en escena con anterioridad a 1883 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca, obtenido un gran éxito gracias al elenco de voces que la interpretaron.

³¹⁷ «Revista teatral. *Jone*», *El bien público*, 16 de octubre de 1876, p. 3.

³¹⁸ «Gacetilla», *El bien público*, 18 de diciembre de 1879, p. 3.

³¹⁹ *La autonomía*, 20 de diciembre de 1883, p. 3.

Asimismo, volvió a ser representada en el teatro palmesano el 14 de febrero de 1884, esta vez con nuevos cantantes, logrando obtener un mayor éxito que la representación de diciembre del año anterior³²⁰.

Si bien hasta ahora hemos hecho referencia a las representaciones teatrales de *Jone* en la segunda mitad del siglo XIX, la ópera de Petrella también fue programada en el repertorio sinfónico interpretado por la Sociedad de Conciertos de Madrid. Esta Sociedad programó con cierta asiduidad la «Sinfonía» que precede al Acto I, siendo interpretada bajo la batuta de figuras como Jesús de Monasterio, Eusebio Dalmau, Cristóbal Oudrid o Mariano Vázquez, entre otros. La primera noticia sobre su ejecución la encontramos en un concierto celebrado el 19 de julio de 1872 en los Jardines del Buen Retiro, programada en sexto lugar³²¹. Sin embargo, cabe destacar que, en el resto de las ocasiones en las que tenemos constancia de la presencia de esta obra en el repertorio de la Sociedad de Conciertos, lo hacía abriendo programa³²². Este hecho, a priori anecdótico, cobra especial al tener en cuenta el testimonio de Emilio Arrieta plasmado en *La Ilustración Musical* sobre la estructura de los programas de la Sociedad de Conciertos. En él, se recoge que la primera parte de cada concierto solía estar formada por tres obras, siendo la primera de ellas la menos exitosa:

La primera parte suele constar de tres piezas, empezando por la que ofrece menos probabilidades de buen éxito, por la sencilla razón de que no siendo la puntualidad la mejor cualidad de nuestro público, no suele oírse apenas la orquesta con el ruido de pisadas, el crujir de los ricos trajes de las señoras y las preguntas y respuestas entre los concurrentes y acomodadores. Suele ser la segunda pieza, o por la novedad o por el resultado, superior a la anterior; y a la tercera nos atrevemos a calificarla de aspirante a la repetición, para terminar el cuadro con animación y vida³²³.

Por esta razón, puede inferirse que la «Sinfonía» de la ópera de Petrella no fue una de las piezas con mayor éxito entre el público asiduo a los conciertos de la Sociedad madrileña. A pesar de ello, en 1877, la obra fue programada en su gira de conciertos por

³²⁰ *La autonomía*, 15 de febrero de 1884, p. 3.

³²¹ «Noticias generales», *La Época*, 18 de junio de 1872, p. 3.

³²² «Teatros», *La Iberia*, 4 de septiembre de 1872, p. 4; «Gacetilla», *La Iberia*, 19 de julio de 1876, p. 4; Luigi, «Conciertos en el Buen Retiro», *El Solfeo*, 21 de julio de 1876, p. 2; «Gacetilla», *La Iberia*, 5 de agosto de 1876, p. 3; «Sección de espectáculos», *El Imparcial*, 2 de septiembre de 1876, p. 4; «Los espectáculos», *La Iberia*, 7 de junio de 1882, p. 3; «Noticias de espectáculos», *La Correspondencia de España*, 8 de junio de 1882, p. 4; «Noticias. Madrid», *La Unión Católica*, 13 de julio de 1891, p. 3.

³²³ ARRIETA, Emilio, «Revista musical», *La Ilustración musical*, 12 de marzo de 1870, p. 15.

Andalucía bajo la batuta del granadino Mariano Vázquez, quien ofreció un total de catorce conciertos en Sevilla, cinco en Cádiz, seis en Málaga y cuatro en Córdoba³²⁴. Precisamente, la presencia de *Jone* en Andalucía se ha popularizado desde finales del siglo XIX gracias su edición para banda de música, siendo frecuente la interpretación de su «Marcha fúnebre» en los desfiles procesionales de Semana Santa, tal y como abordaremos a continuación.

2.3. LA EDICIÓN DE *JONE* PARA BANDA EN *ECO DE MARTE*

La primera instrumentación de *Jone* editada para banda de música en España de la que tenemos constancia vio la luz en *Eco de Marte*, publicación a la que hemos dedicado el capítulo anterior. Concretamente, fueron dos los fragmentos de *Jone* instrumentados para banda que vieron la luz a través de la publicación fundada por Gabaldá: la «Marcha fúnebre» del Acto IV y la «Sinfonía» que precede al Acto I, publicadas en 1867 y 1875, respectivamente. En Italia, la edición impresa para banda de la «Marcha fúnebre» no vio la luz hasta los inicios del siglo XX, sin embargo, se conservan arreglos manuscritos de diferentes fragmentos de la ópera de Petrella realizados desde 1858³²⁵.

De la publicación de la «Sinfonía» tenemos noticia gracias a un catálogo de las últimas obras publicadas en *Eco de Marte* en 1875 (véase Anexo 2)³²⁶. Sin embargo, al cierre del presente texto no hemos localizado la partitura. A pesar de ello, podemos deducir que se trataba de una pieza de gran dificultad para las bandas, habida cuenta de su programación como obra obligada en diversos concursos celebrados las últimas décadas del siglo XIX en ciudades como La Coruña³²⁷ o Pontevedra³²⁸. Además, en esta década fue también programada en conciertos de bandas militares y civiles como la

³²⁴ VÁZQUEZ, Mariano, «Sociedad de Conciertos», *La Academia*, 15 de septiembre de 1877, p. 138.

³²⁵ VELLA, Francesca, *Networking operatic...* pp. 51-52

³²⁶ ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), «Catálogo de las últimas obras que se han publicado en *Eco de Marte*», *Eco de Marte*, Madrid, 1875, n.º 550, p. 12.

³²⁷ «Noticias de Galicia. Liceo Brigantino de La Coruña. Bases del Certamen Musical», *Diario de Lugo*, 19 de abril de 1879, pp. 2-3; «Gacetilla. Bases del Certamen Musical», *La Iberia*, 19 de abril de 1879, p. 3; «Sección de noticias. Certamen musical», *Diario de Lugo*, 14 de febrero de 1880, pp. 2-3; «Miscelánea», *Crónica de la música*, 19 de febrero de 1880, p. 4.

³²⁸ «Teatros de provincias. Pontevedra», *La España artística*, 9 de abril de 1892, p. 2.

banda del Regimiento de Filipinas en Mahón³²⁹ y Mallorca³³⁰, la banda del Regimiento de Granada nº. 34 en Córdoba³³¹ o las bandas municipales de Santander³³² y Córdoba³³³, entre otras.

Ocho años antes de la publicación de la «Sinfonía», en 1867, fue editada la instrumentación para banda de la «Marcha fúnebre», con el número 236 y bajo el título de *Marcha fúnebre en la ópera Jone del maestro Petrella* (Ilustración 2.2).

The image shows the first page of a musical score for a band. At the top left, it says 'ECO DE MARTE. Nº 263.' and '216 10'. In the center, there is a signature 'Jone Caballero' and the title 'Marcha fúnebre en la ópera JONE. del MAESTRO PETRELLA.' To the right, it says 'DEPOSITADO. Pr: 10 rs.' and a small '1' in a circle. The score is written for various instruments: REQUINTO, FLAUTIN, CLARINETES (1º, 2º, 3º), SAXOFONES en M. b., FLISCORNOS (1º, 2º), CORNETINES en M. b., TROMBAS en M. b., TROMPAS en M. b., TROMBONES (1º, 2º, 3º), BARITONOS, BOMBARDINOS, BAJOS, and BATERIA. The music is in common time (C) and features various dynamics like *pp* and *p*. At the bottom, it says 'Editor: J. Caballero, C/ de Hortaleza, 23, Madrid.' and 'A.G. 265.'.

ILUSTRACIÓN 2.2. Primera página de la Marcha fúnebre de *Jone* editada en *Eco de Marte*.
Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/10.

- ³²⁹ «La música del Regimiento de Filipinas», *La Época*, 17 de enero de 1885, p. 3; «Gacetilla. Paseo», *El bien público*, 30 de octubre de 1886, p. 3.
- ³³⁰ «Gacetilla local», *El Áncora*, 22 de diciembre de 1888, p. 3.
- ³³¹ «Música». *Diario de Córdoba*, 23 de septiembre de 1886, p. 3; «Música», *Diario de Córdoba*, 30 de septiembre de 1886, p. 2.
- ³³² «Programa de las piezas que ejecutará hoy la banda municipal», *El Atlántico*, 8 de agosto de 1887, p. 1; «He aquí el programa que ejecutará hoy la banda municipal», *El Atlántico*, 15 de julio de 1888, p. 2; «Programa de las piezas que ejecutará hoy domingo la banda municipal», *El Atlántico*, 4 de noviembre de 1888, p. 2;
- ³³³ «El festival de la Cruz Roja», *Diario de Córdoba*, 31 de mayo de 1896, p. 1.

Diversas publicaciones han atribuido la autoría de esta instrumentación a José Gabaldá³³⁴, sin embargo, fue otro músico militar, Álvaro Milpager y Díaz, su autor. A pesar de que Castroviejo López afirma que la realizó en 1857³³⁵, esta fecha no puede ser correcta, ya que en ese año la ópera no había sido estrenada. Teniendo en cuenta la numeración de la obra en *Eco de Marte*, así como el número de plancha y los datos de registro en el *Boletín de la propiedad intelectual*³³⁶, deducimos que su publicación tuvo lugar en 1867 (véase Anexo 1). La errónea atribución a Gabaldá puede deberse a dos motivos fundamentales. Por un lado, en el arreglo para banda militar de la «Marcha fúnebre» de *Jone* publicada por *Eco de Marte*, se observa la firma de Gabaldá en calidad de editor de la revista (Ilustración 2.3), aunque no se refleja la mención de autoría como sí en otras marchas fúnebres compuestas por el propio Gabaldá y publicadas en *Eco de Marte*, en las que se aprecian los términos «por D. José Gavaldá [Gabaldá]»³³⁷ (Ilustración 2.4 o «de José Gavaldá [Gabaldá]»³³⁸ (Ilustración 2.5) —en la parte superior derecha—, además de su firma como editor —en la parte superior izquierda—.

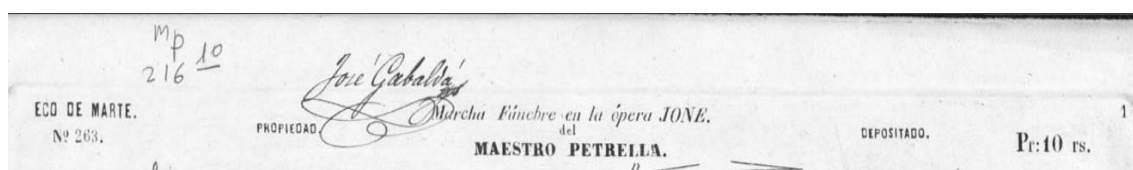


ILUSTRACIÓN 2.3. Cabecera de la *Marcha fúnebre en la ópera Jone*, instrumentada por Álvaro Milpager y editada en *Eco de Marte*. Fuente: Biblioteca Nacional de España. Signatura: MP/216/10.

³³⁴ CARRASCO, Fernando, «La marcha procesional *Ione* cambia de autor y de fecha», *ABC de Sevilla*, 15 de septiembre de 2006, p. 18; AYALA HERRERA, Isabel María, «Música de palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza», *Anuario de la Federación de Cofradías de la Semana Santa de Guadix*, 2007, n.º 1, p. 75; GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha*, Sevilla, ABEC Editores, 2009, p. 422; PALACIO BOVER, José María, *Dos músicos vinarocenses...*, p. 30; MACÍAS, Javier, «De *Margot* a *Jone*: la historia de las óperas adaptadas a marchas», *ABC de Sevilla* [en línea], 25 de agosto de 2015. Disponible en: <https://goo.gl/iqi355> [Consulta: 20/11/2023].

³³⁵ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, Samarcanda, 2016, p. 115.

³³⁶ IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (dir.), *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura y Biblioteca Nacional de España, 1997.

³³⁷ GABALDÁ, José, *La Guirnalda: marcha fúnebre*, *Eco de Marte*, Madrid, 1863, n.º 79. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/19.

³³⁸ GABALDÁ, José, *La Azucena: marcha fúnebre*, *Eco de Marte*, Madrid, 1863, n.º 80. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/2.

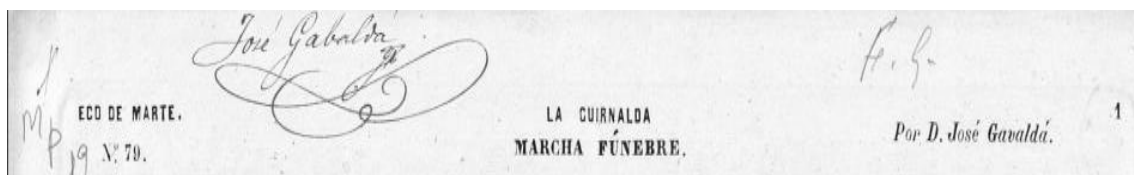


ILUSTRACIÓN 2.4. Cabecera de la marcha fúnebre *La Guirnalda*, compuesta por José Gabaldá y editada en *Eco de Marte*. Fuente: Biblioteca Nacional de España. Signatura: MP/178/19.

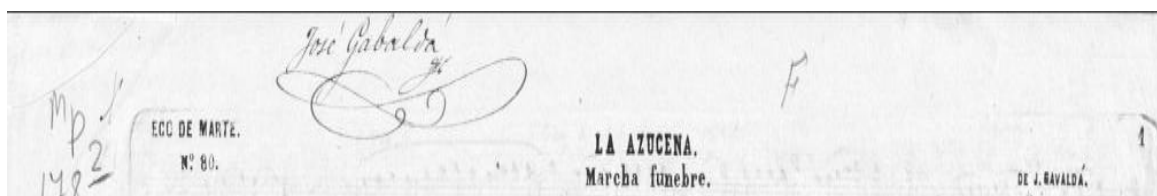


ILUSTRACIÓN 2.5. Cabecera de la de la marcha fúnebre *La Azucena*, compuesta por José Gabaldá y editada en *Eco de Marte*. Fuente: Biblioteca Nacional de España. Signatura: MP/178/2.

Por otra parte, la prueba definitiva por la que creemos que la realización de la instrumentación para banda de la «Marcha fúnebre» de *Jone* corrió a cargo de Milpager la apreciamos en el *Boletín Bibliográfico Español*³³⁹, publicado el 15 de julio de 1868, donde aparece su nombre como traductor [instrumentador] de la obra.

Álvaro Milpager fue un compositor y Músico Mayor de diversas bandas militares como la del Batallón de Cazadores de Madrid n.º 2 hasta 1875, Regimiento de Infantería Lealtad n.º 30 hasta 1884, 4.º Regimiento de Zapadores-Miradores hasta 1885 y Batallón de Cazadores de Barcelona n.º 3 hasta su cese como militar en mayo de 1887³⁴⁰. La historiografía musical española lo ha considerado un compositor andaluz nacido en La Carolina (Jaén)³⁴¹, sin embargo, en su hoja de servicios militares figura el municipio de Alcaraz (Albacete) como su localidad natal con fecha de 19 de febrero de 1840³⁴². En 1867, fecha de la publicación de la «Marcha fúnebre» de *Jone* en *Eco de Marte*, se encontraba de servicio ordinario en Madrid como soldado de primera clase del

³³⁹ *Boletín bibliográfico español*, 15 de julio de 1868, pp. 161-162.

³⁴⁰ Expediente Militar de Álvaro Milpager Díaz. Fuente: Archivo General Militar de Segovia. Signatura: M-3193.

³⁴¹ CASARES RODICIO, Emilio, «Milpaghéer, Álvaro», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, vol. 7. Madrid, ICCMU-SGAE, 2000, pp. 584-585.

³⁴² Expediente Militar de Álvaro Milpager Díaz. Fuente: Archivo General Militar de Segovia. Signatura: M-3193.

Cuerpo de Ingenieros, marchando al Concurso Universal de Músicos de París entre el 16 de julio y el 4 de agosto³⁴³.

Llegados a este punto, cabe preguntarse el motivo de la edición para banda de esta marcha fúnebre en la publicación para banda de mayor trascendencia en la España del último tercio del siglo XIX. Algunos investigadores justifican tanto su transcripción como la de otros fragmentos pertenecientes a obras del ámbito de la música académica, aludiendo al impacto mediático que tuvieron en la sociedad española, aprovechando así la popularidad³⁴⁴. A pesar de ello, en lo que a *Jone* se refiere, en 1867, año en el que su «Marcha fúnebre» fue publicada en *Eco de Marte*, la ópera había gozado de escasa popularidad en territorio español, siendo representada únicamente en Barcelona. Por tanto, dada su escasa popularidad en esa fecha en España, la edición de la «Marcha fúnebre» de *Jone* creemos que pudo deberse a dos motivos fundamentales.

Por un lado, el hecho de que diferentes editoriales italianas, entre las que se encontraba la milanesa Lucca (propietaria de la ópera *Jone*), le concediesen a Antonio Romero, quien ya oteaba en esa fecha la adquisición de la publicación de Gabaldá, la autorización en España de publicar arreglos para banda³⁴⁵, tal y como hemos manifestado en el capítulo anterior. Por otro lado, es posible que Álvaro Milpager importara de Italia alguna transcripción y la adaptase a las características de *Eco de Marte*. Ello puede deberse a su relación con el país italiano, donde fue nombrado Maestro Socio y medalla de plata³⁴⁶ de la Sociedad Filarmónica Bellini de Catania, un reconocimiento que fue destacado por el propio Milpager:

En mi larga aunque modesta carrera artística [...] últimamente he sido nombrado Maestro Socio de la Sociedad Bellini de Italia. Pues bien, puede creer el Excmo. Ayuntamiento de esa heroica Ciudad [Catania], que su recuerdo es para mí la prueba más querida y lo que más guardaré en el fondo de mi corazón, correspondiendo de este modo a la inmerecida distinción con que ha tenido

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha...*, p. 420.

³⁴⁵ «Anuncio interesante», *Eco de Marte*, Madrid, 1877, n.º 2030, p. 20; «Anuncio interesante», *Eco de Marte*, Madrid, 1877, n.º 2061, p. 8; «Anuncio interesante», *Eco de Marte*, Madrid, 1878, n.º 2079, p. 24.

³⁴⁶ «Extracto de los méritos que D. Álvaro Milpager y Díaz y D. Manuel Figueroa y Arcena, alegan en solicitud de la plaza de Director de la banda municipal de Música», *Diario de San Sebastián y Guipúzcoa*, 9 de diciembre de 1886, p. 2.

a bien honrarme dicha corporación, y le ruega sea intérprete de mis sentimientos y demuestre mi agradecimiento ante la misma³⁴⁷.

La instrumentación de Milpager consta de requinto, flautín, clarinete a cuatro voces (principal, primeros, segundos y terceros), saxofones en mi bemol, fliscornos a dos voces, cornetines en si bemol a dos voces, trombas en mi bemol a dos voces, trompas en mi bemol, trombones a tres voces, barítonos, bombardinos a dos voces, tubas y percusión (caja, bombo y platos); correspondiéndose con los compases 63-114 del IV acto de la ópera de Petrella. Por otra parte, la partitura instrumental original de la ópera consta de cuerdas (violines, violas, violonchelos y contrabajos), *ottavino* (flautín), flauta, oboe, clarinete en la, trompa en mi, trompa en la, tromba en mi, fagot, trombón, timbal en mi, banda *sul palco y rollante* (tambor)³⁴⁸. Sin embargo, el fragmento correspondiente a la marcha fúnebre es interpretado únicamente por la banda *sul palco* y el *rollante*³⁴⁹, junto al personaje de Bulbo (bajo). Desconocemos la instrumentación de la banda, ya que en el guion del director al que hemos tenido acceso, aparece únicamente una reducción en un sistema de dos pentagramas (Ilustración 2.6).

³⁴⁷ MILPAGER Y DÍAZ, Álvaro, «Regimiento de Infantería de la Lealtad número 30 Músico mayor», *Diario de San Sebastián y Guipúzcoa*, 20 de diciembre de 1881, p. 2.

³⁴⁸ PETRELLA, Errico y PERUZZINI, Giovanni, *Jone*, 4 vols., Treviglio, Casa editorial Boceta y Llimona, Fondos musicales y documentales del Teatro Real de Madrid, 1858?/1925?. Fuente: Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Signaturas: BH TRPms 369-1; BH TRPms 369-2; BH TRPms 369-3; BH TRPms 369-4.

³⁴⁹ *Ibid*, vol. 4, pp. 8-11.

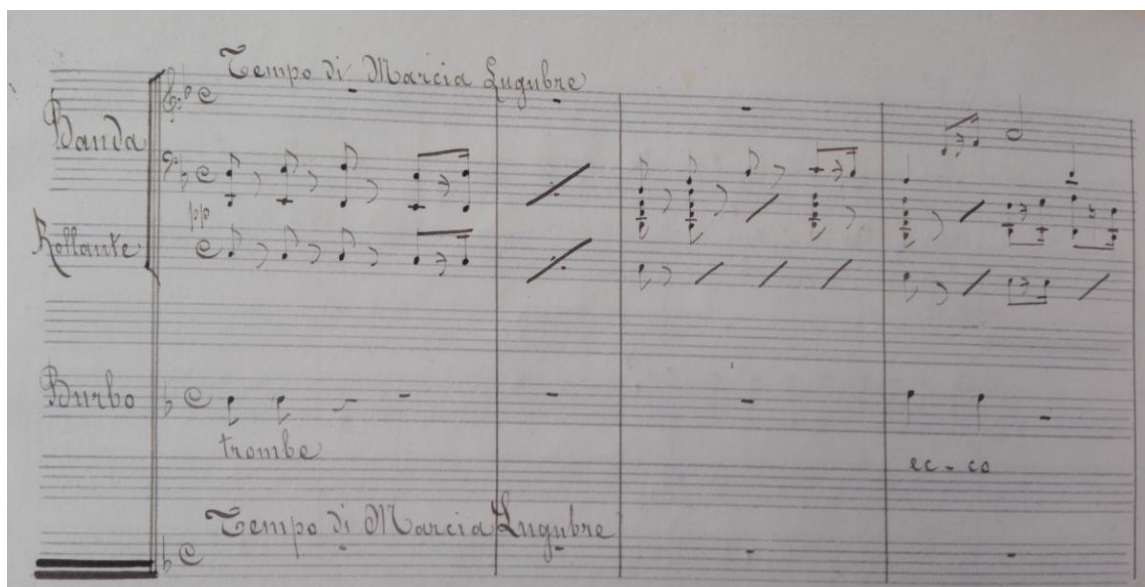


ILUSTRACIÓN 2.6. Comienzo de la «Marcha fúnebre» de la ópera *Jone*. Fuente: Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Signatura: BH TRPms 369-4.

Con respecto a la armonía, la obra original está en la tonalidad de re menor, mientras que la transcripción de Milpager se encuentra en mi bemol menor. Este hecho se debe a una razón meramente idiomática, que permite una transposición más fácil de ejecutar para los instrumentos propios de la banda de música afinados en mi bemol.

En cuanto a la estructura formal y melódica, la transcripción para banda presenta una pequeña modificación de la original, puesto que encontramos una repetición de los compases 87-106 de la partitura de Petrella (cc. 25-44 de la transcripción). De igual forma, tras esta repetición, en la transcripción de Milpager se indica un *da capo* hasta el compás 10, para luego volver a los compases finales de la «Marcha fúnebre» (cc. 45-52 de la transcripción y cc. 107-104 de la partitura original), con sentido de dotar la transcripción de una entidad propia.

En el aspecto rítmico y melódico encontramos una pequeña diferencia en los últimos dos compases de la «Marcha fúnebre», ya que la transcripción presenta un unísono de todos los instrumentos con una blanca y tres negras acentuadas, mientras que en la partitura original encontramos una redonda ligada a una corchea. Esta leve modificación de la transcripción le otorga una contundencia conclusiva respecto a la partitura original, habida cuenta de que esta última continúa con la segunda escena del IV Acto.

2.4. LA RESIGNIFICACIÓN DE LA «MARCHA FÚNEBRE» DE JONE EN LA SEMANA SANTA ANDALUZA

Desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, uno de los contextos interpretativos mediante el que *Jone* ha ido ganando cierta popularidad es la Semana Santa andaluza. Ello se debe, en cierta medida, gracias a la presencia de su «Marcha fúnebre» en los repertorios interpretados por las bandas de música en los desfiles procesionales, especialmente en Sevilla, donde las bandas militares y civiles comenzaron a acompañar de manera regular a las hermandades y cofradías desde la reforma operada en los desfiles procesionales hispalenses por los Duques de Montpensier tras su llegada a Sevilla en 1848³⁵⁰.

A pesar de que la ópera de Petrella no gozó de gran popularidad en los teatros españoles a lo largo del último tercio del siglo XIX, una de las causas que pudo contribuir a la circulación de su marcha fúnebre en los circuitos y redes bandísticas fue el hecho de que, en 1867, año de su edición, José Gabaldá decidió remitir de forma gratuita una obra publicada en *Eco de Marte* a las bandas que lo solicitasen, a cambio del envío de dos sellos para su franqueo, según se recoge en un anuncio publicado en *El Cascabel* bajo el sugerente título «Música de Balde»³⁵¹, tal y como hemos reflejado en el capítulo anterior.

Las primeras noticias sobre la presencia de la «Marcha fúnebre» de *Jone* en un contexto relacionado con la Semana Santa las encontramos en *La Correspondencia de España*, diario que recogía en sus páginas la interpretación de dicha pieza por parte de la Banda de Alabarderos en la capilla del Palacio Real de Madrid durante los Divinos Oficios del Viernes Santo de 1884³⁵². La pieza gozó de una gran presencia en el repertorio interpretado por la Banda de Alabarderos durante los actos celebrados en el Palacio Real el Jueves y Viernes Santo desde 1884 hasta la primera mitad del siglo XX, según atestigua Santodomingo Molina³⁵³. Esta formación interpretó la «Marcha fúnebre» de *Jone* en el entierro de uno de los músicos militares más importantes de la

³⁵⁰ OTERO NIETO, Ignacio, «Los Duques de Montpensier y la música de Sevilla», *Temas de estética y arte*, 2007, 21, pp. 194-210.

³⁵¹ «Música de balde», *El Cascabel*, 7 de noviembre de 1867, p. 4.

³⁵² *La Correspondencia de España*, 12 de abril de 1884, p. 2.

³⁵³ Véase SANTODOMINGO MOLINA, Antonio, *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la jefatura del Estado*, 2 vols. Víctor Sánchez Sánchez, dir. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

historia de España³⁵⁴, Eduardo López Juarranz, que tuvo lugar en Madrid el 17 de enero de 1897³⁵⁵. Junto a la «Marcha fúnebre» de la ópera de Petrella fueron interpretadas otras dos piezas muy características del repertorio de la Semana Santa andaluza: como son la *Marcha fúnebre* de Chopin y *Piedad*³⁵⁶ del propio Juarranz, quien contribuyó a la proliferación del género de la música procesional componiendo diversas marchas dedicadas a hermandades y cofradías de la ciudad de Cádiz, tal y como abordaremos en el CAPÍTULO 3.

La información localizada en la prensa andaluza del último tercio del siglo XIX es exigua en lo que la interpretación de transcripciones —pertenecientes al ámbito de la música académica— en los desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza se refiere. Sin embargo, parece evidente que, dada la relevancia de *Eco de Marte*, las marchas fúnebres editadas en ella obtuvieron una gran circulación y difusión, desempeñando un papel fundamental en la promoción y desarrollo de este género musical.

Una de las primeras noticias que constatan la interpretación bandística de *Jone* en Andalucía, aunque no en un contexto relacionado con la religiosidad popular, la encontramos en un concierto de bandas militares de gran relevancia celebrado en los Jardines Eslava de Sevilla el 17 de abril de 1890. En él tomaron parte tres formaciones muy ligadas a los desfiles procesionales de la Semana Santa hispalense a finales del siglo XIX y principios del siglo XX: la Banda del Regimiento de Infantería Soria n.º 9, la Banda del Regimiento de Infantería de Granada n.º 34 y la Charanga del Batallón de Cazadores de Segorbe. Precisamente, esta última interpretó diversos fragmentos de la ópera de Petrella, entre los que se encontraba la «Marcha fúnebre»:

Mañana se verificará el de bandas militares organizado por el Ayuntamiento de Sevilla. El acto tendrá lugar a las dos de la tarde en los jardines de Eslava, bajo el siguiente programa: 1ª parte. — Por la banda del regimiento de Soria: 1.º Sinfonía de *La sota de Espadas*, Suppé; 2.º Fantasía de la ópera *Fausto*, Gounod; 3.º *Sousieus toi*, valeses, Valdeufel. —2ª parte— Por la banda del regimiento de Granada: 1.º Fantasía sobre motivos de la ópera *Favorita*, Donizetti; 2.º Mosaico

³⁵⁴ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014, pp. 298-299 y 355; MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2019, pp. 201 y 202.

³⁵⁵ «Muerte de Juarranz», *La Correspondencia de España*, 18 de enero de 1897, p. 2.

³⁵⁶ Marcha fúnebre compuesta por Eduardo López Juarranz en 1896 y dedicada a la Venerable, Real, Militar y Nacional Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de la Piedad y María Santísima de las Lágrimas de Cádiz.

de la opereta *Doña Juanita*, Suppé; 3.º *Pavana*, Lucena. –3ª parte – Por la charanga de cazadores de Segorbe: 1.º Fantasía de la ópera *Carmen*, Bizet; 2.º Fantasía de la opereta *El alcalde de Strasburg*, Milloker; 3.º Preludio, coro y marcha [fúnebre] de la ópera *Jone*, Petrella³⁵⁷.

Sobre su presencia en los repertorios procesionales, en 1904, la prensa sevillana catalogó la «Marcha fúnebre» de *Jone* junto a la de Chopin como parte del «repertorio antiguo» para Semana Santa, interpretado por la Banda del Regimiento de Infantería de Granada n.º 34, con guarnición en Sevilla³⁵⁸. Esto nos lleva a pensar que ambas estuvieron muy presentes en los repertorios de la época, existiendo, por tanto, algunas coincidencias entre el antiguo y el nuevo repertorio interpretado. Precisamente, tres años antes, en 1901, la «hermosa» marcha de Petrella fue interpretada por la Banda del Regimiento de Infantería de Soria n.º 9 en diferentes desfiles procesionales, tal y como puede leerse en el diario *El Porvenir*:

Hoy ha tenido lugar en el patio del cuartel del regimiento de infantería de Soria y por la banda de música del mismo, el ensayo general de las marchas fúnebres que ha de ejecutar en las tardes de la próxima Semana Santa. En el programa figuran cinco que serán estrenadas en el presente año, debidas al notable compositor y director de la referida banda, D. Benito Hernández y otra del compositor Francisco Soler Ridaura [...] Además serán ejecutadas las hermosas marchas de Chopin y la de las óperas *Jone* y *D. Sebastián* [De Donizetti] Esta banda acompañará a las sagradas imágenes de las cofradías de San Juan de la Palma, Lanzada, del Santo Ángel, de las Cigarreras y la Carretería³⁵⁹.

Tal relevancia llegó a alcanzar la pieza de Petrella en los repertorios procesionales que incluso su interpretación llegó a ser petición expresa de hermandades y cofradías, según recoge *Diario Sevilla*:

La música del regimiento de Granada que dirige el ilustrado compositor Don Manuel López Farfán, ejecutará en las procesiones de Semana Santa las siguientes marchas fúnebres: *Jone* (Petrella), *Las Tres Caídas* (Castillo), *La Coronación de Espinas* (Lerdo de Tejada), *La Saeta* [*Spes Nostra*] (Farfán) y *Mater Dolorosa* (Cavaller). La primera la ejecutara a petición de la hermandad de la O que la ha contratado³⁶⁰.

³⁵⁷ «Concierto», *Diario de Córdoba*, 16 de abril de 1890, p. 3.

³⁵⁸ «Marchas fúnebres. La banda de Granada», *El Noticiero Sevillano*, 14 de marzo de 1904, p. 2.

³⁵⁹ *El Porvenir*, 27 de marzo de 1901, p. 3.

³⁶⁰ «Religiosas», *Diario Sevilla*, 29 de marzo de 1905, p. 3.

La «Marcha fúnebre» de *Jone* también estuvo muy presente en el repertorio diversas bandas que integraban la Semana Santa hispalense en los primeros años del siglo XX³⁶¹, tales como las ya citadas Banda del Regimiento de Soria n.º 9³⁶² y Banda del Regimiento de Granada n.º 34³⁶³, la Banda de la Cruz Roja³⁶⁴, la Banda del Hospicio Provincial de Sevilla³⁶⁵ o la Banda Municipal de Sevilla³⁶⁶.

Para su interpretación en los desfiles procesionales sevillanos, Manuel Font Fernández de la Herrán, quien fuera director de la Banda Municipal de Sevilla entre 1895 y 1932³⁶⁷, realizó una nueva instrumentación de la obra, respetando prácticamente en su totalidad la publicada por Milpager en *Eco de Marte*. A esta añadió los nuevos instrumentos que iban siendo incorporados a las plantillas bandísticas como la flauta en do, el oboe (Ilustración 2.7) o los saxofones barítono y tenor, según lo expuesto por Gutiérrez Juan:

Lo único que hace Font es tomar el material de Gabaldá [Milpager] e ir copiando papeles para los nuevos instrumentos que van apareciendo en el panorama musical de las bandas de música. Utiliza todos los papeles de Gabaldá [Milpager] y «crea» nuevos sólo los papeles de flauta, oboe, saxofón tenor y saxofón barítono. Y decimos «crea» entre comillas porque lo que realmente hace es, por ejemplo, copiar el papel de requinto para flauta. Para el saxofón tenor y barítono crea las partes a base de copiar trozos procedentes de varios instrumentos escritos por Gabaldá [Milpager], poniéndoles arriba el nombre del nuevo instrumento empleado. En el caso de los bombardinos [...] crea un solo papel de bombardino mezcla de los dos realizados por Gabaldá [Milpager] [...]. Las pequeñísimas diferencias que existen en algunos papeles obedecen al hecho

³⁶¹ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, pp. 115, 157, 160, 161, 162 y 164. El vaciado de las notas siguientes se ha realizado a partir de esta fuente.

³⁶² Interpretada en 1901 (Amargura, Cristo de la Lanzada, Hermandad de las Cigarreras y Hermandad de la Carretería); 1904 (Amargura, Cristo de la Lanzada, Hermandad de las Cigarreras, Quinta Angustia y Hermandad de la Carretería); 1908 (Amargura, Cristo de la Lanzada, Hermandad de las Cigarreras y Hermandad de la Carretería).

³⁶³ Interpretada en 1904 (Hermandad de El Amor, Hermandad de los Panaderos, Hermandad de la Exaltación, Hermandad de la Macarena, Hermandad de la O); 1908 (Hermandad de El Amor, Hermandad de los Panaderos, Hermandad de la Exaltación, Hermandad de la Macarena, Hermandad de la O); 1915 (Hermandad de San Roque, Hermandad de los Panaderos, Hermandad de la Macarena y Hermandad de Montserrat).

³⁶⁴ Interpretada en 1908 (Hermandad de San Roque, Cristo de Burgos Hermandad de Montesión, Hermandad de El Cachorro); 1909 (Hermandades de San Roque, Montesión y El Cachorro).

³⁶⁵ Interpretada en 1913 (Hermandad de la Hiniesta, Cristo del Buen Fin, Hermandad de los Negritos y Hermandad de la Mortaja).

³⁶⁶ Interpretada en 1915 (Hermandades de El Valle y El Santo Entierro).

³⁶⁷ Sucesora de la Banda del Asilo de Mendicidad de San Fernando, siendo municipalizada en 1913. Véase CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Semblanza histórica de la banda municipal de Sevilla*, Castilleja de la Cuesta, edición de J.J.C.R., 1998, p. 55.

de facilitar a los jóvenes que formaban la banda el poder tocar esos papeles y consiste en, por ejemplo, bajar una octava alguna nota aguda a la que no podían llegar³⁶⁸.

Por tanto, la plantilla instrumental para la que Font Fernández realizó la adaptación de la «Marcha fúnebre» de *Jone*, a partir de la de Milpager, consta de flautín, flauta, oboe, requinto, clarinete (primero, segundo, tercero y cuarto), saxofón alto en mi bemol mayor (primero y segundo), saxofón tenor, saxofón barítono, cornetín (primero y segundo), fliscorno (primero y segundo), trombas en mi bemol (primeras y segundas), trompa en mi bemol (primera y segunda) bombardino, trombón (primero, segundo y tercero), barítono saxhorno (primero y segundo, que posteriormente con la desaparición de este instrumento de la plantilla bandística serían copiados para los fagotes), bajos (primero y segundo), caja, bombo y platos³⁶⁹.

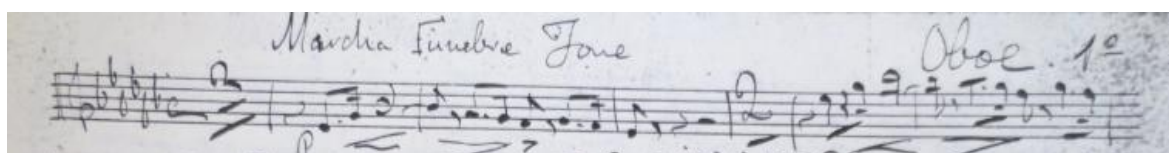


ILUSTRACIÓN 2.7. Partichela de oboe primero de la instrumentación de la «Marcha fúnebre» de *Jone* realizada por Manuel Font Fernández de la Herrán. Fuente: Archivo de Sociedad Filarmónica Nuestra Señora de la Oliva de Salteras (Sevilla). Sin signatura.

Ya en la década de 1920, vamos a encontrar una pequeña variación en el compás de la instrumentación de Milpager, en esta ocasión realizada por el músico mayor Manuel López Farfán³⁷⁰ en 1921 durante su estancia en Sevilla, entre 1919 y 1929, como director de Banda de Música del Regimiento de Infantería Soria n.º 9, formación que en estas fechas acompañó a numerosas hermandades y cofradías hispalenses. De la versión de Farfán se conservan solamente dos partichelas en el Archivo de Ernesto Naranjo Santos. En ellas, a pesar de conservar la melodía de la instrumentación de Milpager, Farfán cambia el compás de 4/4 a 2/4 (Ilustración 2.8). Al ser ambos compases binarios, no deberían encontrarse grandes diferencias sonoras en su

³⁶⁸ GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha...*, p. 424.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Sobre Manuel López Farfán véase CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel y CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, *Farfanerías. Vida y obra de Manuel López Farfán*, Sevilla, Consejo de Bandas de Música Procesional, 2023.

percepción, sin embargo, como se trata de una instrumentación cuya función principal es ser interpretada en movimiento, este hecho sí difiere a la hora de su interpretación, puesto que cada compás se corresponde con un paso, en lugar de hacerlo con dos, tal y como es habitual en las marchas en compás de 4/4.

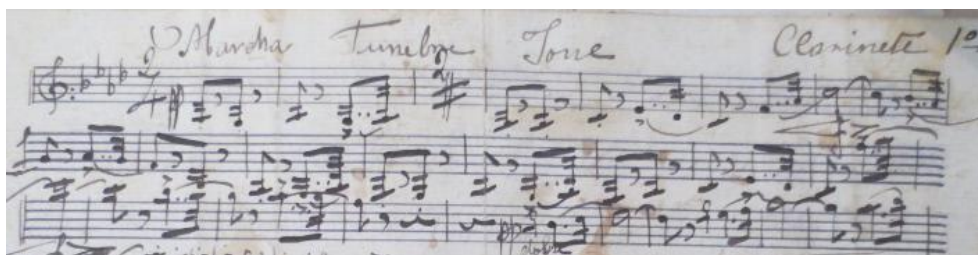


ILUSTRACIÓN 2.8. Partichela de clarinete primero de la instrumentación de la «Marcha fúnebre» de Jone realizada por Manuel López Farfán. Fuente: Archivo de Ernesto Naranjo Santos. Sin signature

En 1958, etapa del asturiano Pedro Braña como director de la Banda Municipal de Sevilla, se producirían pequeños cambios con respecto a la transcripción realizada por Font Fernández, tales como la introducción del papel de trompeta en lugar de los de cornetín, con fragmentos de las desaparecidas trombas; inclusión de fragmentos del papel de trompa en los papeles de trombones para que las bandas que no poseían trompas en plantilla pudiesen interpretar la marcha; y pequeñas modificaciones involuntarias en los papeles de clarinete segundo y tercero con motivo del deterioro de los papeles instrumentados por Font Fernández de la Herrán³⁷¹. De igual forma, desaparecerían las partichelas de fagotes surgidas en la transcripción de Font, interpretando estos instrumentos la parte de los bombardinos³⁷².

En la segunda mitad del siglo XX, la «Marcha fúnebre» de Jone seguiría estando muy presente en los repertorios en la Semana Santa hispalense³⁷³. De tal forma, es en 1959 cuando aparece la primera grabación de la pieza, como parte del LP *Antología de la Semana Santa de Sevilla I*, grabado por la Banda Municipal de Sevilla junto a otras marchas popularizadas en toda la geografía andaluza como *Virgen del*

³⁷¹ *Ibid*, p. 425.

³⁷² Sobre la instrumentación de la «Marcha Fúnebre» de Jone realizada por Pedro Braña véase GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha...*, pp. 425-226.

³⁷³ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, pp. 323-481.

Valle (1897, Vicente Gómez-Zarzuela), *Amarguras* (1919, Manuel Font de Anta) o *El Corpus* (s.a., Braulio Uralde).

Desde 1959 hasta nuestros días, son un total de dieciséis las grabaciones de la «Marcha fúnebre» de *Jone* que hemos localizado, todas ellas incluidas en trabajos discográficos relacionados con el repertorio procesional de la Semana Santa. Asimismo, quince de estas dieciséis grabaciones pertenecen a bandas de Andalucía³⁷⁴.

2.5. CONSIDERACIONES FINALES

Dado lo expuesto y retomando los objetivos planteados al inicio del presente capítulo, parece claro que, en relación con el primero de ellos, cuya pretensión era la de contextualizar la recepción de *Jone* en España, podemos afirmar que estamos ante una ópera poco representada y con escaso reconocimiento en nuestras fronteras. Si bien gozó de gran popularidad y éxito tanto en los teatros italianos como en los de otros países europeos, en España fue estrenada en Barcelona en 1863 y apenas tenemos constancia de una decena de representaciones repartidas en Madrid, Mahón, Palma de Mallorca y la propia. La ópera de Petrella fue, en numerosas ocasiones, castigada por la crítica, siendo tildada de poco original y distante de obras líricas de otros compositores italianos como Bellini, Donizetti o Verdi. A pesar de ello, a medida que avanzó la segunda mitad del siglo XIX sí que podemos afirmar que obtuvo una mejor recepción y acogida por parte del público en los teatros de Madrid y Barcelona.

Respecto al segundo objetivo, cuya finalidad era analizar el proceso mediante el que la «Marcha fúnebre» del IV acto de *Jone* pasó a convertirse en uno de los iconos de los repertorios de las bandas de música que toman parte en la Semana Santa andaluza, podemos afirmar que, en cierta medida, este hecho se debe a su publicación en *Eco de Marte*, con transcripción de Álvaro Milpáger. En suma, debemos descartar que su edición en la publicación fundada por Gabaldá se debiera a la popularidad de la ópera en España, ya que, en la fecha de su publicación, 1867, la ópera solamente había sido representada en Barcelona y recibió numerosas críticas. Su enorme circulación pudo deberse a que Gabaldá remitió un ejemplar de *Eco de Marte* de forma gratuita a toda

³⁷⁴ «Marcha fúnebre en la ópera *Jone*», *Patrimonio musical* [base de datos en línea]. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-20> [Consulta: 05/06/2023].

persona que le hiciera llegar dos sellos para su franqueo. Si bien en España la marcha fúnebre ocupó un lugar relevante en los desfiles procesionales andaluces que representan la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, en Italia esta pieza se convirtió a partir de la década de 1870 pasó a ocupar un lugar central en el imaginario musical italiano vinculado a los cortejos fúnebres que, tras la Unificación italiana, proliferaron con motivo del sepelio de personalidades de cierta importancia. En este sentido, la «Marcha fúnebre» de *Jone* se incorporaría a un repertorio primigenio, que incluso en los primeros años del siglo XX ya era considerado antiguo frente a las nuevas composiciones que iban surgiendo.

En la actualidad, esta pieza es considerada parte indisoluble del repertorio interpretado en los desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza, llegando a ser incluida en un total de dieciocho trabajos discográficos vinculados a este repertorio³⁷⁵. Tanto es así que su transcripción ha traspasado el ámbito de la religiosidad popular para ser incluida en contextos totalmente diferentes como son el ámbito cinematográfico o las músicas populares urbanas. Por un lado, forma parte de la banda sonora musical de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), primer largometraje de Pedro Almodóvar (1940), ambientado en la movida madrileña³⁷⁶. En la escena donde suena la marcha³⁷⁷, Almodóvar pretende causar un contrapunto intensificador entre una imagen de marcada transgresión sexual y una música vinculada al ámbito religioso-popular, creando, por tanto, un contrapunto intensificador³⁷⁸ entre música e imagen que rebota la atención del espectador sobre las propias imágenes.

Por otra parte, la «Marcha fúnebre» de *Jone* ha sido llevada al ámbito de las músicas populares urbanas a través de una adaptación que forma parte del trabajo discográfico *Santa Leone*³⁷⁹ del rockero sevillano Andrés Herrera «Pájaro», quien afirma lo siguiente de su versión del citado fragmento de la ópera de Petrella:

³⁷⁵ «Marcha fúnebre en la ópera *Jone*», *Patrimonio musical*. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-20> [Consulta: 05/06/2024].

³⁷⁶ ALMODÓVAR, Pedro (dir), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [VHS], Madrid, Fígaro Films, 1980.

³⁷⁷ Minuto 18'58'' al 20'20'' de ALMODÓVAR, Pedro (dir), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [VHS], Madrid, Fígaro Films, 1980.

³⁷⁸ FRAILE PRIETO, Teresa. *Funciones de la música en el cine*. Extracto del trabajo de grado *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, p. 30.

³⁷⁹ HERRERA, Andrés, *Santa Leone* [CD], Sevilla, Happy Place Records, 2012.

Para mi *Ione* [«Marcha fúnebre» de *Jone*] es una música que está por encima del tiempo y lo vence. Está pensada para acompañarte en la muerte. Pero la sobrevive. Tiene una melodía que la puedes tocar por swing, por jazz, por blues y hasta por dinero. Pero siempre será *Ione* [...] *Ione* podría acompañar hoy el estado de ánimo de mucha gente. Hay mucha gente que está *Ione*. El mundo está *Ione*. Después de ver tantas veces *Pulp Fiction* se nos ocurrió que si el tema turco tocado por surferos se convierte en el «Misirlou» de la banda sonora de esa película, dijimos que por qué no podíamos versionar *Ione* de esa forma. Y hemos metido *Pulp Fiction* en el Jueves Santo³⁸⁰.

En definitiva, en la actualidad, la «Marcha fúnebre» de *Jone* ha alcanzado popularidad, en cierta medida, gracias a su edición en *Eco de Marte* y su posterior circulación y difusión en los repertorios de la Semana Santa andaluza. Todo ello ha conllevado a que esta pieza haya pasado a formar parte del imaginario colectivo andaluz como parte indisoluble de los desfiles procesionales, a la vez que su concepción en el ámbito operístico ha pasado casi desapercibida.

³⁸⁰ MACHUCA, J. Félix, «Con *Ione*, hemos metido a *Pulp Fiction* en el Jueves Santo», *ABC de Sevilla* [en línea], 11 de marzo de 2012. Disponible en: <http://sevilla.abc.es/20120312/sevilla/sevi-ione-hemos-metido-pulp-201203112331.html> [Consulta: 14/11/23].

CAPÍTULO 3. LOS INICIOS DEL ESTEREOTIPO DE LA MARCHA FÚNEBRE COMO GÉNERO BANDÍSTICO EN LA SEMANA SANTA ANDALUZA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Tradicionalmente, se ha señalado que las marchas interpretadas en la Semana Santa andaluza del XIX «constituyen un enigma, ya que son pocos los vestigios que han perdurado hasta hoy y la documentación al respecto es escasa y esporádica»³⁸¹. Por esta razón, en este capítulo pretendemos estudiar la composición, edición y circulación de las marchas fúnebres que integraron el paisaje sonoro de la Semana Santa andaluza desde 1860 hasta 1890. Asimismo, se pretende trazar una evolución de la marcha fúnebre a la marcha procesional, tomando como estudio de caso la producción del músico granadino Antonio de la Cruz, paradigma de dicha evolución.

Tal y como hemos afirmado en la Introducción de esta tesis doctoral, a mediados del siglo XIX se estandarizó el acompañamiento de bandas música –civiles y militares– en los desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza, especialmente en Sevilla, lo que suscitó la demanda que motivó la composición de marchas dedicadas a hermandades y cofradías. Al mismo tiempo, el siglo XIX marcó una etapa de esplendor y consolidación para la Semana Santa en la capital de Andalucía, impulsada en gran medida por el interés de la burguesía sevillana en realzar y promocionar los desfiles procesionales como un atractivo cultural de gran alcance y símbolo de su influencia y poder en la ciudad³⁸². En este contexto, se asentó su arraigo en la devoción popular, adquiriendo un carácter social. En paralelo se fue convirtiendo en un reclamo turístico³⁸³ promovido por una clase burguesa que veía en estas celebraciones una oportunidad de atraer visitantes y proyectar una imagen de Sevilla como ciudad de tradición y prestigio. La afirmación y fortalecimiento de este fenómeno alcanzó su punto culminante con la creación de la Feria de Abril en la década de 1840, evento que, junto a la Semana Santa, quedó incluido bajo el término de «Fiestas Primaverales»³⁸⁴,

³⁸¹ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, Samarcanda, p. 114.

³⁸² PASTOR TORRES, Álvaro, ROBLES, Francisco y ROLDÁN, Manuel Jesús, *Historia de la Semana Santa sevillana*, Sevilla, Editorial Jirones de Azul, 2012, pp. 225-226.

³⁸³ También en otras capitales andaluzas como Málaga encontramos la pretensión de lograr una Semana Santa con proyección turística a mediados del siglo XIX. Véase: ESTEVE SECALL, Rafael, «La promoción turística de Málaga y la Semana Santa a través de los textos. 1855-1935», *Revista de Estudios Andaluces*, n.º 23, 2001, pp. 119-150.

³⁸⁴ MORENO NAVARRO, Isidoro, *La Semana Santa de Sevilla: conformación mixtificación y significaciones...*, p. 83.

en alusión a un periodo festivo continuo que resaltaba la identidad y la vida cultural de Sevilla.

Precisamente, en 1848, los Duques de Montpensier, Antonio María de Orleans y Luisa Fernanda de Borbón, se establecieron en el Palacio de San Telmo de Sevilla³⁸⁵, lo que supuso un importante revulsivo en la vida musical, cultural y la revitalización de las celebraciones populares de la región³⁸⁶. La influencia del movimiento romántico de recuperación de las tradiciones identitarias, unida a la presencia de los Duques en la capital hispalense, hizo que otros nobles de la ciudad mostraran un creciente interés por formar parte de las hermandades y cofradías³⁸⁷. La aristocrática pareja, cuya vida fue «siempre acompañada por música»³⁸⁸, mostró un fuerte interés por promover y embellecer el esplendor de las manifestaciones religiosas de la ciudad, en especial aquellas en las que mantenían algún tipo de vínculo, bien fuera por devoción o por relaciones de influencia social. Este impulso se alineaba con el espíritu de la época, en la que el romanticismo y la pasión por lo folclórico y popular estaban en auge. En este sentido, la presencia de bandas de música en las procesiones no solo magnificaba la solemnidad de los desfiles y el elemento ceremonial y de propaganda, sino que también añadía un envolvente sensorial (acústico) y componente emocional que atrajo la devoción popular y el interés de la aristocracia por igual.

³⁸⁵ Tras la proclamación de la Segunda República Francesa los Duques de Montpensier llegaron a la ciudad de Sevilla tras un breve periodo en Madrid, ambos fueron enviados a Sevilla con el objetivo de que el Duque no interviniese en la vida política del país. Véase FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, María del Carmen, «La Sanlúcar de los Montpensier», Rubiales Torrejón, Javier (coord.), *El río Guadalquivir: del mar a la marisma. Sanlúcar de Barrameda*, vol.2, Sevilla, Junta de Andalucía, 2011, pp. 203-205.

³⁸⁶ OTERO NIETO, Ignacio, «Los Duques de Montpensier y la música de Sevilla», *Temas de estética y arte*, n.º 21, 2007, pp. 194-210. Su influencia fue notable en diversos ámbitos, ya que ambos se integraron en el mundo cofrade, presidieron los festejos taurinos organizados en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y fomentaron el interés social por la romería del Rocío, en Almonte. Además, contribuyeron a la popularización del veraneo en la costa, ya que solían pasar sus vacaciones estivales en la localidad gaditana de Sanlúcar de Barrameda. Un aspecto significativo de su legado fue la introducción de la primera maquinaria agrícola en Andalucía, lo que marcó el inicio de transformaciones en el sector rural de la región. Véase GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente y LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Focus-Abegoa, 1998.

³⁸⁷ PASTOR TORRES, Álvaro, ROBLES, Francisco y ROLDÁN, Manuel Jesús, *Historia de la Semana Santa...*, p. 227.

³⁸⁸ En cada una de sus apariciones públicas, así como en la celebración de sus cumpleaños y onomásticas, sus traslados veraniegos a Sanlúcar de Barrameda o la realización de conciertos bajo el balcón del palacio de San Telmo, los Duques de Montpensier eran acompañados por bandas militares, reproduciendo las prácticas musicales de la nobleza y la monarquía mediante el empleo de la música como elemento propagandístico de su imagen, actuando como altavoz de cualquier tipo de acontecimiento. OTERO NIETO, Ignacio, «Los Duques de Montpensier y la música de Sevilla» ..., p. 201.

Estas prácticas culturales y ritos religiosos trascendieron la frontera andaluza, siendo exportados a otros contextos españoles o de ultramar como las colonias. De hecho, se tiene constancia ya hacia mediados de siglo en Manila se organizaron desfiles procesionales que buscaban replicar las solemnidades de la Semana Santa sevillana y su ceremonial³⁸⁹. Estas procesiones, además de imitar la estructura y simbolismo de las de Sevilla, también integraban la presencia de bandas militares, aportando el carácter marcial y de hegemonía sonora. La influencia de estas tradiciones fue tan profunda que con el tiempo se consolidaron como parte del patrimonio cultural local, adaptándose a las sensibilidades y costumbres de la sociedad filipina, pero manteniendo el espíritu de los rituales originarios de Andalucía³⁹⁰.

3.1. LAS PRIMERAS MARCHAS FÚNEBRES INTERPRETADAS EN LA SEMANA SANTA ANDALUZA³⁹¹

Se ha sostenido tradicionalmente que las marchas fúnebres interpretadas en la segunda mitad del siglo XIX eran adaptaciones de obras clásicas; sin embargo, esta afirmación es parcial e imprecisa³⁹². Según la procedencia de la música, el repertorio interpretado por las bandas en la Semana Santa andaluza en este periodo podemos dividirlo en dos grandes bloques: música preexistente y música original para banda. En el primero se incluyen, sobre todo, las transcripciones de marchas fúnebres y fragmentos pertenecientes a obras del ámbito de la música académica; el segundo abarca las marchas compuestas *ex profeso* para banda.

³⁸⁹ SUMMERS, William John y MARÍN-LÓPEZ, Javier, «Las bandas militares en Manila en el último tercio del siglo XIX: dinámicas organizativas, ceremonial urbano y proyección en el sudeste asiático», AYALA HERRERA, Isabel M.^a y SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ El presente epígrafe constituye una revisión actualizada de un fragmento de uno de los capítulos de libro presentados como parte del compendio de la esta tesis doctoral. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, 2019, pp. 149-171.

³⁹² CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios...* p. 114.

3.1.1. TRANSCRIPCIONES PARA BANDA DE MARCHAS FÚNEBRES INTERPRETADAS EN LA SEMANA SANTA ANDALUZA

En cuanto a las obras no compuestas originalmente para banda de música, pero interpretadas por esta en la Semana Santa andaluza, como es el caso de la «Marcha fúnebre» de la ópera *Jone* —abordada en el capítulo anterior—, pueden distinguirse dos grandes grupos³⁹³. Por un lado, destacan las instrumentaciones para banda de música de marchas fúnebres pertenecientes a obras del ámbito de la música académica, la mayoría con forma binaria reexpositiva. Por otra parte, encontramos fragmentos musicales adaptados que en su origen no poseían forma de marcha³⁹⁴. Para justificar la realización de ambos tipos de adaptaciones, Gutiérrez Juan alude al impacto mediático que tuvieron las obras originales en la sociedad española, aprovechando así el arreglista la popularidad de la obra³⁹⁵. Sin embargo, no podemos estar del todo de acuerdo con la anterior afirmación, ya que, en algunos casos, la obra original apenas había gozado de éxito y popularidad dentro de nuestras fronteras, como es el caso de la estudiada marcha de Petrella.

Gracias a la prensa de la época podemos corroborar que obras del ámbito de la música académica fueron interpretadas por las bandas tras los pasos de la Semana Santa andaluza. Estas vendrían a engrosar un corpus primigenio, —junto con otras marchas fúnebres usadas en otros contextos, normalmente, dedicadas a personalidades a su fallecimiento o a símbolos luctuosos—, considerado con posterioridad repertorio antiguo versus al moderno. Para ello, se reaprovechaba material preexistente con funcionalidad similar, y se adaptaba para la plantilla de la banda (estándar en el caso de ediciones) respondiendo así a la incipiente demanda, en un proceso de resignificación y construcción nuevos espacios simbólicos (de lo profano a lo sacro). De este repertorio destacaron la ya abordada «Marcha fúnebre» de *Jone* y la «Marcha fúnebre» de la *Sonata, op. 2* de Frédéric Chopin. En este sentido, *El Noticiero Sevillano* mencionaba ambas marchas dentro del repertorio antiguo, en una crónica dedicada a las marchas ensayadas por la Banda del Regimiento de Infantería de Granada n.º 34, con guarnición

³⁹³ GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha*, Sevilla, ABEC Editores, 2009, pp. 420-436.

³⁹⁴ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Una noche sugerente para la creación musical: la “Madrugá” sevillana y la música procesional», López Fernández, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX*, Granada, Libargo, 2019, pp. 287-306.

³⁹⁵ GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha...*, p. 420.

en Sevilla, lo que nos lleva a pensar que fueron constantes en los repertorios de la segunda mitad del siglo XIX:

Esta mañana estuvimos en la academia de música del cuartel del Carmen, donde se halla instalado el regimiento de Granada, para oír su notable banda que dirige el inspirado compositor don Manuel López Farfán. Las marchas fúnebres que en la actualidad ensayan para la próxima Semana Santa son dignas de elogio por su precisión, unidad en sus partes y acertada discreción. Merece consignarse, en primer término, la que su autor, señor Farfán, ha titulado *Spes Nostra*, dedicada a la Virgen de la Esperanza, de la Macarena [...] Otra marcha de las que han de llamar la atención es la del maestro Juarranz, *Piedad, dios mío*. De las antiguas ejecutáronse *Jone, Muerta* [Marcha fúnebre] de Chopin; *Desamparada*, del músico mayor del regimiento de Canarias señor Tejera, y la *Gran Marcha*, de Ponchielli. La banda de Granada acompañará a las siguientes hermandades en la próxima Semana Santa. Domingo de Ramos: Sagrada Entrada en Jerusalem. Miércoles Santo: Prendimiento de Cristo. Jueves Santo: Exaltación de Santa Catalina. Viernes Santo (de madrugada): Virgen de la Esperanza, y por la tarde, en la de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la O³⁹⁶.

La primera edición española para banda de la *Marcha fúnebre* de Chopin que hemos hallado vio la luz en torno a 1874, en el número 455 de *Eco de Marte*. Si bien no ha sido localizada, tenemos noticia de ella a través de un catálogo anexo al número 550 de la publicación³⁹⁷, aunque pudo circular antes en transcripciones manuscritas. La instrumentación corrió a cargo de César Ferrocchi, quien destacó por la edición realización de numerosas transcripciones de fragmentos operísticos de Giuseppe Verdi (véase Anexos 1 y 2).

Desde la perspectiva del mercado y la industria de la edición musical, el hecho de que una obra compuesta en 1837 fuera editada para banda casi cuarenta años después sugiere que estaba consolidada en los repertorios bandísticos de la época y gozaba de una notable difusión. Según puede apreciarse en las páginas del periódico *El Porvenir*, la *Marcha fúnebre* de Chopin ya estaba asentada en los repertorios procesionales de la década de 1880³⁹⁸. Precisamente, en este contexto, la monografía *Bocetos de la Semana Santa y Guía de Sevilla* de 1888 se hizo eco de la interpretación de la pieza en la descripción del desfile procesional de la Hermandad de la Mortaja, siendo la única marcha recogida:

³⁹⁶ «Marchas fúnebres. La banda de Granada», *El Noticiero Sevillano*, 14 de marzo de 1904, p. 2.

³⁹⁷ ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), «Catálogo de las últimas obras que se han publicado en *Eco de Marte*», *Eco de Marte*, Madrid, 1875, n.º 550, p. 12. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/13.

³⁹⁸ «Crónica de la semana», *El Porvenir*, 5 de abril de 1885, p. 3.

El paso de Nuestro Padre Jesús descendido de la cruz en el Misterio de la Mortaja y María Santísima de la Piedad acaba de aparecer por la calle de las Sierpes [...]. El Sagrado paso desfila por delante de los estrados que están a la vera del Ayuntamiento [...] En el momento solemne en que la Imagen de frente al palco regio para recibir el acostumbrado saludo y acatamiento que la Majestad católica rige a la Majestad celeste, entonces, cuando las músicas entonan la marcha fúnebre de Chopin, y las notas de armonía se asocian confusamente con afectos, cultos y sensaciones; entonces, también, siente María de la Piedad congoja inmensa, opresión en el corazón y angustia infinita, desvanecida al fin por lágrimas bienhechoras que se deslizan por su delicado rostro³⁹⁹.

Otra ciudad andaluza en cuyos desfiles procesionales decimonónicos es posible que se interpretase la *Marcha fúnebre* de Chopin es Granada. Esta pieza formó parte del repertorio fúnebre interpretado en entierros por la Banda del Regimiento de Córdoba⁴⁰⁰, formación que en los últimos años del siglo acompañó a la Hermandad del Santo Entierro⁴⁰¹. En 1919 sí encontramos mención específica a la interpretación de la obra de Chopin en la ciudad de la Alhambra por la Banda Municipal en la procesión del Santo Entierro junto a otras marchas, la mayoría decimonónicas, como junto a otras como *¡Pobre Carmen!* de López Juarranz, *El Santo Sepulcro* de Roig, *Jerusalem* de Milpager, *Juana de Arco* de Verdi, *La lágrima de un poeta* de J. Dore y *La Soledad* de Pérez Monllor⁴⁰².

Por otra parte, aunque excede del marco temporal abarcado en este capítulo⁴⁰³, en las dos primeras décadas del siglo XX, se ha constatado la interpretación en la Semana Santa de Sevilla, con permanencia efímera en los repertorios, de otras transcripciones como la «Marcha fúnebre» de *Don Sebastián* de Donizetti, *Juana de Arco* de Charles Gounod, *Tosca* de Giacomo Puccini, *La Muerte de Ase* de Edvard Grieg, la «Marcha fúnebre» de la *Tercera Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, la

³⁹⁹ CALVO, Saturnino, *Bocetos de Semana Santa y Guía de Sevilla*, Madrid, Imprenta de Infantería de Marina, 1888, pp. 68-69.

⁴⁰⁰ La Banda del Regimiento de Córdoba interpretó la *Marcha fúnebre* de Chopin en la granadina Plaza del Carmen durante el traslado de los restos mortales de Melchor Almagro, quien fuera Gobernador de Granada. «Notas sueltas», *El Defensor de Granada*, 11 de junio de 1893, p. 2.

⁴⁰¹ «El Viernes Santo», *El Popular*, 9 de abril de 1898, p. 1.

⁴⁰² «Banda Municipal», *El Defensor de Granada*, 17 de abril de 1919, p. 2.

⁴⁰³ Otra obra decimonónica vinculada con la Semana Santa malagueña a partir del último tercio del siglo XX es la adaptación a marcha procesional del «Benigne Fac Domine» del *Miserere* de Eduardo Ocón. Ya en los albores del siglo XXI, destacan las diferentes adaptaciones en forma de marcha procesional⁴⁰³ realizadas sobre el Cuadro 2º del Acto II, titulado «Plazoleta de Sevilla en la noche del Jueves Santo», de la comedia lírica *Margot* de Joaquín Turina. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Una noche sugerente para la creación musical... pp. 292-294.

«Marcha fúnebre» de *El Ocaso de los Dioses* de Richard Wagner, así como otras obras de autores de menor renombre como Giuseppe Mariani, Philipp Fahrbach o Adolphe Sellenick, entre otros⁴⁰⁴.

Si bien sin connotaciones fúnebres, otra transcripción para banda que ha adquirido notable relevancia en el contexto de la religiosidad popular andaluza es la *Salve Marinera*, perteneciente a la zarzuela *El Molinero de Subiza*, estrenada en 1870, con música de Cristóbal Oudrid y letra de Luis de Eguílaz. Esta emblemática salve se ha consolidado como parte esencial del repertorio interpretado por bandas en las procesiones en honor a la Virgen del Carmen, patrona de la Armada desde 1901, que tienen lugar cada mes de julio en distintas localidades de Andalucía, especialmente en municipios costeros⁴⁰⁵.

En este proceso de adaptación e instrumentación conviene señalar la figura de Manuel Font Fernández de la Herrán⁴⁰⁶ —que retomaremos en el CAPÍTULO 4—, quien instrumentó para banda diversas obras con objeto de su interpretación en los desfiles procesionales de la Semana Santa de Sevilla. Algunos ejemplos de estas piezas son el versículo «Benigne» del *Miserere* de Hilarión Eslava en 1913, una *Marcha fúnebre sobre motivos de Otello* de Giuseppe Verdi en 1914, la *Marcha fúnebre* de Robert Schumann y la *Marcha fúnebre* de Sigismond Thalberg en 1917⁴⁰⁷.

Asimismo, en la década de 1890 encontramos marchas fúnebres interpretadas en la Semana Santa andaluza que, si bien fueron compuestas para banda, presentan cierta influencia e intertextualidad de obras preexistentes⁴⁰⁸. Tal es el caso de *Cuatro notas a la memoria de Gayarre* (ca. 1890)⁴⁰⁹ del músico mayor Leopoldo Martín Elexpuru⁴¹⁰,

⁴⁰⁴ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, pp. 133-134.

⁴⁰⁵ OUDRID, Cristóbal (autor) y PÉREZ MONLLOR, Camilo (instrumentación). *Salve Marinera*, edición de 1942. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán (Sanlúcar de Barrameda). Sin signatura. Su interpretación en el ámbito militar se popularizó a partir de la representación de la zarzuela de Oudrid en Ferrol en 1872, donde se encontraba la Fragata «Asturias»⁴⁰⁵. Debido a las múltiples transcripciones que surgieron de la pieza, en 1941 el Ministerio de Marina encomendó una nueva instrumentación al músico mayor Camilo Pérez Monllor, la cual fue declarada oficial mediante una Orden Ministerial el 16 de noviembre de 1942, según se detalla en la cabecera de la propia edición de la obra: «*Salve* (que se canta desde los tiempos de la fragata «Asturias». Escuela Naval flotante). Arreglada de la partitura original de la zarzuela *El Molinero de Subiza* del Maestro Oudrid, por el músico mayor D. Camilo Pérez Monllor y declarada reglamentaria por O. M. de 16 de noviembre de 1942».

⁴⁰⁶ Sobre Manuel Font Fernández de la Herrán véase CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Los Font y López Farfán en el recuerdo eterno de Sevilla*, Sevilla, edición del autor, 1988.

⁴⁰⁷ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, pp. 149-153.

⁴⁰⁸ CASTROVIEJO LÓPEZ, J., *De bandas y repertorios...*, p. 118.

⁴⁰⁹ MARTÍN ELEXPURU, Leopoldo, *Cuatro notas a la memoria de Gayarre*, ca. 1890. Fuente: Archivo de la Banda de Orihuela (Alicante). Sin signatura.

uno de los numerosos músicos mayores olvidados por la musicología española que merece ser rescatado. En esta marcha se incluye una cita de *La Favorita* (véase Ilustración 3.1) de Gaetano Donizetti, que incluso se especifica en la partitura, como homenaje póstumo al tenor navarro Julián Gayarre.



ILUSTRACIÓN 3.1. Fragmento de la partichela de fliscorno de la marcha fúnebre *Cuatro notas a la memoria de Gayarre* de Leopoldo Martín Elexpuru. Fuente: Archivo de la Banda de Orihuela (Alicante). Sin signatura.

3.1.2. MARCHAS FÚNEBRES COMPUESTAS AD HOC PARA BANDA DE MÚSICA

Desde la década de 1850 diversas colecciones y casas editoriales comenzaron a publicar marchas fúnebres originales para banda; a partir de 1868, se componen obras de este género dedicadas expresamente a hermandades y cofradías andaluzas, aspecto que abordaremos en el apartado 3.3 de este capítulo. Esto viene a desmentir o matizar la afirmación sostenida en el tiempo de que durante el tercer cuarto del siglo XIX el repertorio procesional mayoritario de las bandas lo conformaban transcripciones de música académica. En cuanto al repertorio original para banda, la reconstrucción de marchas fúnebres interpretadas en las décadas de 1850 y 1860 resulta una tarea compleja, debido a factores como la dificultad para acceder a los archivos de diversas bandas, la insuficiente conciencia de la música como patrimonio en hermandades y cofradías, la escasa conservación de material en las bandas militares o la ausencia de noticias en prensa que especifiquen el repertorio interpretado.

⁴¹⁰ Sobre la biografía de Leopoldo Martín Elexpuru véase MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2019, pp. 213-214.

La gran presencia de estas piezas en catálogos indica que existía una demanda sostenida de este tipo de composiciones, que, probablemente, respondía a un uso ceremonial. Entre estas publicaciones podemos citar *El Anfión Matritense*, *La Lira de Iberia*, *La Iberia*, *Música Militar* de la Sociedad Filarmónica Militar o *Música Militar* de Rodríguez Rubio, de la que recogemos un anuncio a continuación:

Música Militar. Publicación mensual de piezas escogidas de las mejores óperas, tandas de valsos, pasodobles, marchas y toda clase de composiciones propias para banda militar, bajo la dirección del acreditado profesor D. Mariano Rodríguez, músico mayor del Real Cuerpo de Alabarderos. Cada entrega, compuesta de 40 páginas en partitura, estampada y perfectamente correcta, cuesta 50 reales en la Península, y 60 en el extranjero y Ultramar, franca de porte. Las piezas que se pidan fuera suscripción variarán en precio, según su extensión, a razón de real y medio por cada página. Se hallan de venta las mejores piezas de todas las óperas conocidas e infinita variedad de valsos, pasodobles, marchas, etc. en el almacén de música de Martín Salazar, calle de Esparteros, núm. 3, y en casa del editor D. Mariano Rodríguez, calle de Tudescos, número 7, cuarto segundo de la derecha. Nota. Las piezas cuya publicación sea anterior al mes de noviembre último, se venden manuscritas⁴¹¹.

Si bien los diversos anuncios hallados hacen referencia a marchas en general, pero no al tipo de estas, hay evidencias de la publicación de marchas fúnebres. Prueba de ello es la localización en E-Mm de dos marchas fúnebres compuestas por el músico mayor cordobés Rafael Manchado⁴¹², cuyos títulos, *La Semana Santa* y *A la muerte de Jesús*, se vinculan con el contexto de la religiosidad popular y, más concretamente, con la Semana Santa. Ambas aparecen bajo el número 1171⁴¹³ y 1172⁴¹⁴, respectivamente. Por ende, teniendo en cuenta la numeración y la instrumentación⁴¹⁵, parece plausible

⁴¹¹ «Música Militar», *Gaceta musical de Madrid*, 3 de febrero de 1856, p. 40.

⁴¹² Rafael Manchado García (1807-1862), originario de Córdoba, se unió a la Milicia Nacional en 1820 siendo aún menor de edad. En 1826, comenzó a desempeñarse como músico contratado en el batallón provincial de Bujalance. En 1838, ingresó como músico mayor en el regimiento África y, posteriormente, en el regimiento Luchana, participando en diversas acciones militares durante la Primera Guerra Carlista. En 1844 asumió la dirección musical del regimiento de la Reina; en 1851, del regimiento de Granaderos; y en 1855, del regimiento de Cuenca. En 1860 se retiró y se estableció en La Coruña, falleciendo en Ourense el 22 de enero de 1862. MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)* ..., p. 206.

⁴¹³ MANCHADO, Rafael, *La Semana Santa*: marcha fúnebre, n.º 1171, ca. 1850. Fuente: E-Mm. Signatura: R 316.

⁴¹⁴ MANCHADO, Rafael, *A la muerte de Jesús*: marcha fúnebre, n.º 1172, ca. 1850. Fuente: E-Mm. Signatura: R 316.

⁴¹⁵ La instrumentación de ambas marchas consta de: requinto, clarinetes (1.º, 2.º y 3.º), fliscornos, cornetines (1.º, 2.º, 3.º y 4.º), trombino, trombas en mi bemol, trompas en m bemol, trombones (1.º y 2.º), bombardinos (1.º y 2.º), bajos y ruido.

que vieran la luz en alguna de las publicaciones para banda con las que Manchado tuvo vinculación: *La Lira de Iberia* (1845) o *Música Militar* de la Sociedad Filarmónica Militar (1856-1857), aunque en las partituras consultadas no hay referencia a ninguna de ellas.

Tomando en consideración la distinción realizada en el marco teórico sobre los conceptos de marcha fúnebre y marcha procesional, podría plantearse el debate de cómo denominar ambas piezas de Manchado. Si tenemos en cuenta el nivel poiético de la tripartición de Molino y Nattiez, así como la mediación estructural-institucional de Hooper, estamos ante dos marchas fúnebres, ya que el compositor las concibe como tal y no están dedicadas a ninguna hermandad o cofradía. En lo relativo al nivel poiético y a la mediación receptiva, no hemos localizado ninguna fuente que pruebe de manera fehaciente su interpretación en los desfiles procesionales, por lo que pudieron ser concebidas para su interpretación en conciertos celebrados en fechas cercanas a la Semana Santa.

Tal y como abordaremos a continuación, el grueso de marchas fúnebres compuestas y editadas para banda en las décadas de 1850 y 1860 no hacían referencia a imágenes cristianas o marianas de las hermandades y cofradías, sino a hechos dolorosos sufridos por los compositores, a personajes importantes de la vida local o nacional, como héroes de la Patria, recientemente fallecidos o a determinados momentos de la Pasión, ya que su interpretación no solo se limitaba a los desfiles procesionales, sino que también formaba parte de la programación de conciertos e incluso eran interpretadas en entierros u homenajes *post mortem*, seguramente su uso inicial⁴¹⁶.

⁴¹⁶ OTERO NIETO, Ignacio, «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla», *Temas de estética y arte*, n.º 26, 2012 p. 242.

3.2. JOSÉ GABALDÁ Y BEL Y LA MARCHA FÚNEBRE EN *ECO DE MARTE*: ¿ANTECEDENTE DE LA MARCHA PROCESIONAL ANDALUZA?⁴¹⁷

Uno de los compositores más prolíficos en la composición de marchas fúnebres para banda en la década de 1860 fue José Gabaldá, a quien ya hemos hecho referencia en el CAPÍTULO 1 con motivo de la creación de *Eco de Marte*. Nacido el 3 de octubre de 1818 en la localidad de Vinaroz, provincia de Castellón, constituye una de las grandes figuras olvidadas de la música militar española de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido Fernández de Latorre apunta que «existen pocas noticias sobre este autor, que pasó por varios regimientos de Infantería y de la Guardia Real»⁴¹⁸.

A pesar de la escasez de fuentes documentales localizadas sobre Gabaldá, debemos destacar la monografía de Palacio Bover⁴¹⁹, quien, desde una perspectiva divulgativa, pretende reivindicar la figura de José y su hermano pequeño Daniel, aportando una detallada biografía y una aproximación parcial a la obra de ambos. Por su parte, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* incluye una breve entrada de José Gabaldá⁴²⁰ en la que se exponen brevemente sus aspectos biográficos de mayor importancia. Sin embargo, resulta llamativa la ausencia de la voz correspondiente a José Gabaldá en el *Diccionario biográfico de músicos mayores 1800-1932*⁴²¹, monografía que ofrece una breve biografía de gran cantidad de músicos mayores del ejército español en el periodo cuyo título refleja. En lo que a fuentes primarias se refiere, también debemos señalar la ausencia del expediente y hoja de servicios de Gabaldá en el AGMS.

El mayor de los hermanos Gabaldá, José, se inició en la música como cantor a los nueve años en la Catedral de Tortosa de la mano del maestro de capilla Juan Antonio Nin, y se marchó posteriormente a Barcelona para estudiar piano con Antonio Nogués. Durante la I Guerra Carlista (1833-1840) recibió el encargo del general Ramón Cabrera,

⁴¹⁷ El presente epígrafe constituye una revisión actualizada de uno de los capítulos de libro presentados como parte del compendio de la esta tesis doctoral. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «La producción para banda de José Gabaldá y catalogación de sus marchas fúnebres», Morant, Remigi y García, Jorge (eds.), *Música a la llum. Documentació y patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2019, pp. 197-219.

⁴¹⁸ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, *Historia de la Música Militar en España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014, p. 242.

⁴¹⁹ Véase PALACIO BOVER, José María, *Dos músicos vinarocenses: José y Daniel Gabaldá Bel*, Vinaròs, Associació Cultural Amics de Vinaròs, 2010.

⁴²⁰ CASARES RODICIO, Emilio, «Gabaldá Bel, José», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5, Madrid, SGAE, 1999, p. 297.

⁴²¹ Véase MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2019.

el Tigre del Maestrazgo, de organizar la Banda del Regimiento de Artillería, hasta entonces inexistente. Tras la derrota Carlista, el vinarocense fue encarcelado hasta su restitución en su cargo de músico mayor dentro del cuerpo de Alabarderos de la Guardia Real con 22 años. Ya en el ejército liberal, Gabaldá permaneció desde 1843 en el Regimiento de Infantería de Galicia hasta 1849, año en el que puso rumbo a Toledo para ser nombrado director de la música del Colegio de Infantería. En Toledo estaría hasta 1856, cuando se trasladó a Madrid con licencia para fundar *Eco de Marte*. Existe controversia en torno a la fecha del fallecimiento de Gabaldá. Si bien Palacio Bover⁴²² afirma que fue en 1870, hay otros autores que datan su muerte en 1890⁴²³. Una vez cotejadas ambas fuentes, parece que la propuesta por Palacio Bover es la más acertada, pues toma como referencia la biografía que José proporcionó a su hermano Daniel, donde este último indica el 21 de abril de 1870 como día de su defunción.

En lo que a su catálogo compositivo se refiere, José Gabaldá «tiene un extenso repertorio de música para banda, especialmente marchas»⁴²⁴. La primera de las obras para banda de Gabaldá de la que tenemos constancia es un gran pasodoble de título desconocido, cuya partitura no hemos podido localizar. Este fue publicado en *Música Militar* de Mariano Rodríguez Rubio en enero de 1856⁴²⁵.

A consecuencia del auge que tuvieron los himnos nacionales en Europa y América en los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX⁴²⁶, cuatro años más tarde, en 1860, el músico vinarocense compuso *El grito de la Patria. Himno nacional dedicado al invicto duque de Tetuán* [Leopoldo O'Donnell] y *al bravo ejército español*, himno que tocaban «con entusiasmo todas las músicas del ejército de África y de la Península, y del que con tanto elogio se ha ocupado la prensa periódica con motivo de haberse cantado en las reuniones más elegantes de la corte»⁴²⁷. Fueron cinco las instrumentaciones que Gabaldá realizó del mismo⁴²⁸, entre las que se encuentra la de banda militar y voces, cuyo precio de venta era de 12 reales⁴²⁹. Tras la composición de

⁴²² PALACIO BOVER, José María, *Dos músicos vinarocenses...*, p. 39.

⁴²³ CASARES RODICIO, Emilio, «Gabaldá Bel, José» ..., p. 297.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ «Crónica de Madrid», *Gaceta musical de Madrid*, 3 de febrero de 1856, p. 37.

⁴²⁶ NAGORE FERRER, María, «Historia de un fracaso: el “Himno Nacional” en la España del Siglo XIX», *Arbor*, n.º 187, 2011, p. 237.

⁴²⁷ «Música. El Grito de la Patria», *La Correspondencia de España*, 10 de abril de 1860, p. 4.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ La instrumentación para banda militar y coro consta de requinto, flautín, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), fliscornos (1º y 2º), cornetines en sib (1º y 2º), trombas en mib, trompas en mib, trombones (1º, 2º y 3º), bombardinos (1º y 2º), bajos, bombo, cajas y voces (tenores y barítonos).

El grito de la Patria, la contribución de Gabaldá al repertorio bandístico se centraría en el género de la marcha, principalmente la marcha fúnebre. Si bien, en el n.º 260 del *Eco de Marte*, de cuyo ejemplar se encuentra una copia en E-Mn, Gabaldá publicaría una fajina con cornetas y cajas de guerra titulada *La Princesa*⁴³⁰.

Además de su faceta como compositor, cabe resaltar la labor de José Gabaldá como transcriptor. En este sentido, en E-LCd hemos localizado más de una decena de arreglos para banda realizados por Gabaldá de obras pertenecientes al género lírico, que recogemos en la Tabla 3.1.

Título	Compositor	Edición y fecha	Fecha original	Signatura
<i>Final del Acto 1º de la ópera Stiffelio</i>	G. Verdi	<i>Eco de Marte</i> , 77 (ca. 1858)	1850	M-674/20
<i>Coro y dúo de tiples del acto 3º la zarzuela El planeta Venus</i>	E. Arrieta	<i>Eco de Marte</i> , 81 (ca. 1858)	1858	M-658/14
<i>Final del Acto 1º de la ópera Simón Bocanegra</i>	G. Verdi	<i>Eco de Marte</i> , 106 (ca. 1858)	1857	M-674/10
<i>Final del acto 1º de la zarzuela El juramento</i>	J. Gaztambide	<i>Eco de Marte</i> , 110 (1859)	1858	M-658/20
<i>Coro de soldados. Introducción del acto 3º de la zarzuela El juramento</i>	J. Gaztambide	<i>Eco de Marte</i> , 113 (1859)	1858	M-663/1
<i>Cuarteto (de las hilanderas) en el 2º acto de la ópera Marta</i>	F. von Flotow	<i>Eco de Marte</i> , 177 (ca. 1860)	1847	M-664/9
<i>Concertante. Gran final del 1er acto de la ópera La africana</i>	G. Meyerbeer	<i>Eco de Marte</i> , 259 (ca. 1867)	1865	M-658/13
<i>Sinfonía de la ópera Stiffelio</i>	G. Verdi	Manuscrito (s.f.)	1850	M-660/17
<i>Aria de tiple final de acto 1º de la ópera La traviata</i>	G. Verdi	Manuscrito (Marzo de 1859)	1853	M-673/6
<i>Cuarteto y final del acto 4º de la ópera Las vísperas sicilianas</i>	G. Verdi	Manuscrito (s.f.)	1855	M-657/11
<i>Dúo de tiple y tenor de la ópera Isabel la Católica</i>	E. Arrieta	Manuscrito. Copia de Eduardo Arana. (s.f.)	1850	M-658/18
<i>Introducción de la ópera Pelagio</i>	S. Mercadante	Manuscrito (s.f.)	1857	M-658/4

TABLA 3.1. Listado de obras arregladas para banda por José Gabaldá localizadas en E-LCd. Fuente: elaboración propia.

⁴³⁰ GABALDÁ, José, *La Princesa: fajina con cornetas y cajas de guerra*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 260, 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/8.

La Guerra de África (1859-1860) constituyó una fuente de inspiración para la creación de múltiples obras de carácter castrense. En ese sentido, una de las personalidades más homenajeadas por los compositores fue el general Juan Prim. La instrumentación para banda de dos de las múltiples obras dedicadas a Prim fue encargada a José Gabaldá: el *Himno del General Prim*⁴³¹ y la *Polka del general Prim*⁴³², ambas creadas por Dámaso Zabalza en 1860. De igual forma, Gabaldá también realizó sin autorización un arreglo para banda militar del himno *Guerra, guerra al infiel marroquí* de Juan de Castro, que le acarreó una multa por defraudar la propiedad literaria⁴³³. En cambio, sí fue autorizado Gabaldá a realizar la versión para banda de la *Marcha gallega* de Marcial del Adalid⁴³⁴, tal y como exponía el propio compositor gallego en una carta dirigida a Francisco Asenjo Barbieri firmada en Coruña el 16 de abril de 1860:

Recibí igualmente la *Marcha gallega*, arreglada para banda por Gabaldá. Creo, en efecto, que estará bien, puesto que Vd. así lo cree, pero juzgo oportuno, en efecto, que antes de dar el *exequátor* la ojee Vd. o el amigo Juanito (alias el «Corregidor»), y llámole así, porque últimamente ha dado en la manía de corregirlo todo. No tengo inconveniente alguno en que se toque por las calles, ni tampoco en que Gabaldá reparta, si quiere, la partitura de banda a sus suscriptores. Me reservo sin embargo la propiedad de la partitura de piano⁴³⁵.

Además de los arreglos mencionados, Palacio Bover⁴³⁶ afirma que José Gabaldá fue el instrumentador para banda de *Virginia: danza habanera*, publicada en el n.º 208 de *Eco de Marte* y cuya autoría corresponde a su hermano Daniel. No obstante, en el listado de obras presentadas en el Ministerio de Fomento en junio de 1868, en cumplimiento de la ley de propiedad literaria, no se menciona a José como

⁴³¹ ZABALZA, Dámaso (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Himno del General Prim*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 141. 1860. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2795/25.

⁴³² ZABALZA, Dámaso (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Polka del general Prim*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 139, 1860. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2795/24.

⁴³³ «Gaceta de la capital», *El Contemporáneo*, 27 de marzo de 1861, p. 3

⁴³⁴ TOURIÑÁN MOURANDEIRA, Laura, *Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio identitaria*, Carlos Villanueva Abelairas, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2020, pp. 194-195. Disponible en: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/24166> [Consulta: 05/02/2024].

⁴³⁵ CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, vol. II, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 329.

⁴³⁶ PALACIO BOVER, José María, *Dos músicos vinarocenses...*, p. 6.

instrumentador sino como editor⁴³⁷. En suma, al contrario que en las obras mencionadas en la Tabla 3.1, en la primera página de *Virginia* no figura mención alguna a José como instrumentador, sino que aparece su firma en calidad de editor⁴³⁸.

Por otra parte, en el «Suplemento al gran catálogo de las piezas publicadas en el *Eco de Marte*»⁴³⁹, editado en el n.º 520, con edición de Antonio Romero y Andía, aparece el apellido Gabaldá como autor de un arreglo con cornetas de la *Marcha Real*, publicado en torno a 1874. Este se corresponde con el n.º 483 de la publicación y tenía un precio de venta de cuatro reales. A pesar de ello, desconocemos si el apellido Gabaldá hace referencia a José o a su hermano Daniel. En primera instancia creemos que puede referirse al primero, ya que las transcripciones realizadas por Daniel halladas consisten, fundamentalmente, en reducciones para piano. Sin embargo, el fallecimiento de José en 1870 nos hace evitar aventurarnos a atribuirle su autoría, aunque cabe la posibilidad de que lo realizara antes de fallecer y, en este caso, su publicación tuviera lugar *post mortem*.

Más allá de lo expuesto, las marchas —principalmente las fúnebres— van a ocupar gran parte de la producción musical original para banda de Gabaldá que se conserva, pudiendo ser consideradas uno de los antecedentes de la marcha procesional andaluza. Son un total de cinco marchas fúnebres, una marcha triunfal y una marcha solemne las compuestas por el vinarocense que hemos localizado (Tabla 3.2.), todas ellas publicadas en *Eco de Marte*, cuya catalogación puede consultarse en el Anexo 4.

⁴³⁷ PIERA, Arturo (ed.), «Obras de propiedad literaria. Música» *Boletín Bibliográfico Español*, n.º 14, 15 de julio de 1868, pp. 160-162.

⁴³⁸ GABALDÁ, Daniel, *Virginia: danza africana*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 208, 1868. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/3.

⁴³⁹ ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), «Suplemento al gran catálogo de las piezas publicadas en el *Eco de Marte*», *Eco de Marte*, n.º 520, 1875, p. 18. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/11.

Número <i>Eco de Marte</i>	Año	Marcha	Tipo	Precio de venta
79	1863	<i>La guirnalda</i>	Fúnebre	[s. e.]
80	1863	<i>La azucena</i>	Fúnebre	[s. e.]
166	1868 ⁴⁴⁰	<i>El panteón</i>	Fúnebre	10 rs.
168	1867	<i>Minerva</i>	Triunfal	10 rs.
210	ca. 1867	<i>El Llanto</i>	Fúnebre	6 rs.
261	1867	<i>Soledad</i>	Fúnebre	8 rs.
297	1868	<i>Marcha de honor al Santísimo</i>	Honor	12 rs.

TABLA 3.2. Resumen de las marchas compuestas fúnebres, triunfales y de honor compuestas por José Gabaldá y editadas en *Eco de Marte*. Fuente: elaboración propia.

En lo que a las marchas fúnebres respecta, desconocemos cuál fue el objeto concreto de Gabaldá, ya que sus títulos no hacen mención específica a una persona fallecida ni a una imagen religiosa. A pesar de ello, es más que probable su circulación e interpretación en los desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza. Prueba de ello es la existencia de copias de sus marchas en archivos de bandas de localidades como Sevilla (Ilustración 3.2.)⁴⁴¹, Cádiz, Cabra (Córdoba) o Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)⁴⁴² (Ilustración 3.3.), entre otras⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Se trata de una segunda edición.

⁴⁴¹ GABALDÁ, José, *El llanto*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 210, ca. 1867. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero (Sevilla). Sin signature.

⁴⁴² GABALDÁ, José, Partichela de saxofón 2.º en mi bemol de *El llanto*. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signature.

⁴⁴³ Asimismo, el trabajo discográfico *Ottocento*, en el que se recopilan once marchas fúnebres inéditas interpretadas en la segunda mitad del siglo XIX en la Semana Santa de provincias como Cádiz, Córdoba y Sevilla, incluye dos marchas de Gabaldá: *La Azucena* y *El Llanto*. A su vez, *La Guirnalda* formó parte del disco *Esta es la Historia* grabado por la Banda Municipal de Sevilla en el que se recogen catorce marchas fúnebres y procesionales como muestra de los repertorios interpretados en los desfiles procesionales de la Semana Santa hispalense desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los albores XXI.



ILUSTRACIÓN 3.2. Ejemplar de la marcha *El llanto* de José Gabaldá, publicada en el n.º 210 de *Eco de Marte*. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero (Sevilla). Sin signatura.

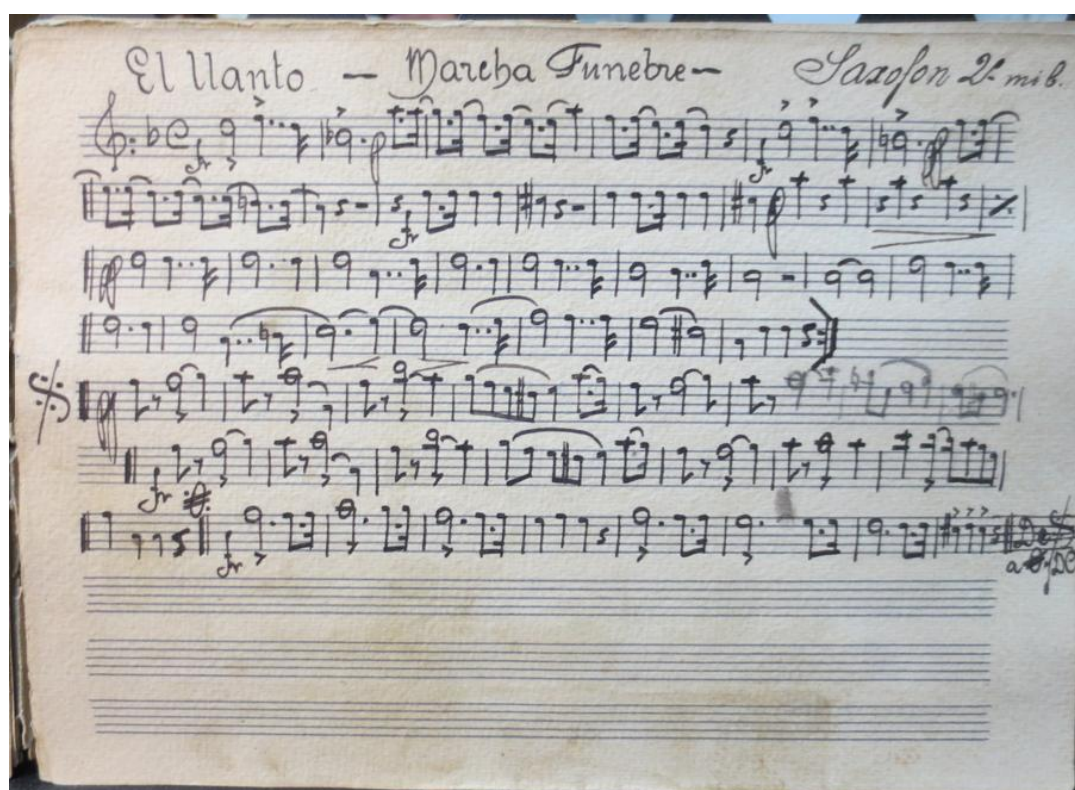


ILUSTRACIÓN 3.3. Partichela manuscrita de saxofón 2.º en mi bemol de *El llanto* de José Gabaldá. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signatura.

Desde el punto de vista musical, el grueso de ellas posee una estructura derivada del *minueto trio*, tal y como se muestra en la siguiente tabla:

Exposición	Trío	Reexposición
A – B – A´	C – D – C´	A – B – A´

TABLA 3.3. Esquema formal habitual de las marchas fúnebres de José Gabaldá. Fuente: elaboración propia.

Desconocemos en qué modelo se basó Gabaldá para la composición de sus marchas, si bien, una posible hipótesis es que partiese de marchas fúnebres preexistentes como la «Marcha fúnebre» de Chopin o la «Marcha fúnebre» de la *Heroica* de Beethoven. Esta estructura se trasvasará, con ciertos matices, a las primeras marchas procesionales dedicadas a hermandades y cofradías de la Semana Santa andaluza como la *Marcha fúnebre* (1868) de Rafael Cebreros, dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla. En consecuencia, las marchas fúnebres de Gabaldá pudieron haber ejercido gran influencia en la génesis de la marcha procesional andaluza.

Aunque las marchas procesionales andaluzas no se atienen a un esquema formal único, el más común es el establecido por Manuel López Farfán en 1925 con la *La Estrella Sublime*, cuya estructura es una variación de la empleada por Gabaldá en sus marchas fúnebres. Así, en la marcha de Farfán observamos la ausencia de la reexposición, hecho que acorta la duración de la pieza dado su carácter funcional, ya que estas piezas se interpretan tras pasos procesionales portados, en su mayoría, por costaleros, horquilleros u hombres de trono, dependiendo del punto de la geografía andaluza⁴⁴⁴.

Exposición	Trío
(Introducción) – A – B – A´	C – C´ – (Coda)

TABLA 3.4. Esquema formal común en las marchas procesionales del siglo XX, posiblemente influenciado por las marchas de Gabaldá, entre otras. Fuente: elaboración propia.

⁴⁴⁴ En Sevilla los pasos son portados por costaleros, en Málaga por hombres de trono y en Cádiz se caracterizan por el paso horquilla, por traer a colación algunos ejemplos.

Retomando el catálogo de Gabaldá, tanto la marcha triunfal *Minerva*⁴⁴⁵ como la *Marcha de honor al Santísimo*⁴⁴⁶ creemos que pudieran haber sido compuestas con objeto de su interpretación en un desfile procesional, aunque no relacionado con la Semana Santa sino con el Corpus Christi. La primera de ellas puede referirse al culto externo de Jesús Sacramentado que se estableció en la iglesia de Santa María sobre Minerva en Roma, pues así se denominan en algunas localidades las procesiones del Santísimo que salen a la calle el domingo posterior al Corpus Christi e incluso la propia procesión del Corpus⁴⁴⁷. A su vez, la segunda es posible que fuera compuesta para su interpretación en la procesión eucarística del Santísimo en el día del Corpus. Por tanto, puede afirmarse que estamos ante los primeros ejemplos de lo que hoy se conoce como marcha de gloria, piezas compuestas para ser interpretadas en los desfiles procesionales que tienen lugar fuera del periodo de Semana Santa o Cuaresma.

Como se avanzó, las marchas —fúnebres, regulares, triunfales y militares— ocuparon un lugar destacado en el catálogo de *Eco de Marte* durante el periodo en que Gabaldá estuvo al frente de la publicación (1856-1868), constituyendo el segundo género original para banda más editado, solo superado por los bailables. Más adelante, bajo la dirección de Antonio Romero, este género pasó a ocupar el tercer lugar en frecuencia de edición, tras los bailables y el pasodoble (véanse Tablas 1.1 y 1.2, y Anexos 1 y 2). Un rasgo común en todas las marchas publicadas en *Eco de Marte* es que ninguna de ellas se dedicó específicamente a una hermandad o cofradía andaluza. Esto resulta llamativo, dado que el propio Romero sí editó en otras publicaciones algunas piezas dedicadas a hermandades en otros formatos, aspecto que desarrollaremos en el apartado 3.3.

Entre las marchas fúnebres publicadas en *Eco de Marte* cuya interpretación se ha atestiguado podemos mencionar *Soledad* del músico mayor valenciano Higinio Marín (n.º 394)⁴⁴⁸, de la que hemos hallado partichelas manuscritas⁴⁴⁹ en el Archivo de

⁴⁴⁵ GABALDÁ, José, *Minerva: marcha triunfal*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 260, 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/8.

⁴⁴⁶ GABALDÁ, José, *La Princesa: fajina con cornetas y cajas de guerra*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 260, 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/8.

⁴⁴⁷ La marcha triunfal *Minerva* se encuentra grabada en el trabajo discográfico *Más de 120 años...* Véase Banda de Música El Saucejo, *Más de 120 años...* [CD], Sevilla, Sonolecca Recording, 2019.

⁴⁴⁸ Una breve aproximación biográfica a la figura de Higinio Marín puede leerse en: MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)* ..., p. 209.

⁴⁴⁹ Las partichelas de esta marcha se encontraban junto a partichelas de la popular marcha procesional *Pasan los campanilleros* (1924) de López Farfán, por lo que resulta evidente su interpretación en los desfiles procesionales.

la Banda de la Oliva de Salteras⁴⁵⁰; *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde* de Antonio de la Cruz⁴⁵¹; o *A la memoria de mi madre: descansa en paz* del también músico mayor Ramón Roig i Torné⁴⁵² (n.º 1855), localizada en el Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Ilustración 3.5.), por traer a colación algunos ejemplos⁴⁵³. Esto evidencia que la publicación llegó a formaciones musicales que formaban parte de los desfiles procesionales de diversos puntos de la geografía andaluza.

Precisamente, entre las marchas citadas, *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde* fue reeditada en diferentes números de *Eco de Marte* —n.º 1662 y n.º 2062—, lo que nos lleva a pensar que se trató de una pieza muy difundida en los repertorios, tal y como abordaremos en el apartado 3.4.

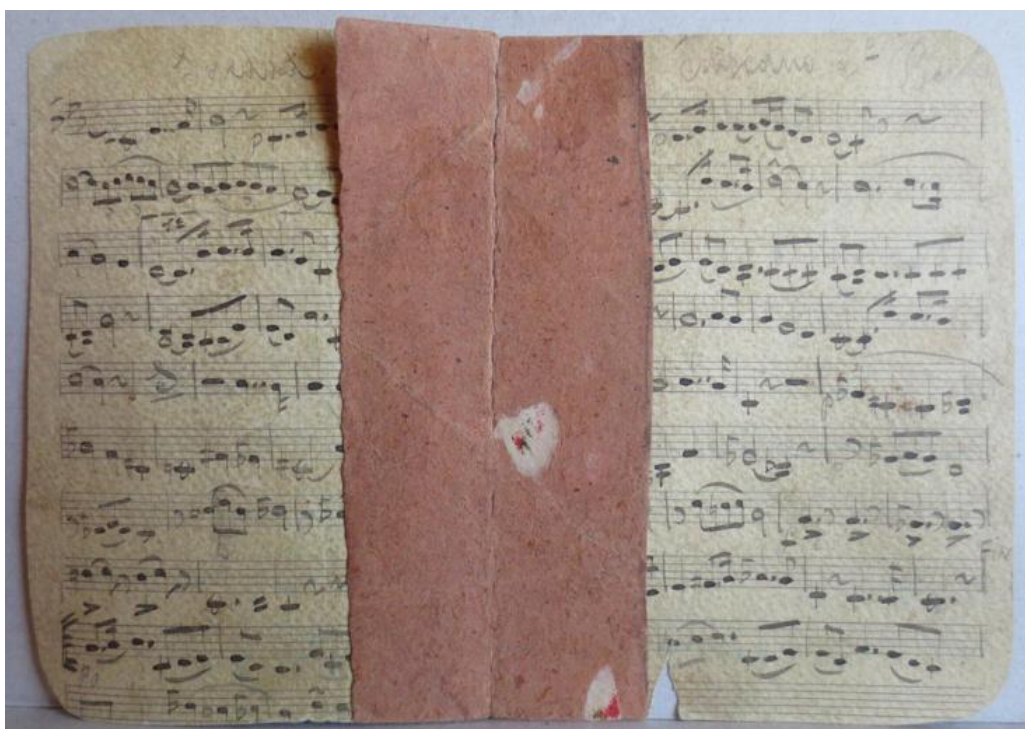


ILUSTRACIÓN 3.4. Partichela manuscrita de fliscorno de *Soledad* de Higinio Marín. Fuente: Archivo de la Sociedad Filarmónica La Oliva de Salteras (Sevilla). Sin signatura.

⁴⁵⁰ MARÍN, Higinio, Partichela de Fliscorno de la marcha fúnebre *Soledad* (1871). Fuente: Archivo de la Banda de la Oliva de Salteras. Sin signatura. Papeles de *Soledad* de Higinio Marín, localizados junto a partichelas de *Pasan los Campanilleros*.

⁴⁵¹ *El Noticiero Sevillano*, 26 de marzo de 1904, p. 2.

⁴⁵² Una breve reseña biográfica sobre Ramón Roig puede ser consultada en: MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)* ..., pp. 254-255.

⁴⁵³ ROIG, Ramón, *A la memoria de mi madre: descansa en paz*, Romero y Andía, Antonio (ed.), *Eco de Marte*, n.º 1855, ca. 1885. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signatura.



ILUSTRACIÓN 3.5. Ejemplar de *A la memoria de mi madre: Descansa en Paz* de Ramón Roig, publicada en el n.º 1855 de *Eco de Marte*. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signatura.

Asimismo, de la autoría de Roig, además de las marchas publicadas en *Eco de Marte*, también podemos citar las marchas *Consummatum est*, *El calvario*, *Corpus Christi*, *El reino*, *Mater dolorosa*, *Primera caída*, *La calle de la amargura*, *¡Hossana!*, *¡Al pie de la tumba!* y *¡Una lágrima!*, todas ellas sin datar, aunque estimamos que fueron compuestas entre las décadas de 1870 y 1880⁴⁵⁴. De las dos últimas fueron encontradas copias manuscritas en el fondo musical del Archivo Histórico Municipal de Cádiz, hecho que prueba su más que posible interpretación en la Semana Santa gaditana⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ «Ramón Roig Torné». *Patrimonio Musical*. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-580> [Consulta 17/11/2024].

⁴⁵⁵ Junto a estas fueron encontradas en el Archivo Histórico Municipal de Cádiz partichela de las siguientes marchas de la segunda mitad del siglo XIX: *Vía Crucis* (Ramón Rovira), *Pobre hija mía*, *¡Descansa en paz!* y *A la memoria de Gayarre* (Leopoldo Martín Elexpuru), *Saeta* (Damián López), *La Magdalena* (José Gisbert), *Una promesa a la Virgen* y *¡Descanse en paz!* (Álvaro Milpáger), *El llanto* (José Gabaldá), *El Sepulcro* (Anónima) *Christus Factus* (Miguel Hilarión), *Vía Crucis* (Alfredo Javaloyes), *Roma* (Luigi Mancinelli) y *¡Ha muerto!*, *La Santa Cruz* y *Marcha fúnebre* (Eduardo López Juaranz). Véase LEÓN, Virginia. «Aparecen docenas de partituras del XIX en el Archivo Histórico Municipal», *Diario de Cádiz*, 29 de julio de 2009 Disponible en: https://www.diariodecadiz.es/ocio/Aparecen-XIX-Archivo-Historico-Municipal_0_172483050.html [Consulta 10/09/2024].

3.3. MÁS ALLÁ DEL «ECO». LA EDICIÓN DE MARCHAS FÚNEBRES EN LA DÉCADA DE 1860: *LA LIRA* (CA. 1860-CA. 1879) Y *GACETA MUSICAL DE MADRID* (1865-1878)⁴⁵⁶

La edición de marchas fúnebres para banda en la década de 1860 no se limitó a publicación fundada por Gabaldá, ya que encontramos otras revistas y casas editoriales que hicieron lo propio como *La Lira* de José Antonio López, la editorial de Antonio Romero —antes de adquirir *Eco de Marte*— (Tabla 1.2.) o *Gaceta Musical de Madrid*.

Especialmente interesante es *La Lira*, fundada y dirigida por el valenciano José Antonio López, director de la música de la Academia de Infantería de Toledo. Son pocos los vestigios que hemos localizado de esta publicación, aunque estimamos que se inició en torno a 1865, prolongando su andadura, al menos, hasta finales de la década de 1870. La publicación se editaba en Madrid, teniendo como punto de expedición el propio domicilio de su director —Barrio de Salamanca, calle Serrano n.º 68 4º D—, así como todos los almacenes de música y principales librerías de la capital y otras provincias. En Andalucía, se distribuyó en Málaga en la Librería de Moya⁴⁵⁷. En sus inicios fueron cuatro los números publicados al mes, ofreciendo diversas modalidades y ofertas de suscripción⁴⁵⁸, la posibilidad de adquirir los números en formato impreso [en limpio] o manuscrito (Ilustración 3.6), así como tres clases. Esto último resulta llamativo, ya que no se ofrecían piezas diferentes en cada una de ellas, sino que se caracterizaban por ofrecer un número determinado de partichelas de la misma obra, lo que ofrecía diferentes posibilidades y precios, según la idiomática y necesidades de cada banda:

⁴⁵⁶ El presente apartado se ha incorporado como aporte inédito en la redacción de la tesis doctoral, es decir, no forma parte del compendio de publicaciones presentado.

⁴⁵⁷ «Música. 625. *La Lira*. Publicación para banda militar..., p. 174.

⁴⁵⁸ Las diferentes posibilidades y ofertas de suscripción eran las siguientes: 1ª clase en limpio 25 reales, 2ª clase en limpio 20 reales, 3ª clase en limpio 15 reales. Mensuales: 1ª clase 25 reales, 2ª clase 20 reales y 3ª clase 15 reales. Trimestrales: 1ª clase 72 reales, 2ª clase 57 reales y 3ª clase 45 reales. Semestrales: 1ª clase 140 reales, 2ª clase 110 reales y 3ª clase 82 reales. Anuales: 1ª clase 250 reales, 2ª clase 200 reales y 3ª clase 150 reales. Números sueltos [en formato manuscrito]: 1ª clase 8 reales, 2ª clase 7 reales y 3ª clase 6 reales.

Papeles que consta cada número

1ª clase: 21 papeles

2ª clase: 13 papeles

3ª clase: 9 papeles [...]

Entre los papeles que se citan a continuación, puede cada suscriptor elegir los que más le convengan: requinto, flautín, 4 clarines, 2 cornetines, 2 fliscornos, 2 trombas, 3 trombones, barítonos, 2 bombardinos, 2 bajos y bombo.

Se compone de piezas de óperas y zarzuelas, música de baile y de capricho: marchas pasodobles, faginas, aires nacionales, músicas religiosas, etc. etc.

Agencia de colocaciones de maestros y profesores de música, en los hospicios, pueblos y regimientos, siendo esta gratuita para los suscriptores a *La Lira*, y con un derecho módico para los que no sean.

Nota. En lo sucesivo se mantendrán piezas de baile coreadas, sin aumento de precio.

Importante. Se establece una sección de música para orquesta de cuerda, la que se servirá por medio de suscripción mensual o encargos [...].

Se servirá música religiosa y música de piano a precios convencionales⁴⁵⁹.

Hasta el momento no se han localizado las fuentes musicales con el grueso del repertorio editado por *La Lira*, dado que a fecha del cierre de la presente tesis doctoral solo hemos hallado tres ejemplares: uno manuscrito con la obra *Soleá* de Francisco Rodríguez «Murciano», instrumentada para banda por el propio José Antonio López⁴⁶⁰; una *Malagueña* manuscrita de autoría desconocida⁴⁶¹; y el número 379, impreso con calcografía de José Lodre, correspondiente al himno federal *El triunfo de la República* de la pianista Pepita López, del que se editaron versiones para banda militar, canto y piano y para voces solas⁴⁶².

⁴⁵⁹ «Música. 625. La Lira. Publicación para banda militar, para orquesta de cuerda, y religiosa. Bajo la dirección de D. José Antonio López», *Boletín Bibliográfico Español*, n.º 15, 1 de agosto de 1867, pp. 173 y 174.

⁴⁶⁰ RODRÍGUEZ, Francisco (autor), LÓPEZ, José Antonio (instrumentador), *Soleá*, López José Antonio (ed.), *La Lira*, s. n., s. f. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2435(3).

⁴⁶¹ *Malagueña*, López José Antonio (ed.), *La Lira*, s. n., s. f. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2435(4).

⁴⁶² LÓPEZ, Pepita, *El triunfo de la República: himno federal*, López, José Antonio (ed.), *La Lira*, n.º 319, 1873. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/222/29.

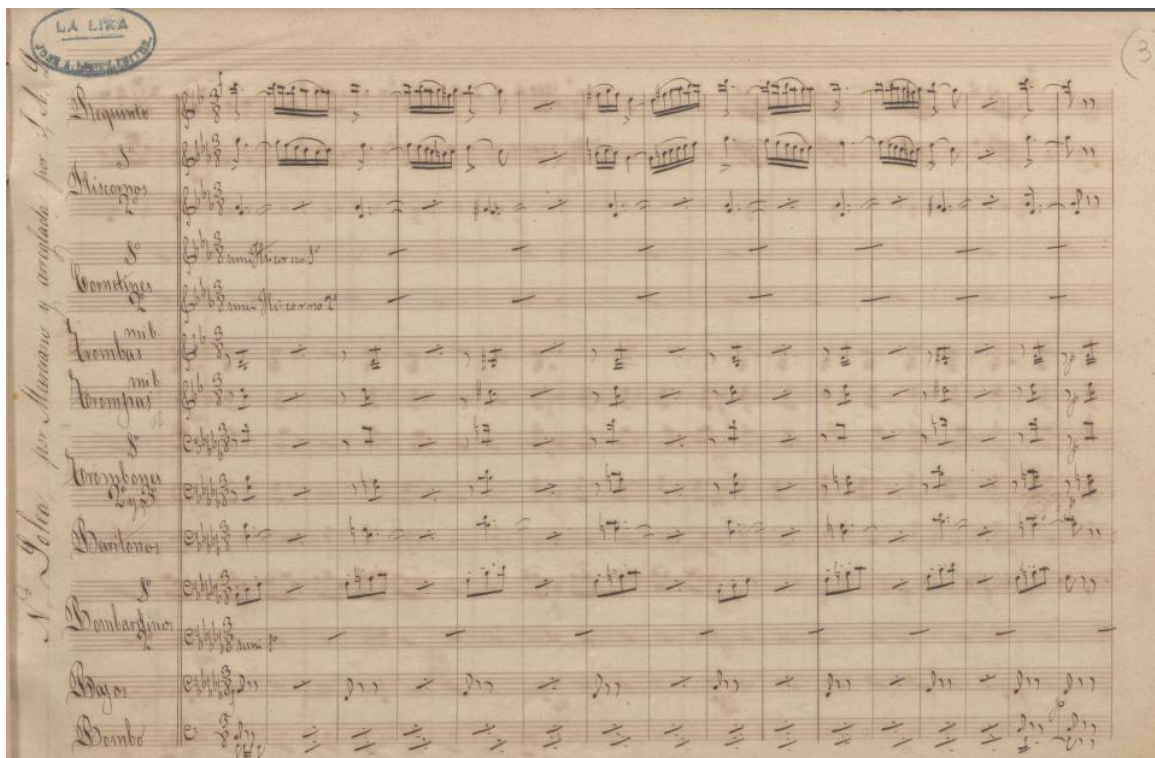


ILUSTRACIÓN 3.6. *Soleá de Murciano*, con instrumentación de José Antonio López, editada en *La Lira*.
Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2435(3).

A pesar de no haber localizado ninguna marcha editada en *La Lira*, Ayala Herrera ha atestiguado la realización de un pedido, en 1879, de 80 piezas por parte de Manuel Romero Durán —director de la Banda de Música del Hospicio de Hombres de la Diputación de Jaén— a José Antonio López, en el que constan 14 marchas, fúnebres y militares, siendo el segundo género más solicitado tras los bailables (40)⁴⁶³. Estos datos coinciden con el repertorio editado en *Eco de Marte*, lo que corrobora nuestra hipótesis de que las marchas eran el uno de los géneros más interpretado por las bandas en este periodo.

En consecuencia, *La Lira* podría considerarse competencia directa de *Eco de Marte* en el mercado editorial bandístico de 1860 y 1870. Un hecho que respalda esta afirmación es la vinculación de la Banda Municipal de Ávila con la publicación dirigida por José Antonio López, a la cual estuvo suscrita desde marzo de 1865 hasta 1873. Sin

⁴⁶³ AYALA HERRERA, Isabel María, «Haydn para todos: La transcripción para banda de música del minueto de la Sinfonía n.º 100 “Militar” por Mariano San Miguel (1879-1935)», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1, 2011, pp. 115-116.

embargo, en el segundo semestre de 1873, esta suscripción fue sustituida por *Eco de Marte*, realizándose los pedidos a José Conde, apoderado de Antonio Romero⁴⁶⁴.

Otra revista que editó marchas fúnebres para banda en la década de 1860 fue la mencionada *Gaceta Musical de Madrid*. Su Biblioteca Musical constaba de cuatro secciones. Cada una de ellas —compuesta por 8 páginas de música mensuales, lo que equivalía a un total de 96 páginas al año— se correspondían con cada uno de los cuatro números editado mensualmente, es decir, la primera sección se editaba junto con el primer número del mes, la segunda con el segundo, y así sucesivamente⁴⁶⁵. La primera sección estaba conformada por música religiosa (voces y órgano), la segunda se trataba de música para piano (nocturnos, fantasías, bailables, etc.), la tercera canto y piano y la cuarta consistía en piezas para mediana banda militar y orquesta:

Esta sección es muy necesaria hoy, puesto que en la mayor parte de los pueblos de alguna importancia hay organizadas bandas y orquestas de aficionados, no siendo siempre fácil a estos la adquisición de un repertorio sino a fuerza de desembolsos. Comprenderá todo género de piezas de las mejores óperas, así como marchas, pasodobles, polkas, mazurcas, valeses, galops, etc., arregladas por distinguidos maestros, los cuales nos secundan con su inteligencia. También daremos piezas para orquesta, y entre ellas, algunas sinfonías⁴⁶⁶.

Precisamente, en el número 20, publicado el 15 de febrero de 1866 se anunciaba la próxima publicación en la cuarta sección de una marcha fúnebre compuesta por el violinista sevillano Mariano Taberner, elegida «por considerarla apropiada, atendiendo a la proximidad de las festividades de la Semana Santa»⁴⁶⁷. La pieza en cuestión fue *A la memoria de Andrés Palatín*, quien había fallecido el mes anterior⁴⁶⁸. Su edición, con calcografía de Faustino Echevarría, se llevó a cabo en dos números diferentes (8 páginas en cada número), correspondiéndose con las dos primeras entregas de la sección para banda militar (Ilustración 3.7.)⁴⁶⁹.

⁴⁶⁴ FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, Maximiliano, *Prensa y comunicación en Ávila (siglos XVI-XIX)*, Ávila, Diputación Provincial, 1988, p. 173.

⁴⁶⁵ «Segundo año de la publicación», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 28, 14 de abril de 1866, p. 18.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ «A nuestros lectores», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 20, 15 de febrero de 1866, p. 1.

⁴⁶⁸ «A nuestros lectores», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 21, 22 de febrero de 1866, p. 1.

⁴⁶⁹ La plantilla para la que fue editada consta de requinto, flautín, clarinetes (1.º, 2.º y 3.º), cornetines (1.º y 2.º), trompas en fa, trombones (1.º y 2.º), barítonos, bombardinos (1.º y 2.º), bajo y bombo. TABERNER, Mariano, *A la memoria de D. Andrés Palatín: marcha fúnebre*, *Gaceta Musical de Madrid*, 4ª sección, n.º 1 y n.º 2, febrero y marzo de 1866. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2795/6.

Resulta llamativo que el catálogo de dicha sección⁴⁷⁰ fuese inaugurado con una marcha fúnebre para su ejecución en Semana Santa. Este hecho, sumado a que la segunda parte de la obra no fue entregada en el cuarto número del mes de marzo, sino adelantada al tercero, puede significar que la pieza fue objeto de reclamo por parte de las bandas para su interpretación:

Con este número recibirán los señores suscritores que han optado por la sección de canto de nuestra Biblioteca, una romanza de barítono, poema del aventajado literato Sr. D. José Nogués, música del distinguido y reputado maestro compositor Sr. D. José de Inzenga, cuya romanza está dedicada al aplaudido artista de la Zarzuela, Sr. D. Tirso de Obregón. Los señores suscritores a la sección de mediana banda militar recibirán también, y por adelantado, la terminación de la marcha fúnebre del Sr. Taberner, con objeto de que les sea útil en las augustas ceremonias que durante la Semana Santa celebra la Iglesia⁴⁷¹.

Llegados a este punto, no podemos obviar la dedicatoria de la pieza que, si bien se editó en Madrid, está dedicada a una personalidad ilustre de la vida musical sevillana vinculada con el ámbito bandístico. Nacido en Ceuta en 1806, Andrés Palatín era hijo de Fernando Palatín, autor del diccionario de música pionero en lengua castellana⁴⁷² y perteneciente a una saga familiar muy vinculada a la vida musical hispalense⁴⁷³. Andrés Palatín fue músico mayor, así como fundador y primer director de la Banda de Música del Asilo de Mendicidad de San Fernando de Sevilla, antecedente de la Banda Municipal. Tras su muerte, lo sucedería en el cargo de director su hijo, Antonio Palatín⁴⁷⁴. Esta formación ha estado muy vinculada a la Semana Santa desde su fundación. De hecho, una de sus primeras actuaciones fue el acompañamiento musical a

⁴⁷⁰ Otras obras editadas en la 4ª sección de *Gaceta Musical de Madrid* las que tenemos constancia son: *La Giralda*: tanda de vals para orquesta de Mariano Taberner (n.º 3, 4, y 6, correspondientes a abril, mayo y julio de 1866), *Honra y buques en el Callao*: marcha triunfal de Taboada (n.º 5, correspondiente a junio de 1866). Cit. en: «Advertencias», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 30, 28 de abril de 1866, p. 1; «Advertencia», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 34, 26 de mayo de 1866, p. 1; «Advertencia», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 38, 4 de julio de 1866, p. 1; «Advertencias», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 42, 29 de julio de 1866, p. 1.

⁴⁷¹ «A nuestros lectores», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 24, 17 de marzo de 1866, p. 1.

⁴⁷² PALATÍN, Fernando, *Diccionario de música (Sevilla, 1818)*, Medina, Ángel (edición y estudio preliminar), Oviedo, Universidad de Oviedo y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990.

⁴⁷³ PÉREZ-COLODRERO, Consuelo, «Creyente y disidente: Lola Domínguez Palatín (Sevilla, 1889-Madrid, 1971), violinista andaluza de arraigado abolengo», Muñoz Fernández, Ángela y Luengo López, Jordi (eds.), *Creencias y disidencias: experiencias políticas, sociales, culturales y religiosas en la Historia de las Mujeres*, vol. 2, Granada, Comares, 2020, pp. 580-581.

⁴⁷⁴ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Semblanza histórica de la Banda Municipal de Sevilla*, Sevilla, edición de J. C. R., 1998, pp. 18-19.

la procesión del Santísimo de la Parroquia de San Ildefonso en 1852, así como el acompañamiento musical a la Hermandad de la Amargura⁴⁷⁵.

MARCHA FÚNEBRE

Compuesta por **MARIANO TABERNER.** A LA MEMORIA DE D. ANDRÉS PALATÍN. Para Banda Militar. Pr. No.

Propiedad.

REQUINTO.

FLAUTIN.

CLARINETES. 1º 2º

CORNETES. 1º 2º

TROMPAS en Fa.

TROMBONES. 1º 2º

BARITONOS.

BOMBARDIVOS. 1º 2º

BAJOS.

BOBO.

4. GACETA MUSICAL Nº 21. 4ª Sección. N.º 3. Feb. 1866. Calcoog. de F. ECHEVARRIA.

ILUSTRACIÓN 3.7. Portada del número 1.º, sección 4ª de *Gaceta Musical de Madrid*, correspondiente a la marcha fúnebre *A la memoria de D. Andrés Palatín*. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2795/6.

En cuanto a la circulación de la música editada en *Gaceta Musical de Madrid*, existían diversos puntos para adquirir la música incluida en ella tanto en la capital de España, como en los principales almacenes de música y librerías de otras provincias, e

⁴⁷⁵ OTERO NIETO, Ignacio, «La enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del s. XIX» *Temas de estética y arte*, n.º 25, 2011, p. 151. Sobre el acompañamiento musical de la Banda del Asilo de Mendicidad de San Fernando a diferentes hermandes y cofradías sevillanas. Véase CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*

incluso en París, Milán y Nápoles⁴⁷⁶. Si bien, el periodo mínimo de suscripción era diferente dependiendo del lugar geográfico: en Madrid solo podía hacerse de forma mensual, en las provincias trimestral y anual en los territorios de ultramar y el extranjero⁴⁷⁷.

3.4. LA ECLOSIÓN DE LAS PRIMERAS MARCHAS DEDICADAS A HERMANDADES DE LA SEMANA SANTA ANDALUZA (1868-1890)⁴⁷⁸

Los años del sexenio revolucionario (1868 y 1874) supondrán un momento convulso para la Semana Santa, en general, y la de Sevilla, en particular:

La Semana Santa sufrió, como la España de su tiempo, los vaivenes de la Revolución de 1868, alias *La Gloriosa*, y la crisis de la I República. Aquellas convulsiones políticas y sociales dejaron su huella en una fiesta que había resurgido tras la crisis de la Ilustración y el saqueo de la invasión francesa, aunque en algunas ocasiones esa influencia rayara en el surrealismo que estaba, como el resto de las vanguardias, por venir: ese gorro frigio que anunció *El Imparcial* como sustituto de la corona que portaba la Esperanza Macarena nos da idea del rigor que imperaba en aquella España dividida en dos bandos⁴⁷⁹.

Pese a ello, puede afirmarse que, en el tercer cuarto de siglo, la marcha fúnebre para banda militar ya era un género asentado y, en cierto modo, estereotipado del paisaje sonoro de la Semana Santa andaluza, dada la multiplicación de composiciones y

⁴⁷⁶ «En Madrid: en la Administración [Plazuela del Ángel, n.º 15, tercero]. En los almacenes de música de los Sres. Romero, Eslava, Martín Salazar. En las librerías de San Martín, Puerta del Sol, 6 y Victoria, 9.—Gaspar y Roig, Príncipe, y L. López, Carmen, 13. En provincias en los almacenes de música y principales librerías. Milán, agencia Lamperti, Lupa, 7.—Albergo di Francia, P. Clerici, corso Vittorio Emanuele, 20. París: M. Boura, 2, rue Monsigni, hotel Dalayrac, frente al Teatro de los Italianos. Nápoles; Ufficio del Monitore del Circolo Bonamiel, Vico Bagnara, núm. 6.». Cit. en: «Se suscribe», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 28, 14 de abril de 1866, p. 1.

⁴⁷⁷ «Precio de suscripción», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 28, 14 de abril de 1866, p. 1.

⁴⁷⁸ El presente epígrafe constituye una revisión actualizada de un fragmento de uno de los capítulos de libro presentados como parte del compendio de la esta tesis doctoral. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, 2019, pp. 149-171.

⁴⁷⁹ PASTOR TORRES, Álvaro, ROBLES, Francisco y ROLDÁN, Manuel Jesús, *Historia de la Semana Santa...*, p. 257.

de los premios que obras pertenecientes a este género musical recibieron en concursos de composición en provincias como Jaén⁴⁸⁰.

Si en la década de 1860 la mayoría de los títulos de las marchas compuestas y editadas no hacían mención ni poseían relación alguna con la Semana Santa, a partir de 1870 surge la edición y publicación de marchas fúnebres que hacen referencia a momentos de la pasión de Jesucristo. De igual forma, van a aparecer las primeras marchas compuestas y dedicadas ex profeso a hermandades y cofradías de la Semana Santa andaluza. Es precisamente a partir de la aparición de estas marchas cuando nace en Andalucía el concepto de «marcha procesional» o «marcha de procesión», término estandarizado en la segunda mitad del siglo XX con el que se denominan las marchas que, bien son dedicadas a hermandades y cofradías, bien son compuestas para ser interpretadas en los desfiles procesionales de la Semana Santa, a pesar de que durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX la mayoría de sus autores las concibieron como marchas fúnebres —tal y como hemos ejemplificado con *La Estrella Sublime* de Manuel López Farfán en el marco teórico y como veremos más adelante con el caso de la *Marcha fúnebre* de Cebreros—.

Tradicionalmente se ha afirmado que son las marchas *Quinta Angustia* (1895, José Font Marimont)⁴⁸¹ y *Piedad* (1896, Eduardo López Juarranz)⁴⁸² las primeras en ser dedicadas a hermandades y cofradías andaluzas; la primera a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla y la segunda a la Hermandad de la Piedad de Cádiz. No obstante, diversos estudios han demostrado que, hasta el momento, es la *Marcha fúnebre* de Rafael Cebreros la pionera en contener una dedicatoria a una hermandad⁴⁸³ y, por ende, la primera «marcha procesional» de la que se tiene constancia. Esta obra fue compuesta originalmente en 1868 para dos pianos⁴⁸⁴; sin embargo, su estreno en concierto público

⁴⁸⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia, *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2014, p. 419.

⁴⁸¹ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, *Historia de la música militar en España...*, pp. 321-322.

⁴⁸² AYALA HERRERA, Isabel María, «Música de palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza», *Anuario de la Federación de Cofradías de la Semana Santa de Guadix*, 2007, n.º 1, p. 76.

⁴⁸³ OTERO NIETO, Ignacio, «La enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del s. XIX» ..., p. 150; CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, «La *Marcha fúnebre* de Rafael Cebreros (1868): la composición procesional más antigua dedicada a una cofradía sevillana», *Boletín Anual Quinta Angustia*, n.º 109, 2014, pp. 67-69.

⁴⁸⁴ «Variedades. Música», *Diario de Córdoba: de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, Córdoba, 24 de abril de 1869, p. 2.

fue realizado por la Banda de Música del Regimiento de Bailén⁴⁸⁵, con instrumentación del músico mayor del 1.º Regimiento Artillería a pie, Silverio López Uría⁴⁸⁶.

Rafael Cebreros y Bueno⁴⁸⁷ fue un reconocido pianista y compositor nacido en 1851 en Córdoba, que desde muy joven se afincó en Sevilla. Fue becado por la Diputación Provincial para estudiar en el Conservatorio de París⁴⁸⁸, lugar donde compuso su *Marcha fúnebre*⁴⁸⁹. Precisamente, en la monografía *Sevilla intelectual: sus escritores y artistas contemporáneos*, donde se recogen breves biografías de escritores, escultores, cantantes, actores, pintores, poetas y músicos relacionados con la capital hispalense, José Cascales definiría a Cebreros como «el que ha conseguido arrancar entusiastas aplausos en los mejores salones de conciertos de París, donde sólo se presentan los maestros del divino Arte; el que ha sido escuchado con delectación hasta por las personas Reales más encopetadas»⁴⁹⁰. El músico cordobés, cuya vida y obra merece un profundo estudio musicológico, debió ser una importante personalidad en la vida musical sevillana del último cuarto del siglo XIX, ya que el mencionado libro solamente se recogen la biografía de otros tres ilustres músicos relacionados con la capital andaluza: el compositor Gerónimo Giménez⁴⁹¹; Buenaventura Iníñez, primer organista de la Catedral entre 1865 y 1902⁴⁹²; y Luis Leandro Mariani, compositor y segundo organista de la Catedral desde 1891 hasta 1921⁴⁹³.

Gracias a la literatura musical periodística de la época puede intuirse que la marcha de Cebreros gozó de gran popularidad en los años posteriores a su composición en 1868. Incluso la prensa de su localidad natal se hizo eco de la gran recepción de la marcha, eligiéndola obra más destacada del catálogo de su compositor:

⁴⁸⁵ OTERO NIETO, Ignacio, «La enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del s. XIX» ..., p. 150.

⁴⁸⁶ MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)* ..., p. 203.

⁴⁸⁷ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio y VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «Cebreros, Rafael», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 1999, pp. 457-458.

⁴⁸⁸ CUENCA BENET, Francisco. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. Málaga, Fundación Unicaja, 2002, p. 63.

⁴⁸⁹ «Crónica», *El Porvenir*, 25 de marzo de 1891, p. 3.

⁴⁹⁰ CASCALES Y MUÑOZ, José, *Sevilla intelectual: sus escritores y artistas contemporáneos: setenta y cinco biografías de los mejores ingenios hispalenses y un apéndice con estudios bibliográficos y críticos*, Madrid, Libro de Victoriano Suárez, 1896, pp. 483.

⁴⁹¹ *Ibid*, pp. 491-498.

⁴⁹² *Ibid*, pp. 499-503.

⁴⁹³ *Ibid*, pp. 504-510.

Entre sus composiciones publicadas, citamos solo una, porque la índole de nuestro periódico no nos permite estos análisis. Esta es la *Marcha fúnebre* compuesta para dos pianos, y que ha sido ejecutada por la orquesta [banda] que acompaña a la Quinta Angustia, en esas solemnes procesiones de Semana Santa, que recuerdan en Sevilla las colosales fiestas religiosas de Roma. Necesario es comprender la profunda devoción de este pueblo meridional, entusiasta por sus creencias, para comprender el lujo de inspiración que ostenta la *Marcha fúnebre* de Cebreros. Esta marcha representa una terrible escena del Calvario. Jesús ha muerto, y la madre que ha pasado la noche acompañado en las alturas del monte del suplicio al hijo muerto, vuelve a su hogar, con su corazón traspasado de dolor. Parece que roncós tambores expresan el luto, que melodías sentidas dicen el dolor, que terribles armonías explican la conmoción de la tierra. El llanto de las mujeres, la grandeza del dolor y de la resignación de la madre angustiada, de la gran mujer, espíritu sublime del cristianismo, marchan a lento compás, con toda la magnificencia que ha marchado la doctrina de la civilización del mundo por encima de los siglos⁴⁹⁴.

La cita anterior denota que la *Marcha fúnebre* de Cebreros podría tener un cierto componente programático temprano, adelantando obras como *Soleá dame la mano* (1918) y *Amarguras* (1919) de Manuel Font de Anta. El éxito y la gran acogida de esta pieza quedaron evidenciados en 1874 con la publicación en Madrid de una versión para piano por Antonio Romero y Andía, bajo el título de *Marcha fúnebre para piano* (Ilustración 3.8.). En la portada no se hace referencia a que la marcha esté dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla, si bien, en el subtítulo se indica que se trata de una marcha compuesta para la Semana Santa hispalense: «Esta marcha está escrita expresamente para la Semana Santa de Sevilla y se ejecuta todos los años por las bandas militares que acompañan a las cofradías de dicha capital»⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ «Variedades. Música» ..., p. 2.

⁴⁹⁵ CEBREROS Y BUENO, Rafael. *Marcha fúnebre para piano*, Op. 2. Madrid, Editorial de Antonio Romero y Andía, 1974. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/21/9.

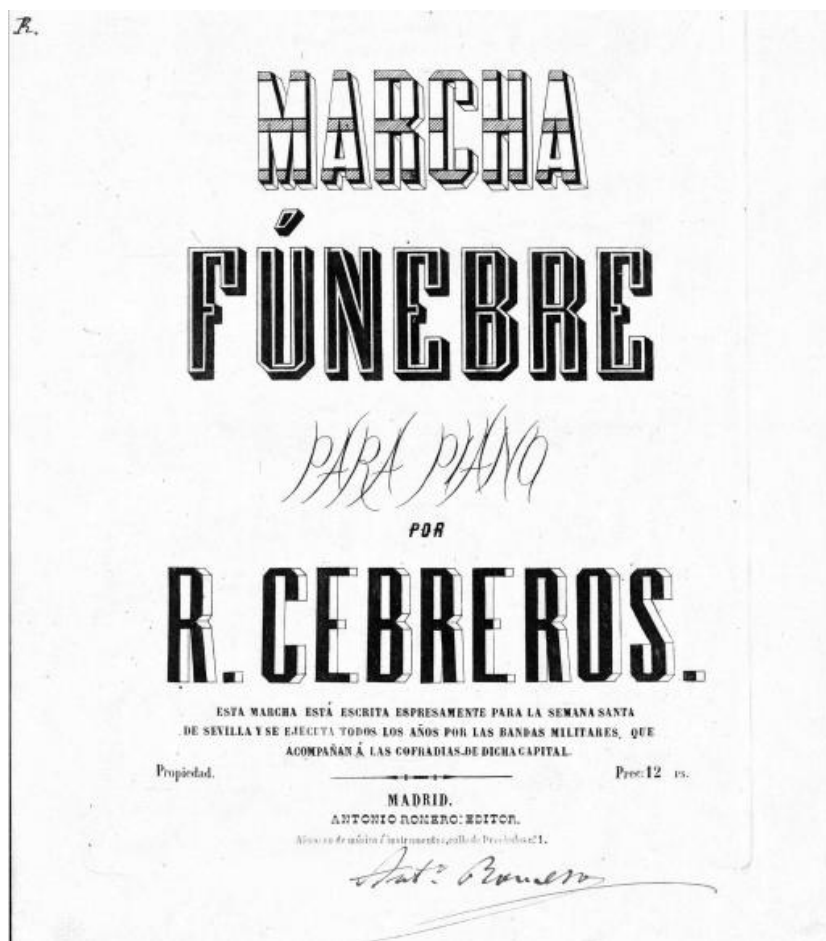


Ilustración 3.8. Portada de la *Marcha fúnebre* de Rafael Cebreros, editada en 1874 por Antonio Romero y Andía. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/21/9.

Precisamente, la edición de marchas en reducción para piano fue otra de las vías mediante las que se dotó de repertorio a las bandas de música en el siglo XIX. De esta manera, cada director podía instrumentarlas en consonancia con la idiomática de su plantilla, además de que podían ser interpretadas en otros círculos y espacios como el salón o los cafés⁴⁹⁶. De igual forma, debe tenerse en cuenta que la edición para banda suponía un mayor coste —dado el número de instrumentos y páginas necesarias para la impresión— que para piano.

Llegados a este punto, es conveniente hacer un inciso para aclarar por qué consideramos esta pieza la primera marcha procesional de la que se tiene constancia. Para ello, volvemos a remitir al marco teórico, teniendo en cuenta el ya citado modelo de análisis tripartito de Molino-Nattiez y el concepto de mediación de Hooper. En

⁴⁹⁶ AYALA HERRERA, Isabel María, «Haydn para todos: La transcripción...», p. 118.

primer lugar, en lo que al nivel poiético y a la mediación estructural-institucional se refiere, el autor dedicó la pieza a la Hermandad de la Quinta Angustia, lo que conecta la creación de la obra con una cofradía que procesiona el Jueves Santo por las calles de Sevilla. En segundo lugar, en el nivel estésico y mediante la mediación receptiva, la recepción de esta obra se consolidó principalmente gracias a su interpretación por bandas militares durante los desfiles procesionales de la Semana Santa, tal y como queda reflejado en la aclaración de la edición para piano de la marcha. Por lo tanto, considerando los distintos procesos de interacción entre esta obra musical, entendida como un ente individual, y su contexto cultural e ideológico, puede afirmarse que se trata de una «marcha procesional», pese a que en el título de su edición para piano figure como «marcha fúnebre».

En lo que se refiere a cuestiones meramente musicales, la *Marcha Fúnebre* de Rafael Cebreros presenta una estructura ternaria, precedida por una breve introducción. Armónicamente, está escrita en la tonalidad de fa menor, lo que refuerza su carácter solemne y su carga emocional. Esto aporta un matiz trágico que intensifica la atmósfera de la obra, convirtiendo la música en un elemento semántico que subraya el significado y el contexto emocional de la escena que acompaña. Por otra parte, el uso de indicaciones agógicas como *ritenutos* y calderones a lo largo de la obra, dificultarían su interpretación en movimiento, por lo que suponemos que fueron suprimidos en la transcripción bandística. La principal diferencia de la obra de Rafael Cebreros con el resto de marchas fúnebres compuestas en la época reside en el compás, ya que está escrita en un compás de 2/4, cuando lo más habitual es que se encuentre en compás de 4/4 o 2/2. Al tratarse de compases binarios, las diferencias sonoras en la percepción no son significativas. Sin embargo, al ser una marcha cuya función principal su ejecución en movimiento, estas diferencias se manifiestan claramente durante su interpretación en desplazamiento.

La composición de marchas dedicadas a hermandades en Andalucía no fue un fenómeno aislado, sino parte de un contexto más amplio que involucraba la creación de piezas musicales para enriquecer las celebraciones de Semana Santa en distintas regiones de España, como prueba la existencia de registros de composiciones similares fuera de esta región. Un ejemplo temprano y significativo es la *Marcha fúnebre para la procesión del Viernes Santo en la ciudad de Alfaro*, compuesta por Francisco de la Riva el 26 de febrero de 1875. Esta pieza fue escrita específicamente para la Cofradía del

Santo Entierro de la localidad riojana de Alfaro, conservándose un guion reducido manuscrito para banda en E-Mn⁴⁹⁷, en el que destaca la presencia de un solo de bombardino en el trío.

A partir de la edición musical de la marcha de Cebreros, surgen diversas marchas fúnebres que, aunque no sabemos si fueron dedicadas específicamente a alguna hermandad o cofradía, hacen referencia, en su mayoría a momentos clave de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo o a festividades como el Corpus Christi. Entre estas composiciones destacan *De Herodes a Pilatos*, *Jueves Santo*, *Jesús de Nazareth*, *Jerusalem*, *María Magdalena*, *Descanse en paz*, *El Cristo de Pasión*, *Una promesa a la Virgen*, *Corpus Christi* y *Aurora*. Todas ellas fueron creadas por Álvaro Milpager, aunque se desconoce la fecha exacta de su composición.

De las marchas citadas anteriormente, *De Herodes a Pilatos*⁴⁹⁸ y *Jerusalem*⁴⁹⁹ fueron editadas por José Erviti Segarra⁵⁰⁰, quien fundó su editorial en 1875 en la calle Lope de Vega de Madrid —dirección en la que fueron editadas ambas marchas—, trasladando su actividad comercial a San Sebastián tras su jubilación en 1891⁵⁰¹. Dentro de la actividad de edición musical llevada a cabo por Casa Erviti destaca la producción de obras para banda de música, piano, rondalla y coro⁵⁰². *De Herodes a Pilatos* (Ilustración 3.9.) fue editada para pequeña banda⁵⁰³, mientras que *Jerusalem*, con una instrumentación más amplia⁵⁰⁴, formaba parte la segunda de una colección llamada «El Pentagrama» (entrega 51).

Esta última marcha volvió a ser publicada en 1925⁵⁰⁵ por *Harmonía*, lo que constata la pervivencia del repertorio en el tiempo. Sin embargo, en esta reedición hay

⁴⁹⁷ DE LA RIVA, Francisco, *Marcha fúnebre para la procesión del Viernes Santo en la ciudad de Alfaro*. Alfaro, 1875. Fuente: E-Mn. Signatura: M.GlezRiva/11(36).

⁴⁹⁸ MILPAGER Y DÍAZ, Álvaro, *De Herodes a Pilatos*. Madrid, Casa Erviti, ca. 1875. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero. Sin signatura.

⁴⁹⁹ MILPAGER Y DÍAZ, Álvaro, *Jerusalem*, Casa Erviti, ca. 1875. Fuente: E-Mba. Signatura: M-3000.

⁵⁰⁰ No nos ha sido posible consultar los fondos editados por Casa Erviti, ya que en la actualidad se encuentran en un almacén en el País Vasco. Está previsto que en próximas fechas sean adquiridos, catalogados y puestos al servicio de los investigadores por E-RE.

⁵⁰¹ LEILLENA MENDIZÁBAL, Pello, «Guía de editoriales musicales en Euskal Herria», *Musiker*, n.º 15, 2007, pp. 344-345.

⁵⁰² *Ibid*, p. 344.

⁵⁰³ La instrumentación de *De Herodes a Pilatos* editada por Erviti consta de flautín, requinto, clarinetes (1.º y 2.º), cornetines (1.º y 2.º), trompas, trombones (1.º y 2.º), bajos y batería.

⁵⁰⁴ La instrumentación de *Jerusalem* editada por Erviti consta de flauta y flautín, oboes, requinto, clarinetes (1.º, 2.º, 3.º y 4.º), clarinetes bajos, saxofones altos en mib, saxofones tenores en sib, fagotes, fliscronos 1.º y 2.º, cornetines, trombas, trompas, bombardinos (1.º y 2.º), trombones (1.º, 2.º y 3.º), bajos y batería.

⁵⁰⁵ MARTÍN, L., *Jerusalén: marcha fúnebre*. *Harmonía*, n.º 124, 1926. 1ª sección.

dos pequeños cambios respecto a la primera de Erviti. En primer lugar, se castellaniza el título: *Jerusalén* en lugar de *Jerusalem*. En segundo lugar, a pesar de que hemos comprobado que la partitura es la misma, la autoría de la marcha publicada en *Harmonía* corresponde a L. Martín en lugar de a Álvaro Milpager. Cabe la posibilidad de que el nombre L. Martín haga referencia a Leopoldo Martín Elexpuru, primer director de la Banda de Alabarderos desde su reorganización en 1875 hasta 1891.

La marcha *Jerusalem* estuvo muy presente en el repertorio interpretado por la Banda de Alabarderos a inicios del siglo XX, tanto en sus actuaciones de Semana Santa como en los entierros de personalidades vinculadas a monarquía española⁵⁰⁶. El hecho de que el nombre de L. Martín aparezca en la partitura de *Jerusalén* publicada en *Harmonía* podría explicarse por la posibilidad de que Leopoldo Martín Elexpuru realizara una copia de la marcha en la que incluyera su nombre como copista. Esto podría haber llevado a que la revista le atribuyera erróneamente la autoría. Algo similar ocurrió con la edición de *María Magdalena*, marcha fúnebre de Álvaro Milpager editada bajo el nombre de L. Martín en el n.º 100 de la publicación.

⁵⁰⁶ A continuación, pueden leerse algunos testimonios en prensa que atestiguan la interpretación de *Jerusalem* por la Banda de Alabarderos: «Con gran solemnidad se han celebrado en la capilla real los Oficios divinos. A las doce salió la comitiva regia de la cámara en el orden de costumbre, tocando la música de Alabarderos la marcha de *Jerusalén*». En: «La fiesta del día. En Palacio», *La Correspondencia de España*, 10 de abril de 1903, p. 3. «Las galas y esplendores de la Corte cedieron ayer su puesto a los lutos por la muerte del Redentor. La comitiva regia salió de la cámara para la iglesia a los acordes de la Marcha de *Jerusalén*, de Milpager. Su Majestad el Rey vestía de capitán general; la Reina y las Infantas, de negro; el Infante D. Fernando, de uniforme de Caballería, y el Infante D. Carlos, de general, con banda roja». En: «La festividad del Viernes Santo. Capilla pública», *La Correspondencia de España*, 15 de abril de 1911, p. 5. «Todas las banderas se hallaban arrolladas y enlutadas con crespones, y oran rendidas ante el cadáver de la Infanta. Cerrando la comitiva iba el regimiento de Caballería de Lanceros del Príncipe, con bastidores y banda, que en unión de la escuadra de gastadores y de las fuerzas que precedieron al cortejo, desfilaron en el momento de la llegada a la estación del Norte, a los acordes de la Marcha de *Jerusalén*, ejecutada por la banda de Alabarderos». En: «Entierro de S.A.R. la Infanta María Teresa», *La Época*, 24 de septiembre de 1912, p. 1.

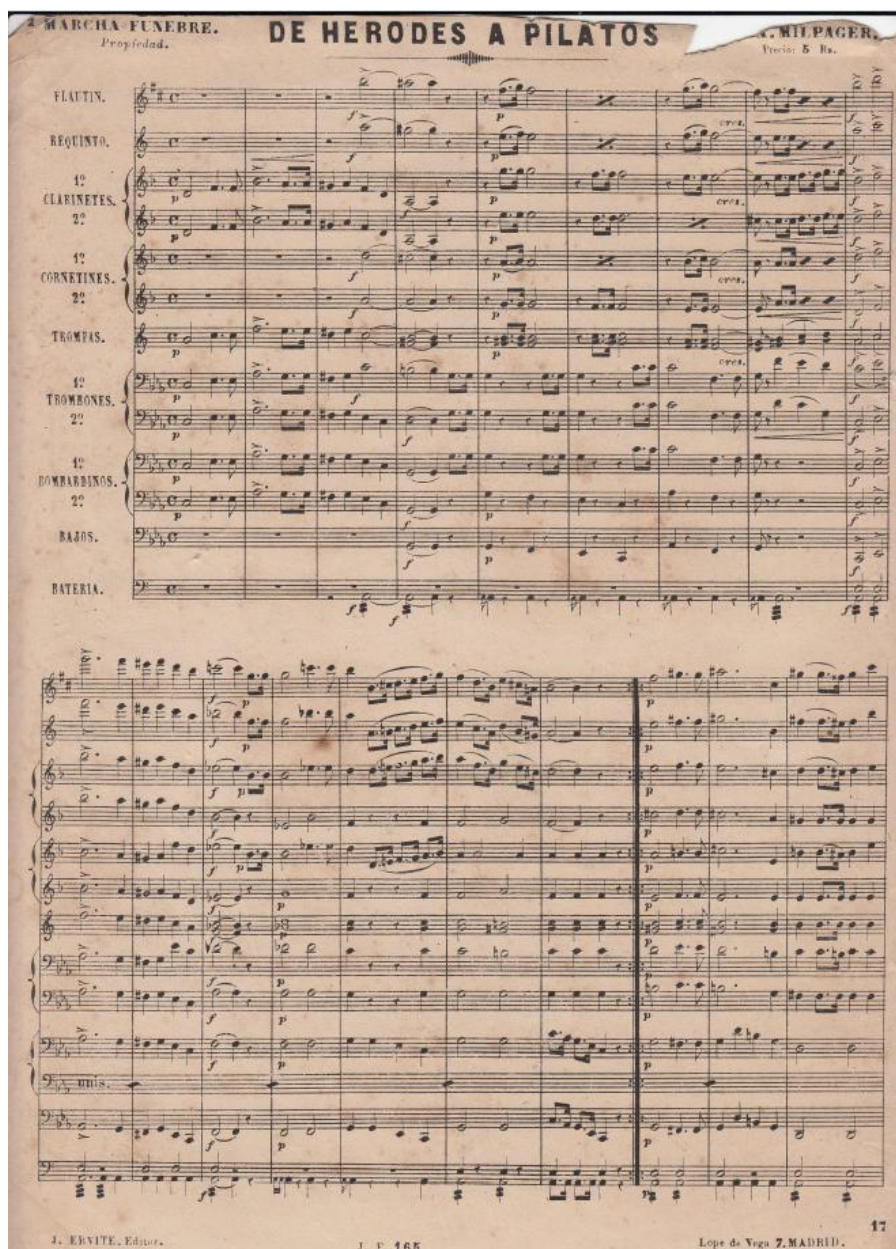


ILUSTRACIÓN 3.9. Primera página de la marcha fúnebre *De Herodes a Pilatos* de Álvaro Milpager editada por Casa Erviti. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero. Sin signatura.

Además de las marchas impresas, generalmente en Madrid, que llegaron a Andalucía, en esta época está documentada la composición de diversas marchas inéditas de uso y circuito más restringido, cuyos manuscritos se conservan en algún caso. Entre ellas, podemos mencionar dos marchas fúnebres relacionadas con la Pasión de Jesucristo: *La Caída*⁵⁰⁷ y *La Pena*, ambas fechadas en 1877 y firmadas en la localidad

⁵⁰⁷ JUNIO PADRE, J., *La Caída*. Marchena, 21 de febrero de 1877. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero. Sin signatura.

de Marchena por J. Junio Padre⁵⁰⁸, un compositor del que, hasta la fecha, no se han encontrado referencias adicionales. Ese mismo año se registran otras dos piezas que, según José Manuel Castroviejo, podrían haber estado dedicadas a la Hermandad de Montserrat de Sevilla: *El Perdón*, de autor desconocido, y *Stabat Mater*, compuesta por Manuel de Robles y Elías. Ambas fueron interpretadas por la banda del Regimiento de Málaga durante el desfile procesional de dicha cofradía⁵⁰⁹. Asimismo, en 1877, el diario hispalense *El Porvenir* mencionaba la existencia de una marcha —cuyo título se desconoce— compuesta por el pianista Enrique Rodríguez y ejecutada en el desfile procesional de la Hermandad de la Quinta Angustia⁵¹⁰.

Tras la restauración borbónica de 1874, la Semana Santa de Sevilla volvería a experimentar un auge donde se acentuaron las relaciones de las hermandades y cofradías con el poder político gracias, entre otros factores, a la subvención que les era otorgada por parte del Ayuntamiento hispalense⁵¹¹. Los años comprendidos entre el final de la I República (1974) y el inicio de la II República (1931) se van a caracterizar por una recuperación del pasado, sentado así las bases de la Semana Santa popular que conocemos hoy día no solo en Sevilla sino en toda Andalucía⁵¹².

Este periodo resultó ser una etapa de renovación en el devenir estético de la Semana Mayor gracias, en cierta medida, a la figura de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, bordador y diseñador hispalense nacido en 1853 que contribuyó enormemente a la nueva estética de la Semana Santa, entre cuyas obras destacan el bordado de sayas, bambalinas, palios, mantos para distintas hermandades así como el diseño de la vestimenta de la Centuria Romana que acompaña al paso de Jesús de la Sentencia de la Hermandad de la Macarena de Sevilla⁵¹³.

En el aspecto musical, en el decenio de 1880 los compositores van a continuar el camino iniciado por Cebreros, proliferando así el número de marchas dedicadas a imágenes, hermandades y cofradías de provincias como Cádiz, Córdoba y Granada —a la que dedicamos el 3.4 del presente capítulo—.

⁵⁰⁸ JUNIO PADRE, J., *La Pena*. Marchena, 31 de enero de 1877. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero. Sin signatura.

⁵⁰⁹ CASTROVIEJO LÓPEZ, J., *De bandas y repertorios...*, pp. 117-118.

⁵¹⁰ *El Porvenir*, Sevilla, 7 de marzo de 1877, p. 3.

⁵¹¹ MORENO NAVARRO, Isidoro, *La Semana Santa de Sevilla: conformación mixtificación y significaciones*, Sevilla, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, p. 83.

⁵¹² PASTOR TORRES, Álvaro, ROBLES, Francisco y ROLDÁN, Manuel Jesús, *Historia de la Semana Santa sevillana...*, p. 258.

⁵¹³ LUQUE TERUEL, Andrés, *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena (1879-1930)*, 2 vols., Sevilla, Jirones de Azul, 2009-2011.

Una de las primeras marchas documentadas dedicadas a una imagen o hermandad de la provincia de Cádiz es *Nuestro Padre Jesús*, compuesta en 1880 por el veneciano Domingo Veneroni y dedicada a Nuestro Padre Jesús Nazareno de Arcos de la Frontera, cuya partitura no ha sido posible localizar⁵¹⁴. Sin embargo, de especial atención en el ámbito gaditano es el músico mayor Eduardo López Juarranz⁵¹⁵, figura destacada en la música militar española de la segunda mitad del siglo XIX. Reconocido como «uno de los mejores músicos de nuestro Ejército» y «el mejor músico de los Ingenieros»⁵¹⁶, su labor fue merecidamente recompensada con la concesión de la Cruz de Primera Clase del Mérito Militar.



Don Eduardo Lopez Juarranz.

ILUSTRACIÓN 3.10. Retrato de Eduardo López Juarranz. Fuente: *Diario El Globo*⁵¹⁷.

⁵¹⁴«Domingo Veneroni Moro», *Patrimonio musical*. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-1283> [Consulta: 20/10/2024].

⁵¹⁵ Para profundizar en sus aspectos biográficos se recomienda la lectura de FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, *Historia de la música militar...*, pp. 298-299 y 355; MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario de músicos mayores...*, pp. 201 y 202; y CASARES RODICIO, Emilio, «López Juarranz, Eduardo», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 2000, pp. 1025-1026.

⁵¹⁶ LATORRE, Ricardo, *Historia de la música militar...*, p. 298.

⁵¹⁷ «Los hombres del día», *El Globo*, 28 de agosto de 1883, p. 1.

Las ciudades a las que estuvo vinculado como músico mayor en los diferentes regimientos a los que perteneció tuvieron una gran influencia en su producción musical para banda. En este sentido, en septiembre de 1876, marchó a Sevilla junto a la Banda del 3er. Regimiento de Ingenieros, ciudad en la que permaneció casi dos años antes de partir a Cádiz. En este periodo, compuso numerosos pasodobles inspirados y dedicados a la capital hispalense, entre los que destaca el célebre *La Giralda*, tal y como describía en sus páginas el diario *El Globo*:

Poco tiempo después fue destinado el regimiento Sevilla, para cuya entrada escribió la marcha titulada *La Giralda*, obra que ha obtenido popularidad europea no solo por su carácter militar español sino también por la inspiración de sus conceptos y las grandes bellezas que en toda ella campean. Bastó esta obra para que en la perla del Guadalquivir alcanzaran el citado regimiento y su notable músico-director la más completa simpatía, a la que respondió éste componiendo infinidad de pasodobles con los nombres de *Sevilla*, *Torre del Oro*, *Las Delicias*, *La Macarena*, *Triana*, etc, etc.⁵¹⁸.

Durante su estancia en Sevilla, entre 1876 y 1878, no se tiene constancia de que compusiera marchas fúnebres. Sin embargo, uno de los momentos más destacados de su trayectoria militar fue la composición de diferentes obras para la boda de Alfonso XII con su primera esposa, María de las Mercedes de Orleans. Para esta ocasión, Juarranz compuso una marcha nupcial ex profeso, junto con dos piezas tituladas *Cortejo de Honor* y *Cortejo Real*. Su éxito en Sevilla fue tan notable que instituciones como la Universidad y el Ayuntamiento le encomendaron la creación de nuevas obras para banda, según recoge el diario *La Ilustración Española y Americana*:

Al celebrarse el enlace de S. M. el Rey con su malograda prima D. María de las Mercedes de Orleans, el Sr. Juarranz escribió su celebrada *Marcha nupcial* ejecutada en el teatro de San Fernando de Sevilla á presencia de sus majestades y sus altezas reales y de un numeroso público, que premió con nutridos aplausos el mérito de la obra, y en abril de 1880 compuso, por encargo del Municipio de la misma capital, una *Marcha retreta*, la cual, así como su *Fantasia militar descriptiva*, fueron ejecutadas por todas las bandas militares del distrito; con motivo del Centenario de Calderón de la Barca ofreció nuevo testimonio de su laboriosidad y talento en el *Pasacalle* que premió la Universidad Central con medalla de oro, y en una *Sinfonía dramática*, para banda militar, que fue también laureada por la Academia gaditana de Ciencias y Artes,

⁵¹⁸ «Los hombres del día», *El Globo*, 28 de agosto de 1883, p. 1.

igualmente que en una *Marcha triunfal*, tocada durante el desfile de la procesión cívica por la plaza de Santa Ana de esta Corte⁵¹⁹.

Juarranz y la Banda del 3er. Regimiento de Ingenieros se trasladaron a Cádiz el 27 de julio de 1878⁵²⁰, plaza donde compondría gran parte de sus marchas procesionales⁵²¹. Precisamente, el Jueves Santo de 1880 procesionaron formando una única cofradía las Hermandades del Nazareno, Columna y Ecce-Hommo. Una de las formaciones que acompañó esta procesión fue la dirigida por Juarranz, por lo que parece posible que compusiera su marcha *Jueves Santo* para interpretarla en este desfile procesional:

Con el laudable objeto de aumentar la ostentación, grandeza y religioso fervor con que tienen lugar en nuestra capital los solemnes cultos de estos días, la Junta de gobierno de la Inmemorial, Venerable, Real, Pontificia e Ilustre Cofradía de penitencia de Nuestro Padre Jesús Nazareno, determino sacar procesionalmente sus sagradas imágenes en la tarde de este día, en unión de las que anteriormente dejamos mencionadas de la Columna y del Ecce-Homo [...] Eran conducidas las sagradas imágenes de Nuestro Padre Jesús de la Columna, del Ecce-Homo, Santa Mujer Verónica, Nuestro Padre Jesús Nazareno con la Magdalena arrodillada a sus pies en actitud de implorar su divina misericordia en favor del pueblo de Cádiz, el Evangelista San Juan y Nuestra Señora de los Dolores, acompañadas de las insignias de la Cofradía y numerosos cuerpos de nazarenos de la misma y de penitentes de las de la Columna, Ecce-Homo, Santísimo Cristo de la Piedad, del Descendimiento y del Santo Entierro, con las suyas respectivas; un lúcido convite, del que formaban parte comisiones de la oficialidad de los cuerpos de la guarnición, y tres bandas de música, una particular, la del Hospicio y la de Ingenieros, la cual hizo oír algunas brillantes composiciones de su distinguido maestro director D. Eduardo López de Juarranz⁵²².

Varias de las marchas que Juarranz compuso para la Semana Santa de Cádiz están dedicadas o muestran cierta vinculación con la Hermandad de la Piedad, cofradía de marcado carácter militar con la que el 3er. Regimiento de Ingenieros mantuvo una estrecha relación. Entre ellas podemos citar *Fe, Esperanza y Caridad* (1882), *La Santa*

⁵¹⁹ «Don Eduardo López Juarranz, director de la banda del primer regimiento de Ingenieros», *La Ilustración española y americana*, 30 de agosto de 1883, p. 115.

⁵²⁰ «Noticias», *La Unión*, 28 de julio de 1878, p. 3.

⁵²¹ En las cajas 2285 y 3953 del Archivo Municipal de Cádiz se conservan versiones manuscritas de las marchas *Fe, Esperanza y Caridad*, *¡Ha Muerto!* y *Piedad*.

⁵²² ROSETTY, José, *Guía oficial de Cádiz y su provincia y Departamento*, Año XXVII, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica de D. Federico Joly, 1881, pp. 112-113.

Cruz (ca. 1882), *¡Una lágrima!* (1886) o *Piedad* (1896), de la que hablaremos en el CAPÍTULO 4.

Con frecuencia la prensa elogiaba sus marchas, así como la interpretación de la formación que dirigía. Un ejemplo de ello lo encontramos en el estreno de *Fe, Esperanza y Caridad*. Este tuvo lugar el Domingo de Ramos de 1882 durante el desfile procesional de la Virgen de los Dolores de los Servitas a su paso por la calle Duque de Tetuán. La pieza causó tal impacto en el público que fue interpretada nuevamente en varios puntos del recorrido, algo similar a lo que ocurriría un día después con el estreno de la marcha *Vía Crucis* del músico mayor Ramón Rovira⁵²³. Esto pone de manifiesto cómo, ya en la década de 1880, el repertorio procesional de algunas bandas comenzaba a adaptarse al gusto público, reflejando el carácter popular que la Semana Santa iba adquiriendo:

Ambas músicas [la banda de música Municipal y la del tercer regimiento de Ingenieros] tocaron durante el acto preciosas marchas fúnebres, haciéndose notar entre las distintas que hizo oír la excelente de Ingenieros tres originales de su entendido maestro director Sr. Juarranz, denominadas *Santa Cruz*, *¡Ha muerto!* y *Fe, Esperanza y Caridad*, la última de las cuales, escrita expresamente para estas solemnidades religiosas, fue estrenada al paso de la procesión por la calle Duque de Tetuán y agradó sobremanera a la inmensa concurrencia agolpada en ella, por lo que hubo de repetirla en otros varios parajes [...] Fueron sacados procesionalmente de la iglesia de San Francisco en la tarde del Lunes Santo el paso que representa la Sagrada Cena, el de la Oración del Huerto, la imagen de San Juan y la de Nuestra Señora de los Dolores, acompañándoles cuerpos de penitentes de su antigua y hoy decaída Cofradía de la Veracruz [...]. Distribuidas en la procesión iban las músicas del Hospicio provincial, del 2.º regimiento de Artillería y del de Extremadura, a la cabeza esta última de un piquete del propio cuerpo. La de Artillería estrenó en la calle Duque de Tetuán una inspirada marcha fúnebre, escrita con el título de *Vía-Crucis* por su inteligente maestro director D. Ramon Rovira; cuya obra musical agrado mucho y fue repetida en distintas ocasiones hasta el regreso de la procesión a su templo⁵²⁴.

La crónica volvía a elogiar a Juarranz, afirmando que había «demostrado una vez más su talento e inspiración en la producción referida, que reúne en sí arte, sentimiento y un raudal delicado de tiernísima melodía»⁵²⁵.

⁵²³ En el Archivo Municipal de Cádiz (cajas 2285 y 3953) se conserva una marcha titulada *Vía Crucis*, probablemente la de Ramón Rovira, junto a otra titulada *María Magdalena*.

⁵²⁴ ROSETTY, José, *Guía oficial de Cádiz y su provincia y Departamento*, Año XXIX, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica de D. Federico Joly, 1883, p. 132.

⁵²⁵ «Noticias de la *Crónica de Cádiz*», *El Guadalete*, 11 de abril de 1882, p. 2.

Además de las citadas, de la autoría de Juarranz conviene destacar *¡Pobre Carmen!*, marcha ya mencionada, cuya dedicatoria y fecha desconocemos, que estuvo muy presente en los repertorios procesionales de ciudades como Granada⁵²⁶ o Sevilla⁵²⁷ en los inicios del siglo XX.

En cuanto a la edición de las marchas procesionales de López Juarranz en la década de 1880, es llamativa su escasez. Hasta el momento, tan solo hemos localizado *¡Una lágrima!*, posiblemente dedicada a María Santísima de las Lágrimas, titular mariana de la ya mencionada Hermandad de la Piedad de Cádiz. Esta fue editada para pequeña banda⁵²⁸ en una única página en el suplemento musical n.º 15 de *La España Musical* en torno a 1887 (Ilustración 3.11)⁵²⁹. La singularidad de esta marcha, en comparación con las anteriores, radica en la coyuntura compositiva ya que fue creada durante el periodo en el que Juarranz desempeñaba el cargo de músico mayor de la Banda del 2.º Regimiento de Ingenieros en Madrid, lo que probablemente favoreció su publicación. No obstante, a pesar de su residencia en la capital, el vínculo de su compositor con la Semana Santa de Cádiz y, en particular, con la mencionada cofradía, se mantuvo hasta el final de su vida.

De igual forma, *La España* editó otras marchas que circularon en los repertorios interpretados en la Semana Santa andaluza como *¡A meia nay!* del por entonces músico mayor del Regimiento de Covadonga, Carlos Pintado⁵³⁰. Fue publicada en reducción para piano en 1887⁵³¹ e interpretada por la Banda del Regimiento de Infantería de Soria n.º 9 en la Semana Santa de Sevilla de 1905⁵³².

⁵²⁶ «Banda Municipal», *El Defensor de Granada*, 17 de abril de 1919, p. 2.

⁵²⁷ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, p. 139.

⁵²⁸ La instrumentación editada de *¡Una Lágrima!* Consta de: requinto, clarinetes (1.º y 2.º), saxofones en mib, fliscornos, cornetines, trompas en mib, trombas, trombones, bombardinos, bajo, redoblante, bombo y platillos.

⁵²⁹ LÓPEZ JUARRANZ, Eduardo, *¡Una Lágrima!*: marcha fúnebre, *La España Musical*, n.º 15, 1887. Fuente: E-Mn. Signatura: M/2060(11).

⁵³⁰ Una breve aproximación biográfica puede leerse en: MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario de músicos mayores...*, pp. 239-240.

⁵³¹ PINTADO, Carlos, *¡A meia nay!*: marcha lenta, *La España*, n.º 45, 1887. Fuente: E-Mn. Signatura: M/2060(27).

⁵³² CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...* p. 159.



ILUSTRACIÓN 3.11. Edición de *¡Una Lágrima!* de Eduardo López Juarranz publicada por *La España Musical*. Fuente: E-Mn. Signatura: M/2060(11).

También en Córdoba van a ir apareciendo en la década de 1880 las primeras marchas compuestas ex profeso para acompañar los desfiles procesionales de la Semana Santa. Concretamente, la primera que encontramos es *Un Recuerdo*⁵³³, compuesta en 1883 por el compositor, director y violinista cordobés Eduardo Lucena y Vallejo⁵³⁴. Si bien no es una marcha dedicada a una hermandad o cofradía, sí fue compuesta para su interpretación en Semana Santa, tal y como reza en la portada de su manuscrito: «Al Excmo. Ayuntamiento. Marcha fúnebre *Un Recuerdo*. Escrita expresamente para la procesión oficial del Viernes Santo del año 1883»⁵³⁵. Por la dedicatoria, entendemos que fue compuesta en 1883 para ser interpretada en el desfile procesional de la Hermandad del Santo Sepulcro de Córdoba, hermandad que realiza su estación de penitencia en la tarde-noche del Viernes Santo, siendo además la procesión oficial de la Semana Santa de Córdoba.

⁵³³ «Eduardo Lucena», *La Opinión*, 27 de octubre de 1948, p. 2.

⁵³⁴ MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida, «Lucena, Eduardo», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 2000, p. 1072.

⁵³⁵ OLAYA MARÍN, Mateo, «Crónica del reestreno de *Un Recuerdo*» [en línea], *Patrimonio Musical*, 6 de diciembre de 2004. Disponible en: <https://goo.gl/f8K9Cs> [Consulta: 01/06/2024].

3.4. DE LA MARCHA FÚNEBRE A LA EMBRIONARIA MARCHA PROCESIONAL: EL GRANADINO ANTONIO DE LA CRUZ (1825-1889) COMO ESTUDIO DE CASO ⁵³⁶

Tradicionalmente se ha afirmado que la primera marcha procesional granadina, cuyo nombre desconocemos, fue la dedicada en 1898 por José Moral, director de la Banda del Hospicio Provincial de Granada a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, a la Hermandad del Santo Entierro⁵³⁷. Esta marcha fue estrenada el Viernes Santo por la Banda del Regimiento de Córdoba, según recogió *El Defensor de Granada* en sus páginas:

Con arreglo al programa anunciado, ayer se celebró la procesión del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo. En las calles del tránsito presencié el desfile de la comitiva, formada por las dos cofradías, del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Soledad, numerosísimo público. La procesión se organizó en el orden siguiente: Batidores de la Guardia civil, una chía, penitentes blancos y la Vera Cruz, siguiendo la banda de Beneficencia, acompañamiento de fieles, penitentes morados y negros en gran número, otra chía, los niños vestidos de nazarenos llevando los atributos de la Pasión, y la Verónica con el Santo Rostro, numerosa comisión del cuerpo de bomberos con su jefe el Sr. Afán de Ribera que precedía al Sepulcro marchaba la sección de soldados romanos, acompañamiento de fieles y una chía procediendo a la San Juan, los alumnos del Seminario y la hermosa imagen de Ntra. Señora de la Soledad, que lucía su magnífico manto. Cerraban las comisiones militares y bajo mazas, una del Ayuntamiento formada por los señores Medina Fantoni, Gómez (D. Manuel), Álvarez, Rico, Montealegre, Auriolles, Horques y Castillo y Valdivia. Por último, marchaban las bandas de tambores, cornetas y música de Córdoba un piquete de este regimiento y una sección de dragones de Santiago. La banda del regimiento ejecutó ayer tarde en la procesión por primera vez, una marcha fúnebre, muy original e inspirada, escrita por el joven compositor D. José Moral. La procesión entró de regreso en Santa Ana a las diez de la noche⁵³⁸.

Sin embargo, debemos retrotraernos en el tiempo veintisiete años antes para encontrar uno de los primeros indicios de este repertorio musical en la capital granadina. Se trata de una marcha compuesta y dedicada por Claudio Lerín al Santísimo Sacramento, premiada en el Concurso de la Exposición de Agricultura, Industria y

⁵³⁶ Este epígrafe constituye una revisión y actualización del siguiente artículo, que forma parte del compendio presentado como parte de esta tesis doctoral: GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «De la música de salón a la Semana Santa andaluza: Antonio de la Cruz Quesada (1825-1889) y los orígenes de la marcha procesional granadina», *Música Hodie*, n.º 20, 2020, pp. 1-29.

⁵³⁷ DE LA CHICA ROLDÁN, Jorge, *Historia de la música procesional granadina*, Granada, Editorial Comares, 1999, p. 43.

⁵³⁸ «Miscelánea. El Santo Entierro», *El Defensor de Granada*, 9 de abril de 1898, p. 1.

Bellas Artes de 1876, según recoge José Miguel Barberá⁵³⁹. A pesar de que no hemos localizado evidencias de la fuente musical, gracias a su dedicatoria podemos afirmar que estamos ante uno de los primeros ejemplos, junto con la marcha triunfal *Minerva* de José Gabaldá⁵⁴⁰, de lo que hoy día conocemos como «marcha de gloria», piezas creadas para su interpretación en los desfiles procesionales que tienen lugar fuera del periodo de Semana Santa o Cuaresma. Sobre su compositor, Claudio Lerín, sabemos que fue director de la Banda del Hospicio Provincial, al menos, desde 1881 hasta su fallecimiento en 1886, año en el que se convocó una oposición para proveer dicha plaza⁵⁴¹. Precisamente, la primera noticia que tenemos de Claudio Lerín al frente de la Banda del Hospicio data de 1881, tal y como recoge *El Defensor de Granada*: «Ayer salió el santo Viático de la iglesia parroquial de Santa Escolástica con la solemnidad acostumbrada, asistiendo al acto la banda de música de Beneficencia [Hospicio Provincial] que dirige D. Claudio Lerín»⁵⁴².

Más allá de estas noticias, si hay alguien que contribuyó a la creación de la marcha procesional granadina y puede considerarse pionero en el cultivo de este género ese es, sin lugar a duda, Antonio de la Cruz Quesada, tal y como abordaremos en sucesivos apartados.

⁵³⁹ *Catálogo de los productos y obras que figuran en la Exposición de Agricultura, Industria y Bellas Artes de Granada y su provincia el año de 1876*, Granada, Imp. y Lib. de F. Reyes y Hermano, 1876, p. 17. Fuente: E-GRu. URI: <http://hdl.handle.net/10481/7793> [Consulta: 05/05/2024].

⁵⁴⁰ GALIANO DÍAZ, Juan Carlos, «El músico mayor José Gabaldá y Bel (1818-1870): estudio de su producción musical para banda y catalogación de sus marchas publicadas en el *Eco de Marte*», García Jorge y Morant, Remigi (ed.), *Música a la llum: el patrimonio documental de las bandas de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, pp. 197-219.

⁵⁴¹ ROMERO, Carlos, «Unas oposiciones notables», *El Defensor de Granada*, 15 de julio de 1886, p. 1.

⁵⁴² LEGAZA HERRERA, Ignacio, «Miscelánea. Viático», *El Defensor de Granada*, 21 de mayo de 1881, p. 2.

3.4.1. LA SEMANA SANTA DE GRANADA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

En los años centrales del siglo XIX, Granada resultaba ser «una ciudad de refinado ambiente cultural y encanto indefendible»⁵⁴³, que, como bien apunta Vargas Liñán, «a pesar de su decadencia, seguía siendo una escala obligada para viajeros de otros países por su rico pasado y su entorno privilegiado»⁵⁴⁴. No obstante, la Semana Santa «se solemnizaba con numerosas ceremonias en los templos, aunque aún era una tradición olvidada el procesionar las imágenes por las calles de la ciudad»⁵⁴⁵. Tras la Restauración Borbónica de 1874, la Semana Santa granadina comenzó a tomar parte fuera de los templos, contribuyendo al “catolicismo social”. Un ejemplo es la organización, por parte del Ayuntamiento, de la Procesión del Santo Entierro de Cristo, tal y como recoge Díaz Gómez:

La Semana Santa que puede encontrarse en la Granada del último tercio del XIX, al igual que en la mayor parte de España, a excepción de los particulares derroteros de Sevilla, se basaba en celebraciones más o menos intimistas, que contaban con algunos actos externos de cierta solemnidad, los menos, pero que en su mayor parte discurría en el interior de los templos [...] Por fortuna para aquellas pretensiones, como se indicaba a priori, en el año de 1874 ya se respiraba en España el clima que traería consigo la reposición de los Borbones en el Trono y, con ello, la restauración de un catolicismo social que va a hacer posible la reaparición común de las grandes procesiones religiosas fuera de los templos. De hecho, meses antes de que fuese proclamado como rey Alfonso XII, es posible apreciar el cambio de línea política que experimentaba el Ayuntamiento de Granada. Tanto es así, que el Consistorio Municipal consigue conformar una comisión civil y religiosa, con la que compromete a la aristocracia y a las autoridades a asumir la responsabilidad de organizar con la mayor pompa posible la Procesión del Santo Entierro de Cristo en la tarde del Viernes Santo 4 de abril⁵⁴⁶.

⁵⁴³ VIÑES MILLET, Cristina, «Francisco de Paula Valladar en su tiempo», Viñes Millet, Cristina *et al* (eds.), *Los sueños de un romántico: Francisco de P. Valladar Serrano, 1852-1924*, Granada, Caja Granada, 2004, p. 15.

⁵⁴⁴ VARGAS LIÑÁN, María Belén, *La música en la guasona Cuerda granadina. Una singular tertulia de mediados del XIX*, Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 23.

⁵⁴⁵ *Ibid*, p. 36

⁵⁴⁶ DÍAZ GÓMEZ, José Antonio, «Entre la devoción y el entretenimiento burgués: el papel del Centro Artístico y Literario en la revitalización de la Semana Santa de Granada», Rodríguez, María del Amor, Palomino Ruiz, Isaac y Díaz Gómez, José Antonio (coords.), *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, pp. 85-86.

En relación con lo anterior, diversas investigaciones han demostrado este auge experimentado por la Semana Mayor granadina en los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX⁵⁴⁷, considerando el desfile antológico del Viernes Santo de 1909 como punto de partida de la «morfología contemporánea»⁵⁴⁸ de la Semana Santa de la ciudad de la Alhambra. A partir de 1881 inició su andadura la procesión del Santo Entierro del Albaicín, por iniciativa del párroco de la iglesia del Salvador. Según señalan los hermanos López-Guadalupe, se trataba de un cortejo sencillo en el que no había representaciones oficiales y apenas participaban penitentes e insignias:

Poco conocemos de su organización, aunque contaba, como la oficial, con los pasos del Sepulcro y la Virgen. El cortejo era sencillo, los adornos también. No hacían falta penitentes, ni apenas insignias, bastaba la belleza del recorrido y las macetas y colgaduras de los vecinos [...] Era esa forma peculiar y genuina que tiene el pueblo de santificar las fiestas. El Viernes Santo era ciertamente festivo en toda su extensión. [...] Nada de representaciones oficiales; no eran necesarias. Nada de escoltas militares. Quizás era un desafío, una competencia, sana por supuesto, una forma de mostrar que había otras fórmulas posibles para enriquecer la Semana Santa. No tenía aquella iniciativa tintes formales. No podemos hablar de cofradía. Pero sí de feligresía, de barrio. Tal vez sin imaginarlo, estaban sentando aquellos vecinos unas bases, sencillas pero sólidas, para el futuro de la Semana Santa⁵⁴⁹.

Con la creación de la procesión del Santo Entierro del Albaicín estamos ante la Semana Santa popular que se proyecta hacia el futuro. Así, al igual que existían dos formas de entender España en aquellos años —a liberal y la conservadora; la progresista y la reaccionaria—, si establecemos una comparación de los dos desfiles procesionales de la tarde del Viernes Santo granadino estamos en la antesala de lo que será el devenir de las dos maneras de vivir y entender la Semana Santa en Andalucía: las cofradías que

⁵⁴⁷ Véase *Ibid*, pp. 80-105; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *Historia Viva de la Semana Santa de Granada. Arte y Devoción*, Granada, Universidad de Granada, 2017, pp. 237-271; MONTERO, Manuel, «El modelo festivo de Granada a finales del siglo XIX. La celebración de la Toma y de la Semana Santa en los albores de la modernización urbana», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 31, 2019, pp. 159-175; SZMOLKA VIDA, Ignacio, «Crisis y transformación del rito de la Semana Santa granadina durante el período de la Restauración», Rodríguez, María del Amor, Palomino Ruiz, Isaac y Díaz Gómez, José Antonio (coords.), *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, pp. 354-380.

⁵⁴⁸ DÍAZ GÓMEZ, José Antonio, «Entre la devoción y el entretenimiento burgués...», *op. cit.*, p. 82.

⁵⁴⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *Historia Viva de la Semana Santa de...*, *op. cit.*, p. 255.

con el tiempo se denominarían serias, de negro, de cola o de ruan; y las de capa, las de barrio, las más populares⁵⁵⁰.

En el ámbito musical, las primeras noticias que tenemos sobre el acompañamiento musical por parte de una banda de música a una cofradía en la Semana Santa granadina datan de 1881, año en que la Banda del Hospicio Provincial⁵⁵¹ acompañó a la Hermandad del Santo Entierro en la tarde del Viernes Santo, en un desfile procesional que, según recogía *El Defensor de Granada*, brilló como no lo había hecho en años anteriores:

Verificose anteayer solemnemente la procesión del Santo Entierro. Numerosísima concurrencia se apiñaba en las calles de la carrera, y los balcones hallábanse adornados con las mujeres más hermosas del mundo, que son las granadinas. A las cinco y media de la tarde salió la procesión del templo de Santa Ana, precedida de una escolta de la Guardia Civil a caballo, tras la que marchaban, en correcta alineación y con cirios en la mano, los asilados del Hospicio provincial, y los del de San José que costea una asociación de católicos bajo la presidencia del excelentísimo e ilustrísimo señor Arzobispo de la Diócesis; el Sr. Alcántara, llevando un estandarte; el paso de la caída de Jesús; la música del hospicio; dos largas filas de convidados; el paso de San Juan; una chía con vestidura blanca; el ilustrísimo Sr. D. Pedro Ortiz Teruel, conduciendo el estandarte de la Virgen de las Angustias; brillantísimas representaciones de los cuerpos de la guarnición; el joven diputado D. Rafael Díaz Rogés, que portaba el estandarte del Santo Sepulcro; una chía con vestiduras de negro y oro; hermosos niños, en traje de Nazarenos, que llevaban los atributos de la Pasión; varios señores sacerdotes que conducían la cruz de la Pasión; otra tanda de convidados; representaciones del clero y del Cuerpo de Zapadores; una chía morada; penitentes con hábitos negros; la Real Maestranza; doce sacerdotes in albis, acompañando la urna-sepulcro del Redentor al lado de la cual iba el Sr. D. José Toledo, teniente hermano mayor de la maestranza de caballería; un pelotón de soldados romanos; el paso de Nuestra Señora de la Soledad, a cuya aldaba veíase al Sr. D. Pablo Díaz, presidente de la Comisión del Santo Entierro; el Ayuntamiento de la capital; el Gobernador Civil y un piquete, cerrando el suntuoso cortejo. [...] Bien merecen las monjas de Santa Paula el parabién por el indiscutible mérito de su bordado, y la Comisión del Santo Entierro y en particular su dignísimo presidente don Pablo Díaz, por la esplendidez y riguroso orden con que la procesión se ha verificado, y más que nada por los sinceros plácemes que les tributa la opinión, pues según esta, en muchos años atrás no había salido el Santo Entierro de una manera tan brillante y esplendorosa como en el corriente⁵⁵².

⁵⁵⁰ PASTOR TORRES, Álvaro, ROBLES, Francisco y ROLDÁN, Manuel Jesús, *Historia de la Semana Santa...*, p. 258.

⁵⁵¹ Pocos datos sabemos sobre la Banda del Hospicio, fundada en 1863 y dirigida en sus inicios por José Luján Jiménez. VEGA GARCÍA-FERRER, María Julieta, *La música en los conventos femeninos de clausura de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 56.

⁵⁵² «Miscelánea. El Santo Entierro», *El Defensor de Granada*, 17 de abril de 1881, p. 2.

Un año después, en 1882, la Banda del Hospicio volvería integrar el desfile procesional del Santo Entierro, siendo financiada su participación por el Sr. Sagredo, quien deseaba que la hermandad realizara estación de penitencia «con el mayor lucimiento posible»⁵⁵³. Al igual que en otras provincias como Sevilla, la intervención de las bandas en los desfiles procesionales granadinos era sinónimo de esplendor y, por ende, poder económico y social de la cofradía en cuestión.

En 1882 también vamos a tener noticia del acompañamiento musical por parte de la Banda de Zapadores Bomberos y la Charanga del Batallón de Cazadores de Cuba a la procesión de la Virgen de las Angustias, que tuvo lugar el Sábado Santo:

Con la solemnidad acostumbrada, se verificó ayer la procesión de la Virgen de las Angustias, saliendo de la iglesia a las cinco de la tarde y regresando a las diez y veinte minutos de la noche. Cinco batidores de la Guardia Civil abrían la marcha. Seguían después; un estandarte, los asilados del Hospicio, con cera; numeroso acompañamiento, entre el que se notaban algunas señoras; la manga parroquial; otro estandarte; dos largas filas de zapadores, presididos por la oficialidad del Cuerpo y su digno jefe don Antonio Afán de Rivera; la música [banda] de bomberos; una comisión de seminaristas; la oficialidad de los cuerpos de la guarnición; maestrantes; los mayordomos de la Hermandad; el palio y la Cofradía de caballeros horquilleros de Nuestra Señora; el clero parroquial; el ayuntamiento, precedido por los maceros y representado por el alcalde señor Zayas, los tenientes de alcalde Gómez y Besieres y algunos concejales; la charanga del batallón de Cazadores de Cuba, una compañía del ejército con música y bandera, y un piquete de caballería⁵⁵⁴.

Respecto al Santo Entierro del Albaicín, también tenemos noticias de que contó con música en su desfile procesional. En 1884 formaron parte del cortejo una banda de música, cuya procedencia desconocemos, y un grupo de música de capilla, según puede leerse en las páginas de *El Noticiero Granadino*⁵⁵⁵. Tampoco sabemos qué banda fue la encargada de acompañar la procesión del Santo Entierro del Albaicín, si bien, de acuerdo con José Miguel Barberá, la ciudad de la Alhambra gozó en el último tercio del siglo XIX de un gran esplendor bandístico, gracias a la actividad llevada a cabo por la Banda Hospicio Real o Provincial de Beneficencia, la Banda de Cazadores de Cuba, o la Banda del Cuerpo de Zapadores Bomberos⁵⁵⁶. Estas dos bandas militares sustituyeron a

⁵⁵³ «Miscelánea. Música», *El Defensor de Granada*, 7 de abril de 1882, p. 2.

⁵⁵⁴ «Miscelánea. La procesión de la Virgen», *El Defensor de Granada*, 10 de abril de 1882, p. 1.

⁵⁵⁵ «Miscelánea. El Santo Entierro», *El Defensor de Granada*, 9 de abril de 1884, p. 2.

⁵⁵⁶ Fundada a finales de la década de 1870 por fundada a finales de los años setenta por Antonio Joaquín Afán de Ribera, y que ya no pertenecía al ejército, sino al ayuntamiento, y los hermanos Eduardo

las de los Batallones de Alba de Tormes, Baza y Barbastro, que, a su vez, en 1887 serían sustituidas por la del Regimiento Córdoba n.º 10⁵⁵⁷. En 1885, año del que no tenemos noticias de la procesión oficial del Santo Entierro, fueron las bandas de música del Hospicio y Maestranza las que acompañaron al Santo Entierro del Albaicín:

El Santo Entierro. Saldrá a las cuatro y media de la tarde de hoy, de la iglesia del Salvador, y recorrerá las calles siguientes: Placeta del Salvador, calle de San Agustín, cuesta del Chapiz Alta, San Martín, Buenaventura, Agua, Muñoces, volviendo por la referida calle del Agua, plaza Larga, Panaderos y últimamente al Salvador. Los pasos del sepulcro, la Virgen y San Juan, saldrán de San Luis, incorporándose en la cuesta del Chapiz con la cruz. La Virgen de la Soledad, del Salvador, irá San Luis. Acompañarán a dicho acto religioso las bandas de música del Hospicio y Maestranza⁵⁵⁸.

Por su parte, según los datos que encontramos en prensa histórica, la procesión oficial del Santo Entierro contó de forma regular con la Banda del Hospicio desde 1881. Si en la década de 1880 tenemos constancia de que fue la principal banda encargada de poner música a la procesión oficial, a finales de siglo observamos que se produce un incremento en el número de bandas que integraban el desfile. En este sentido, en la tarde del Viernes Santo de 1899 procesionaron en el Santo Entierro la Banda del Hospicio, abriendo el cortejo, y la Banda del Regimiento Córdoba n.º 10 en la parte final del mismo⁵⁵⁹.

En cuanto al repertorio interpretado, deducimos que estas formaciones se nutrían, en cierta medida, del repertorio editado en publicaciones y casas editoriales. Uno de los compositores que contribuyó a la composición de piezas vinculadas de manera directa con la Semana Santa granadina y otras festividades religiosas como el Corpus Cristi fue Antonio de la Cruz, quien encarna a la perfección la evolución *poiética* de la marcha fúnebre hacia la marcha procesional.

y Francisco Trabado, encargados por estos años de los contratos de músicos con el Ayuntamiento. Véase: BARBERÁ SOLER, José Miguel, *Música y Músicos con Granada de fondo*, Granada, Comares, 2021.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ «Miscelánea. El Santo Entierro», *El Defensor de Granada*, 3 de abril de 1885, p. 2.

⁵⁵⁹ «El Santo Entierro», *El Defensor de Granada*, 1 de abril de 1899, p. 2.

3.4.2. PERFIL BIOGRÁFICO DE ANTONIO DE LA CRUZ QUESADA

Antonio de la Cruz Quesada fue un compositor, pianista y «maestro de armonía, contrapunto, composición y piano»⁵⁶⁰, nacido en Granada el 16 de mayo de 1825 en el seno de una familia acomodada. Su padre «poseía extensas propiedades en la provincia, siendo dueño también del edificio que ocupaba el Casino»⁵⁶¹.

El granadino dio sus primeros pasos en la música bajo la tutela de su tío, Joaquín de la Cruz, músico del Teatro del Campillo⁵⁶². Posteriormente, pasó a estudiar solfeo con el pianista José Tamayo y, tras la creación de la Escuela de Música del Liceo Artístico y Literario, en 1839, recibió formación en piano, canto y composición de la mano de Bernabé Ruiz de Henares, primer organista de la Catedral de Granada⁵⁶³. Asimismo, según los datos que figuran en el Archivo Universitario de la Universidad de Granada, cursó estudios de Filosofía y Jurisprudencia entre 1837 y 1846⁵⁶⁴, si bien, al igual que sus hermanos, Rafael y Diego, nunca llegó a ejercer la profesión de la abogacía⁵⁶⁵.

Hacia mediados de la década de 1840, colaboró en las temporadas del Teatro del Campillo, donde participó en sus producciones operísticas⁵⁶⁶. Ello le hizo entrar en contacto con la música de Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini o Giuseppe Verdi. Precisamente, el estilo *belcantista* junto a la música popular española estaría muy presentes en la producción musical del compositor granadino⁵⁶⁷. De igual forma, en este periodo, el granadino participó activamente en la actividad musical llevada a cabo por el

⁵⁶⁰ DEL PALACIO Y SIMÓ, Manuel, «Páginas sueltas, La Cuerda Granadina. Su origen y sus antecedentes. ¿Quién la bautizó? Algunos bocetos que llegarán a ser retratos. La *Cuerda* en la opulencia», *Los Lunes del Imparcial*, 6 de enero de 1902. Transcrito en LEÓN SÁNCHEZ, Manuel y CASCALES MUÑOZ, José, *Antología de la Cuerda Granadina*, México, Imp. De Manuel León Sánchez, 1928, pp. 205-209.

⁵⁶¹ CUENCA BENET, Francisco, *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Cultura S.A., 1927, p. 66.

⁵⁶² GARCÍA AVELLÓ, Ramón, «Cruz, Antonio de la», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 1999, pp. 207-208.

⁵⁶³ BARBERÁ SOLER, José Miguel, *Música y músicos con Granada...*, p. 127.

⁵⁶⁴ Expediente académico de Antonio de la Cruz Quesada. Fuente: E-GRu. Signaturas: ES AUG {I 144} Principal Caja 0134 /115 y ES AUG {I 145} Principal Caja 00735/076.

⁵⁶⁵ *Estatutos del Colegio de Abogados y Lista Oficial del Colegio de Granada*, Granada, Imprenta de Indalecio Ventura, 1897, pp. 12 y 14. Fuente: E-GRu. URI: <http://hdl.handle.net/10481/25919> [Consulta: 19/02/2024].

⁵⁶⁶ OLIVER GARCÍA, José Antonio, *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*, Francisco J. Giménez, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2012, p. 246.

⁵⁶⁷ BARBERÁ SOLER, José Miguel, *Música y músicos...*, pp. 127-128.

Liceo Artístico y Literario, sociedad en la que tuvo un destacado papel como profesor, pianista y miembro del coro⁵⁶⁸.

En este contexto, el 23 de noviembre de 1849, fue estrenada en el Teatro del Campillo *La vuelta de Escupejumos*, primera obra compuesta por Antonio de la Cruz de la que se tiene constancia⁵⁶⁹. Se trata de una zarzuela en un acto con texto del escritor Antonio Romero Saavedra. La pieza tuvo una gran acogida entre el público, siendo representada en años posteriores a su estreno en Madrid (1850), Barcelona (1851), Zaragoza (1853) o Valencia (1853 y 1859). Del éxito cosechado en su puesta en escena en la capital del Turia se hizo eco el periódico *El Granadino*, que a continuación recogemos:

Nos escriben de Valencia con fecha 24 del mes anterior, manifestándonos el general desagrado, por un acontecimiento relativo a aquel teatro. Fue el caso que en el día 23 se puso en escena con un éxito brillante la zarzuela de nuestros amigos y paisanos los señores Romero y Cruz, titulada: *La vuelta de Escupejumos*. Sus bellísimas piezas de canto fueron aplaudidas, y pedida con entusiasmo la repetición de la plegaria de Escupejumos. El día 24 debía repetirse la indicada zarzuela; mas por acuerdo del censor, fueron suprimidos algunos versos de dicha plegaria: semejante acto desagradó en extremo al público, que iba dispuesto a que se repitiera la citada escena, no obstante, lo preceptuado por el mencionado señor. Reprobamos este proceder que no hayamos autorizado de modo alguno, toda vez que en varios teatros se ha ejecutado sin supresión alguna, y más aun hallándose competentemente censurada por la junta especial creada con este objeto, a la que exclusivamente corresponde aprobar, tachar, o prohibir. El simpático actor don Pedro García, obtiene en el teatro de aquella ciudad una prolongada ovación en cuantas piezas ejecuta, no sucediendo menos a su hermana Fabiana. Hoy felicitamos sinceramente por su nuevo triunfo a las entendidas actrices y estudiosos actores, que tomaron parte en la ejecución de aquella zarzuela⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ VARGAS LIÑÁN, María Belén, «Música, sociedades burguesas y periodismo en el siglo XIX: la actividad musical del Liceo de Granada a través de la prensa hasta los inicios de la Restauración», Queipo Gutiérrez, Carolina y Palacios, María (coords.) *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, Madrid, Calanda Ediciones Musicales, 2019, pp. 255-310.

⁵⁶⁹ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio (música) y ROMERO SAAVEDRA, Antonio (letra), *La vuelta de Escupejumos: zarzuela en un acto*, Granada, Imprenta de los Sres. Astudillo y Garrido, 1849. Fuente: E-GRu. URI: <http://hdl.handle.net/10481/7789> [Consulta: 20/02/2024].

⁵⁷⁰ «Gacetilla», *El Granadino*, 2 de octubre de 1853, p. 2.

A mediados del siglo XIX, Antonio de la Cruz fue uno de los «nudos»⁵⁷¹ de la *Cuerda Granadina*, una tertulia artístico-literaria que congregó a un grupo de intelectuales del ámbito cultural granadino entre 1850 y 1854, cuya faceta musical ha sido estudiada por Vargas Liñán⁵⁷². En 1850, el compositor sería uno de los primeros miembros de la *Cuerda* en marchar a Madrid, donde pronto alcanzó gran popularidad gracias a la publicación de sus obras para canto y/o piano en importantes revistas como *La Iberia Musical* o *Gaceta Musical de Madrid*⁵⁷³, piezas que alcanzaron gran popularidad en los salones de la capital de España⁵⁷⁴. Durante esta etapa inició una estrecha amistad con Francisco Asenjo Barbieri, quien lo apodó «compositor *curisi*»⁵⁷⁵. Ambos mantuvieron relación epistolar entre 1858 y 1874 durante los periodos que el granadino se encontraba fuera de la capital de España⁵⁷⁶.

A pesar de residir en Madrid a lo largo de la década de 1850, Antonio de la Cruz no perdió la relación con su ciudad natal según demuestra la publicación de cinco de sus obras para canto y piano en *El Álbum granadino*, semanario de arte y literatura editado en Granada durante 1856 en el que vieron la luz treinta piezas musicales para salón (veintidós para piano solo y ocho para canto y piano)⁵⁷⁷. Tres años más tarde, en 1859, volvió a Granada, colaborando de forma muy activa con la vida musical de la ciudad⁵⁷⁸. En 1867 se marchó a Almería, ciudad a la que le dedicó la mazurca *Almería*, cuya reducción para piano fue editada en Madrid en 1873 por la Casa Editorial de Enrique Villegas⁵⁷⁹. En el Liceo Artístico y Literario almeriense ejerció como profesor de canto, piano y armonía⁵⁸⁰. En el ámbito pedagógico, publicó las obras *Método completo de*

⁵⁷¹ Apelativo con el que se hacían llamar los miembros de la *Cuerda granadina*.

⁵⁷² Véase VARGAS LIÑÁN, María Belén, *La música en la guasona Cuerda granadina. Una singular tertulia de mediados del XIX*, Granada, Universidad de Granada, 2015.

⁵⁷³ GARCÍA AVELLÓ, Ramón, «Cruz, Antonio de la» ..., pp. 207-208.

⁵⁷⁴ BARBERÁ SOLER, José Miguel, *Música y músicos...*, pp. 128-129.

⁵⁷⁵ CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri). Volumen II*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 525

⁵⁷⁶ *Ibid*, p. 525-528.

⁵⁷⁷ VARGAS LIÑÁN, María Belén, «La música en *El Álbum Granadino*: un periódico intelectual de mediados del siglo XIX», *Revista de musicología*, vol. 28, n.º 1, 2005, pp. 426-442.

⁵⁷⁸ VARGAS LIÑÁN, María Belén, *La música en la guasona...*, p. 104.

⁵⁷⁹ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Almería: mazurca brillante para piano*, op. 73, Madrid, Casa Editorial de Emilio Villegas, 1873. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/295/19.

⁵⁸⁰ VARGAS LIÑÁN, María Belén, «Música, sociedades burguesas y periodismo...», pp. 255-310.

*solfeo y Teoría de la música*⁵⁸¹. La última etapa de su vida la pasó en Madrid, donde falleció el 25 de septiembre de 1889⁵⁸².

3.4.3. APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE ANTONIO DE LA CRUZ

A lo largo de su trayectoria, Antonio de la Cruz compuso más de 200 obras, publicadas en su mayoría por importantes editores como Antonio Romero y Andía, Casimiro Martín, Pablo Martín, Andrés Vidal, José Campo, Benito Zozaya o Nicolás Toledo, entre otros muchos. Debido a ello, puede afirmarse que el granadino fue uno de los compositores de moda en torno a 1880, apareciendo sus piezas como reclamo en los anuncios publicados en revistas como *Crónica de la Música*, junto a las obras de Buenaventura Iñíguez, Justo Blasco, Isidoro Hernández, Rafael Taboada o Fermín María Álvarez⁵⁸³.

Todas sus composiciones fueron catalogadas y ordenadas con número de *Opus*, lo que significó que el crítico musical Antonio Peña y Goñi lo apodase «Don *Opus*». Precisamente, este le dedicó dos artículos en la serie «Bocetos musicales. Los Musicastros» publicada en *Crónica de la Música*. En ellos, el guipuzcoano acometió duramente contra la faceta compositiva del granadino, además de reprobar ferozmente la forma de proceder que tenía con los editores para que publicasen sus obras⁵⁸⁴. El grueso de la producción musical de Antonio de la Cruz fue destinado al género del salón. Se trataba de breves piezas para piano o canto y piano como polkas, valeses, mazurcas, nocturnos, gavotas, habaneras, canciones españolas e italianas o romanzas, entre otras. Tal y como expone Celsa Alonso:

⁵⁸¹ MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, p. 309.

⁵⁸² Una esquila del primer aniversario de su muerte puede consultarse en: «Sección especial», *La Correspondencia de España*, 24 de septiembre de 1890, p. 4.

⁵⁸³ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 464.

⁵⁸⁴ PEÑA Y GOÑI, Antonio, «Bocetos musicales. Los Musicastros II. *Don Op.*», *Crónica de la música*, 2 de enero de 1879, pp. 1-2; PEÑA Y GOÑI, Antonio, «Bocetos musicales. Los Musicastros II. *Don Op.* (Conclusión)», *Crónica de la música*, 9 de enero de 1879, pp. 1-2.

Su producción en castellano responde a los convencionalismo de un lirismo de salón de pocas ambiciones: armonías muy sencillas, tonalidades fáciles, registros medios, predominio de los ritmos de danza, melodías de corte estrófico, un piano convencional siempre subordinado (acompañamientos típicos del nocturno, la barcarola, el vals, acordes, placados), escaso interés melódico, procedimientos de variación y cambios modales para evitar la monotonía, sin olvidar esporádicas cadencias andalucistas como el nocturno *Canto de Amor*, la melodía *El amanecer*, la canción *La cantinela del Dauro*, la citada *Espumita de la Sal* [dedicada al tenor Ronconi] o la serenata andaluza *A Ella*. La melodía *El amanecer* con versos de Pedro Antonio de Alarcón, es un excelente ejemplo del estilo ecléctico del compositor, una mezcla de pastiche italianizante, ritmo marcial combinado con pinceladas andaluzas [...] y fragmentos declamatorios [...]. Como ejemplo de álbum de salón de espíritu ecléctico cabría destacar el *Álbum de Canto* de 1875, una colección de obras de gran sencillez que oscila entre el italianismo de *Las hadas*, el popularismo estereotipado de *La cantinera del Dauro* (combinación de gamma andaluza y centro tonal) y los ritmos de danza. Se trata, en definitiva, de una obra lírica que responde a los requerimientos del salón⁵⁸⁵.

En cualquier caso, a pesar de que la mayor parte del catálogo de Antonio de la Cruz se focalizó en la música de salón, a partir de 1875 encontramos un acercamiento de este a la banda de música, concretamente, a través de la composición de obras propias del repertorio bandístico del último tercio del siglo XIX como el pasodoble o la marcha fúnebre. Una de las primeras noticias localizadas que relacionan al granadino con la banda de música data de agosto de 1874, fecha en la que la Banda Municipal de Música de Almería estrenó su mazurca *Almería*⁵⁸⁶, que, como ya hemos mencionado fue editada un año antes en versión para piano por Enrique Villegas⁵⁸⁷. Por su parte, al género del pasodoble contribuyó con *Los Zapadores* y *Baleares*. El primero de ellos fue dedicado al Cuerpo de Ingenieros Militares y publicado en reducción para piano por los editores Romero y Marzo en 1879. Por su parte, el pasodoble *Baleares* vio la luz en versión tanto para piano⁵⁸⁸ como para banda⁵⁸⁹ por José Campo en 1885.

⁵⁸⁵ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 468-469.

⁵⁸⁶ RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen, *El teatro lírico almeriense durante la época de la Restauración*, Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Almería, 2006, p. 109.

⁵⁸⁷ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Almería....*. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/295/19.

⁵⁸⁸ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Baleares: pasodoble* (piano), Op. 191, Madrid, José Campo, 1885. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/1803/2.

⁵⁸⁹ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Baleares: pasodoble* (banda), Madrid, José Campo, 1885. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/13.

3.4.4. LAS MARCHAS DE ANTONIO DE LA CRUZ: ORÍGENES DE LA MARCHA PROCESIONAL GRANADINA

Más allá de lo párrafo en el apartado anterior, si hay un repertorio bandístico (véase Anexo 5) al que Antonio de la Cruz contribuyó es, sin lugar a duda, la marcha fúnebre que, años más tarde, derivaría en lo que hoy día conocemos como marcha procesional como ya ha sido analizado. Desconocemos si el compositor granadino fue hermano activo de alguna hermandad o cofradía; sin embargo, sí mantuvo relación con la Semana Santa de la ciudad de la Alhambra. Prueba de ello es que en 1867 llevó a Almería desde Granada las partituras del célebre *Miserere* de Vicente Palacios para su interpretación en la catedral almeriense durante la Semana Mayor⁵⁹⁰.

En cuanto a las marchas, su estructura, en este caso tripartita, muestra una cierta influencia de la planteada por Gabaldá en sus marchas fúnebres (Tabla 3.3.). En este sentido, la primera que compuso no fue de carácter religioso, sino una marcha real titulada *A. S. M. el rey D. Alfonso XII*⁵⁹¹, dedicada a «El Pacificador» tras su llegada al trono de España en 1874, y publicada en reducción para piano por Pablo Martín en 1875. El músico granadino fue adepto y fiel defensor de la Restauración borbónica, tal y como demuestra la dedicatoria de varios himnos a Alfonso XII quien, tras su nombramiento como monarca, invitó al músico a diversas recepciones musicales en palacio a través de Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán «Conde de Morphy».

Sería en 1876 y 1877 cuando Antonio de la Cruz publicó las primeras marchas fúnebres cuya interpretación en los desfiles procesionales se ha podido constatar. Se trata de dos piezas dedicadas a ilustres personajes de la sociedad española: *Homenaje a la memoria del ilustre Marqués del Duero* y *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde*. Ello concuerda con algunos de los títulos de marchas fúnebres que fueron interpretadas en los desfiles procesionales de la Semana Santa de otros puntos de la geografía andaluza a partir de la segunda mitad del siglo XIX, tal y como hemos abordado con anterioridad.

La marcha fúnebre *Homenaje a la memoria del ilustre Marqués del Duero* fue editada en reducción para piano por Antonio Romero (Anexo 5.2.) y dedicada a Manuel Gutiérrez de la Concha e Irigoyen, militar y político español conocido por su título

⁵⁹⁰ BARBERÁ SOLER, José Miguel, *Música y músicos...*, p. 129.

⁵⁹¹ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *A. S. M. el rey D. Alfonso XII: marcha real*, op. 107. Madrid, Pablo Martín, 1875. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/297/74.

nobiliario de Marqués del Duero, que combatió contra las insurrecciones carlistas⁵⁹². La instrumentación para banda vio la luz en *El Orfeón* de Manuel Giménez fue realizada por el músico mayor Carlos Pintado, dato que conocemos a través de uno de los catálogos de esta publicación, dado que la partitura no ha sido encontrada⁵⁹³. Años más tarde, en 1901, también sería publicada la versión para banda por Casa Dotesio, de la que tenemos constancia gracias a un catálogo publicado en 1901 que contiene un listado de fondos pertenecientes a la editorial⁵⁹⁴. A pesar de no estar dedicada a ninguna hermandad religiosa, gracias a las fuentes hemerográficas puede constatar que fue interpretada no solo en los desfiles procesionales andaluces sino también en los de otras localidades como Cartagena, ciudad muy vinculada con las bandas de música, civiles y militares, desde mediados del siglo XIX⁵⁹⁵. Tal y como recoge el diario cartagenero *El Porvenir*, *Homenaje a la memoria del ilustre Marqués del Duero* fue interpretada por la Banda Municipal de Cartagena en los desfiles procesionales de la Semana Santa de 1917:

Terminemos estos apuntes relatando las marchas fúnebres que han llevado las bandas y orquestas, como también el nombre de los autores de aquellas. Infantería de Marina: Una de su director, señor Oliver; *Juana de Arco* (Verdi); dos, de Grieg; *Ocaso de los dioses*, de Wagner; y otra de Schuven [Schubert]. Infantería de España; *La Dolorosa*, del compositor cartagenero Ricardo Sevilla; *Encarnación*, del mismo autor y Rafael Soria (Estreno); una de Grieg; otra de Chopin; *A la memoria de mi padre* [¿Manuel Font Fernández de la Herrán?] y otra de Ponchielli. Infantería de Sevilla: la popular de Chopin; *Jerusalén* [¿Álvaro Milpáger?]; *Requiem eternam* y *Agonía*, del señor Javaloyes, director de la citada banda. Torreagüera: *Un dolor* (Milanés), *La Magdalena* (Pedro Díaz) y *La Piadosa* (Hita). Municipal: *A la memoria del marqués del Duero* (A. de la Cruz), *Viernes Santo* (Tudela), *Dolorosa* (E. García) y *¡Misericordia!* (Estreno, de Julio Hernández). Portman: *Perdón y Lamentación* (Soutullo), *Dolora* (de Soutullo y Andreu) y otra de Ponchielli. Banda dirigida por Sixto Monteagudo: una original de este compositor, nueva; *Perdón*, de Soutullo y *Fin de un artista*, de Jordán⁵⁹⁶.

⁵⁹² FERNÁNDEZ BASTARRECHE, Fernando, «Don Manuel Gutiérrez de la Concha: un general liberal en la España de Isabel II (Córdoba de Tucumán, Argentina: 3 de abril de 1808 - Monte Muro, Navarra: 27 de junio de 1874)», *Cilniana*, n.º 22-23, 2009/2010, pp. 117-126.

⁵⁹³ «Catálogo», Giménez, Manuel (ed.), *El Orfeón*, Madrid. ca. 1880. Fuente: CBA Irún. Signatura: V 87.

⁵⁹⁴ *Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya, publicadas por la Sociedad Anónima Casa Dotesio, editorial de música, única sucesora de las casas Almagro y Cª, Dotesio, Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín, Ripalda, Romero y de Zozaya*, 2 bis, Madrid, 1901, p. 19. Fuente: E-Mn. Signatura: M.FOLL/92/9.

⁵⁹⁵ Cf. CLARES CLARES, María Esperanza, «Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)», *Revista de Musicología*, n.º 28, 2005, pp. 543-562.

⁵⁹⁶ ACHE, «De Procesiones. XIV», *El Porvenir* (Cartagena), 7 de abril de 1917, p. 1.

Por su parte, la marcha fúnebre *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde* (1877) está dedicada a la memoria de los capitanes Luis Daoiz y Torres y Pedro Velarde y Santillán, oficiales de Artillería del cuartel de Monteleón que se sumaron al levantamiento del 2 de mayo de 1808 contra las tropas francesas. Esta marcha vio la luz en versiones para banda y piano. La reducción para piano⁵⁹⁷ fue publicada en primer lugar por los editores Romero y Marzo (Anexo 5.3.) en 1877, mientras que la partitura de banda⁵⁹⁸ lo hizo probablemente un año después (ca. 1878) en el número 2062 de *Eco de Marte* (Anexo 5.4.). Cabe destacar que esta instrumentación para banda de *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde* no fue realizada por Antonio de la Cruz, sino por Ramón Roig Torné⁵⁹⁹, músico mayor del ejército que alcanzó gran popularidad gracias, entre otros factores, a la composición del pasodoble *La Gracia de Dios* (1880)⁶⁰⁰.

De la interpretación de *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde* en la Semana Santa andaluza se tiene constancia gracias a la prensa. Concretamente, en Sevilla formó parte del repertorio interpretado por la banda de música del Hospicio Provincial el Viernes Santo de 1904 en su acompañamiento musical a la Hermandad de la Sagrada Mortaja:

La banda de música del Hospicio, que dirige el distinguido músico don Francisco Serra, acompañará en la tarde del Viernes Santo próximo a la cofradía de la Sagrada Mortaja, de Santa Marina. Entre otras marchas fúnebres ejecutará *Piedad, Dios mío* [¿de Eduardo López Juarranz?], *Daoiz y Velarde* [de Antonio de la Cruz], *Una lágrima* [de Eduardo López Juarranz o Ramón Roig Torné] y *Mater Dolorosa* [de José María Cavaller]⁶⁰¹.

Otra formación que interpretó la música de Antonio de la Cruz en la Semana Santa de Sevilla fue la Banda de música del Regimiento de Infantería Granada n.º 34, con guarnición en la capital hispalense desde 1888. Su repertorio procesional de 1900

⁵⁹⁷ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde: marcha fúnebre*, op. 124, Madrid, Romero y Marzo. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/1803/5.

⁵⁹⁸ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio y ROIG, Ramón (instrumentador), *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde: marcha fúnebre*, Romero y Andía, Antonio (ed.), *Eco de Marte*, n.º 2062, 1877. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/129/2.

⁵⁹⁹ Hemos realizado una edición crítica de esta marcha para su interpretación en tiempos modernos (Anexo 5), cuya interpretación tuvo lugar por la Banda Municipal de Granada el 22 de febrero de 2020 en el Real Monasterio de San Jerónimo de Granada.

⁶⁰⁰ MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2019, p. 255.

⁶⁰¹ *El Noticiero Sevillano*, 26 de marzo de 1904, p. 2.

incluyó una marcha fúnebre del compositor granadino que fue interpretada por la agrupación en el desfile procesional de las hermandades a las que acompañó a su paso por la plaza de San Francisco:

La banda del regimiento de Granada ha sido contratada para acompañar las siguientes hermandades que han de hacer estación con sus sagradas imágenes en la próxima Semana Santa: la del Cristo de las Aguas, que saldrá el Domingo de Ramos; Cristo de Burgos, el Miércoles Santo; Coronación de Espinas, Jueves Santo y la Esperanza de San Gil, y la de las Tres Caídas el Viernes Santo de madrugada y por la tarde respectivamente. La banda del regimiento de Granada se propone tocar, durante el paso por la plaza de San Francisco, dos marchas fúnebres cuyos autores son don Antonio de la Cruz y don José Culvist [Enrique Calvist]⁶⁰².

Aunque se desconoce de qué marcha se trata, todo parece indicar que la cita se refiere a la marcha fúnebre *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde*, pues el músico mayor de la banda del Regimiento de Infantería Granada n.º 34 en 1900 era Francisco Serra González, también director de la Banda del Hospicio Provincial de Sevilla entre 1886 y 1907, formación que llevó esta marcha en su repertorio procesional de 1904, tal y como se ha reflejado en párrafos anteriores.

Los hechos acontecidos en Madrid el 2 de mayo de 1808 sirvieron a Antonio de la Cruz como inspiración para la creación de otra pieza, la marcha nacional *A los héroes del 2 de mayo*, dedicada a la memoria de todos aquellos que formaron parte de la protesta popular ante la situación de incertidumbre política derivada en España tras el motín de Aranjuez. Fue publicada en 1883 por José Campo en sendas versiones para piano⁶⁰³ (Anexo 5.7.) y para banda⁶⁰⁴ (Anexo 5.8.), esta última con instrumentación del músico mayor Carlos Pintado⁶⁰⁵.

Si bien hasta ahora se han abordado las marchas de Antonio de la Cruz dedicadas a ilustres personalidades fallecidas, va a ser a partir de la década de 1880 cuando los títulos de estas piezas se vinculan directamente con el ámbito de la religiosidad popular. En este sentido, en 1880 fue publicada su primera obra con una

⁶⁰² *El Porvenir* (Sevilla), 6 de marzo de 1900, p. 2

⁶⁰³ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *A los héroes del dos de mayo: marcha nacional*, op. 171, Madrid, José Campo, 1883. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/221/4.

⁶⁰⁴ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio (autor) y Pintado, Carlos (instrumentador), *A los héroes del dos de mayo: marcha nacional*, op. 171, Madrid, José Campo, 1883. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/177/17.

⁶⁰⁵ Hemos realizado una edición crítica de esta marcha para su interpretación en tiempos modernos (Anexo 6), cuya interpretación tuvo lugar por la Banda Municipal de Granada el 22 de febrero de 2020 en el Real Monasterio de San Jerónimo de Granada.

clara alusión a la Semana Santa de Granada, la marcha fúnebre *Viernes Santo*, publicada en reducción para piano por Antonio Romero⁶⁰⁶, mismo editor que años antes había editado la *Marcha fúnebre* de Rafael Cebreros dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla.

No se ha localizado ninguna fuente que pruebe para qué hermandad fue compuesta *Viernes Santo*, aunque es más que posible que estuviera dedicada a la Hermandad del Santo Entierro de Granada, única en procesionar por las calles de la ciudad de la Alhambra en la tarde del Viernes Santo en el año que la marcha fue publicada.



ILUSTRACIÓN 3.12. Portada de la marcha fúnebre *Viernes Santo* de Antonio de la Cruz editada en reducción para piano por Antonio Romero. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/1803/11.

⁶⁰⁶ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Viernes Santo: marcha fúnebre*, op. 124. Madrid, Antonio Romero y Andía, 1880. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/1803/11.

Un año después, en 1881 vio la luz la marcha solemne *Al Santísimo Corpus Christi*, también publicada en reducción para piano por Antonio Romero (Anexo 5.5.)⁶⁰⁷. Para su composición, Antonio de la Cruz se inspiró en una de las festividades religiosas granadinas de mayor popularidad a finales del siglo XIX, la fiesta patronal del Corpus Christi. Ello pone de manifiesto que, a pesar de residir Madrid en la fecha de su creación, el granadino siempre tuvo a Granada presente, demostrando a través de su música que las festividades religioso-populares están «entre los elementos que tienen la capacidad de resultar símbolos de identificación colectiva con el pueblo, el barrio o la ciudad»⁶⁰⁸.

La última marcha que Antonio de la Cruz brindó a una hermandad granadina vio la luz en 1884 y fue dedicada a la Virgen de las Angustias, imagen mariana que en 1887 sería nombrada patrona oficial de Granada por el Papa León XIII. Bajo el título *A la Santísima Virgen María bajo la advocación de Ntra. Sra. de las Angustias: marcha solemne*, op. 182, fue publicada en Madrid por José Campo en versión para piano, con un precio de venta de 3 pesetas (véase Anexo 5.6.)⁶⁰⁹. En esta época, la Virgen de las Angustias realizaba su desfile procesional durante la Semana Santa. De esta manera, se ha verificado que en 1881 procesionó el Domingo de Resurrección, mientras que en 1882 lo hizo en la tarde del Sábado Santo⁶¹⁰. Aunque no se tienen pruebas fehacientes, es posible que esta marcha fuese interpretada por la Banda de Zapadores Bomberos y la Charanga del Batallón de Cazadores de Cuba, formaciones que acompañaron musicalmente en estos años a la Virgen de las Angustias en su salida procesional⁶¹¹.

Por otra parte, a pesar del fuerte vínculo que mantuvo siempre Antonio de la Cruz con Granada, se desconoce si este tuvo relación con la Hermandad de las

⁶⁰⁷ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Al Santísimo Corpus Christi*, op. 147, Madrid, Antonio Romero y Andía, 1880. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/512/47.

⁶⁰⁸ MONTERO, Manuel, «El modelo festivo de Granada a finales del siglo XIX. La celebración de la Toma y de la Semana Santa en los albores de la modernización urbana», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 31, 2019, p. 161.

⁶⁰⁹ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *A la Santísima Virgen María bajo la advocación de Ntra. Sra. de las Angustias: marcha solemne*, op. 182, Madrid, José Campo, 1884. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/509/11.

⁶¹⁰ PADIAL BAILÓN, Antonio, «Historia de la devoción y de la Real Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias, patrona de Granada. Desde mediados del siglo XVII hasta la Coronación Canónica», López Guadalupe Muñoz, Miguel Luis (ed.), *Nuestra Señora de las Angustias, sendas de devoción en la provincia de Granada y su entorno*, Granada, Muy Antigua, Pontifica, Real e Ilustre Hermandad Sacramental de Nuestra Señora de las Angustias Patrona de Granada y su Archidiócesis, 2017, p. 168.

⁶¹¹ «Miscelánea. La procesión de la Virgen», *El Defensor de Granada*, 10 de abril de 1882, p. 1

Angustias, aunque, según se ha podido constatar en el Archivo de la Hermandad, nunca llegó a ser hermano activo de la misma⁶¹².

Más allá de las marchas citadas, hemos localizado en el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad Española de Autores y Editores (E-Msa) una *Salve a Dos Voces A la Santísima Virgen María bajo la Advocación de Nuestra Señora del Mar*, dedicada posiblemente a la Virgen del Mar, Patrona de Almería, con letra de Víctor Smenjaud y música del propio Antonio de la Cruz. De esta obra hemos hallado tanto la versión para piano⁶¹³ como el arreglo para banda⁶¹⁴, cuyo autor no se especifica. Ambas ediciones fueron publicadas por Zozaya y reimpresas por Casa Dotesio en fecha que desconocemos. Aunque desconocemos la fecha de ambas ediciones, parece posible que las ediciones originales de Zozaya vieran la luz en fechas próximas al periodo en el que el compositor granadino residió en Almería.

3.5. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este capítulo se ha comprobado cómo, desde la década de 1860, la composición de marchas fúnebres para banda de música fue una práctica constante en España, llevada a cabo principalmente por compositores militares. Asimismo, mediante el análisis de la prensa histórica, la edición musical española y fuentes primarias localizadas en diversos archivos y bibliotecas, se ha pretendido desmitificar la noción de que los repertorios procesionales de este periodo se nutrían mayoritariamente de transcripciones de obras de música culta.

La circulación de marchas fúnebres a través de diversas editoriales y publicaciones como *Eco de Marte*, *Gaceta Musical de Madrid*, Antonio Romero, José Campo o *La España Musical*—todas ellas con la característica común de imprimirse en

⁶¹² Libros 57, 58, 63 y 64. Fuente: Archivo de la Muy Antigua, Pontifica, Real e Ilustre Hermandad Sacramental de Nuestra Señora de las Angustias Patrona de Granada y su Archidiócesis. Sin Signatura.

⁶¹³ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio y SMENJAUD, Víctor (letra), *Salve a dos voces A la Santísima Virgen María, bajo la advocación de Nuestra Señora del Mar*, Madrid, Zozaya (reimp. Dotesio), versión para piano, sin fecha. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/C-6498.

⁶¹⁴ DE LA CRUZ QUESADA, Antonio y SMENJAUD, Víctor (letra), *Salve a dos voces A la Santísima Virgen María, bajo la advocación de Nuestra Señora del Mar*, Madrid, Zozaya (reimp. Dotesio), versión para banda, sin fecha. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/C-6500.

Madrid—favoreció la inclusión en el paisaje sonoro de la Semana Santa andaluza de obras de compositores de otras regiones de España, entre los que destaca José Gabaldá, quien publicó siete marchas en *Eco de Marte*, todas ellas catalogadas en el Anexo 4. Otra vía de edición y circulación de marchas fúnebres fue a través de reducciones para piano, lo que abarataba su coste, permitiendo la posibilidad de interpretación en distintos círculos musicales y sociales y/o exigiendo a cada director que las instrumentara según la idiosincrasia de su banda o las necesidades de repertorio.

En lo relativo a las primeras marchas fúnebres compuestas para banda, estas hacían referencia, en su mayoría, a hechos dolorosos sufridos por los compositores, personajes importantes de la vida local o nacional recientemente fallecidos o símbolos de la patria, e incluso a determinados momentos de la Pasión, ya que su interpretación no solo se limitaba a los desfiles procesionales.

Asimismo, se puede afirmar que la creación de marchas dedicadas a hermandades y cofradías es una tendencia desarrollada en Andalucía a partir de la composición de la *Marcha fúnebre* de Rafael Cebreros en 1868, dando lugar al género «marcha procesional», tal y como se ha concebido en el marco teórico. Según hemos constatado, a partir de esta fecha se produciría un aumento en la composición para tales colectivos religiosos de diferentes provincias como Sevilla, Cádiz, Córdoba y Granada. No obstante, esta práctica fue desarrollada también en la década de 1870 en otros puntos de la geografía española.

En relación con lo anterior, el catálogo de marchas del granadino Antonio de la Cruz representa de manera ejemplar la transición de la marcha fúnebre a la marcha procesional. En este sentido, hemos observado que las primeras marchas fúnebres compuestas por el músico granadino, interpretadas durante la Semana Santa, no estaban dedicadas a hermandades o cofradías, sino a figuras ilustres de la historia de España, como el militar y político Manuel Gutiérrez de la Concha e Irigoyen, conocido como el «Marqués del Duero», o los capitanes Luis Daoiz y Torres y Pedro Velarde y Santillán, hecho que sugiere cierta politización de la Semana Santa en este periodo, al resignificar marchas patrióticas en un contexto sacro. Sin embargo, a partir de la década de 1880, proliferaron las composiciones dedicadas a elementos identitarios de la religiosidad popular granadina, como el Viernes Santo, la Virgen de las Angustias o el Corpus Christi.

CAPÍTULO 4. CONSOLIDACIÓN Y RECONOCIMIENTO DE LA MARCHA PROCESIONAL EN ANDALUCÍA (1890-1919)⁶¹⁵

En los últimos años del siglo XIX, los desfiles procesionales van a adquirir una reconfiguración estilística y estética que influirá de manera directa en la puesta en escena y teatralidad de las hermandades en la calle⁶¹⁶, favoreciendo, entre otros aspectos, la consolidación de la marcha procesional como símbolo sonoro. En la década de 1890 continuaron editándose marchas fúnebres que no estaban destinadas a ninguna hermandad en concreto y, sin embargo, circularon en los repertorios de las bandas que tomaban parte de los desfiles procesionales en Semana Santa. Como ejemplo de lo anterior, puede mencionarse *El Llanto*, compuesta por el músico mayor José María Llurba y Méndez y publicada por la editorial de Erviti ya en San Sebastián como parte de la colección «La Clave» (entrega 127)⁶¹⁷. Esta obra tuvo presencia en la Semana Santa andaluza, siendo interpretada en 1904 en los desfiles procesionales de las cofradías de Sevilla:

La notable banda de música del regimiento de Soria 9, que dirige el distinguido maestro don Benito Hernández, ejecutará acompañando a las cofradías en la próxima Semana Santa, las siguientes marchas fúnebres: *A meya nai* de don Carlos Pintado, *Lutto Nazionale* del maestro Fazzano y dedicada a la memoria de don Amadeo de Saboya; *Miserere mei Domine*, de Farbach, y *El Llanto* de Llurba⁶¹⁸.

También en la capital guipuzcoana Casa Erviti editó *Cor Jesu* [Sagrado Corazón] de Severo Altube, obra galardonada con el 1er. premio en el 4.º Certamen de la Asociación de Profesores de Música de San Sebastián en 1899, lo que permitió a su

⁶¹⁵ El inicio del presente capítulo junto al epígrafe 4.1. constituyen una revisión actualizada de un fragmento de uno de los capítulos de libro presentados como parte del compendio de la esta tesis doctoral. GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Edición, composición y circulación de la marcha procesional en Andalucía durante la segunda mitad del siglo XIX», Ramos Contioso, Sara y Borrero Gaviño, Virginia, *Hebdomada Sancta. La marcha procesional: origen y evolución de un género patrimonial*, Madrid, Universidad CEU San Pablo, 2024, pp. 25-98.

⁶¹⁶ MARTÍNEZ VELASCO, Julio, *La Semana Santa de Sevilla, de ayer a hoy*, Sevilla, Editorial Castillejo, 1992, pp. 80-85.

⁶¹⁷ LLURBA Y MÉNDEZ, José María, *El Llanto*: marcha fúnebre, San Sebastián, Casa Erviti, colección «La Clave», n.º 127, ca. 1895?. Fuente: E-Bbc. Signatura: 2004-Fol-C 5/37.

⁶¹⁸ «Crónica», *El Noticiero Sevillano*, 26 de marzo de 1904, p. 3.

compositor ser nombrado director de la Banda Municipal de Guernika⁶¹⁹. Una de las peculiaridades de esta composición radica en que, por primera vez, el término «marcha de procesión» aparece en una edición musical española como parte de su subtítulo⁶²⁰. De hecho, la obra llegó a Andalucía y fue interpretada en 1902 por la Banda de Música del Regimiento de Infantería Soria n.º 9 en la Semana Santa de Sevilla⁶²¹.

ILUSTRACIÓN 4.1. Cabecera de la marcha *Cor Jesu* de Severo Altube, editada por Erviti. Fuente: Signatura: E-ALT03-U01.

⁶¹⁹ ARANA MARTÍJA, José Antonio, «Seber Altuberen nortasuna sakonduz», Vélez de Mendizábal, José María (ed.), *Severo Altube*, País Vasco, Fundación Kutxa Ediciones y Publicaciones, 1979, p. 154.

⁶²⁰ ALTUBE, Severo, *Cor Jesu*: marcha fúnebre o de precesión [sic], San Sebastián, Casa Erviti, 1899. Fuente: E-Re. Signatura: E-ALT03-U01.

⁶²¹ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios: la música procesional en Sevilla desde el s. XIX*, Sevilla, Editorial Samarcanda, 2016, p. 139.

Otra de las casas editoriales en cuya producción hemos hallado un elevado número de marchas de diferente tipología fue Casa Dotesio⁶²² (Tabla 4.1.). Gran parte de ellas fueron publicadas en *La filarmónica*, una colección de obras para pequeña banda en 16 papeles sueltos⁶²³.

Título	Tipología	Autor	Precio	Observaciones
<i>A la memoria del marqués del Duero</i>	Fúnebre	A. de la Cruz	2 ptas.	Editada para piano en 1876 por Antonio Romero
<i>Aleluya</i>	Marcha	E. A.	2 ptas.	Incluida en la <i>La filarmónica</i>
<i>Baldasarre</i>	Gran marcha	Villate	6 ptas.	-
<i>Cuarta marcha de las antorchas</i>	-	Meyerbeer	10 ptas.	Transcripción
<i>D. O. M.</i>	Fúnebre	L. Martín	3 ptas.	-
<i>El Santo Entierro</i>	Fúnebre	Atmeller	2 ptas.	Incluida en la <i>La filarmónica</i>
<i>Esperanza</i>	-	R. C.	2 ptas.	Incluida en la <i>La filarmónica</i>
<i>Gran marcha militar</i>	Militar	Leybach	12 ptas.	-
<i>La juguetera</i>	Regular	L. Martín	2.50 ptas.	-
<i>La palma</i>	-	E. A.	2 ptas.	Incluida en la <i>La filarmónica</i>
<i>La Pasión</i>	Fúnebre	M. G.	2 ptas.	Incluida en la <i>La filarmónica</i>
<i>La Semana Santa</i>	Fúnebre	Corbián	2 ptas.	Incluida en la <i>La filarmónica</i>
<i>Macha fúnebre de una marionette</i>	Fúnebre	Gounod	5 ptas.	Transcripción
<i>Marcha de Fausto</i>	-	Gounod	2 ptas.	Incluida en la <i>La filarmónica</i>
<i>Marcha de Rienzi</i>	-	R. Wagner	6 ptas.	Transcripción
<i>Marcha fúnebre</i>	-	R. Ll.	2 ptas.	Incluida en la <i>La filarmónica</i>
<i>Marcha fúnebre a la memoria de Alfonso XII</i>	Fúnebre	Villate	3 ptas.	-
<i>Marcha mosaico sobre motivos de Beethoven</i>	-	C. Pintado	3 ptas.	-
<i>Marcha regular</i>	Regular	Lladó	2 ptas.	Incluida en la <i>La filarmónica</i>
<i>Minerva</i>	Regular	C. Pintado	1.50 ptas.	-
<i>Piedad</i>	A paso lento [Procesional]	E. L. Juarranz	3 ptas.	Compuesta en 1896. Dedicada a la Hermandad de la Piedad de Cádiz
<i>Primera marcha de las antorchas</i>	-	Meyerbeer	7.50 ptas.	Transcripción
<i>¡Rindan armas!</i>	Regular	C. Pintado	3 ptas.	-
<i>Segunda marcha de las antorchas</i>	-	Meyerbeer	8 ptas.	Transcripción

TABLA 4.1. Marchas presentes en el catálogo de Casa Dotesio publicado en 1901. Fuente: elaboración propia a partir de E-Mn.

⁶²² Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya, publicadas por la Sociedad Anónima Casa Dotesio, editorial de música, única sucesora de las casas Almagro y C^a, Dotesio, Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín, Ripalda, Romero y de Zozaya. Núm. 2bis, Madrid, 1901. Fuente: E-Mn. Signatura: M.FOLL/92/9.

⁶²³ Requinto en re bemol, flautín en re bemol, tres clarinetes en si bemol, dos cornetines en si bemol, dos fliscornos en si bemol, dos trombones en do, barítono en do, dos bombardinos en do, bajo en do, bombo y platillos.

Según los datos presentados en la tabla anterior, se observa que, durante este periodo, se continuaron editando tanto transcripciones de marchas fúnebres extraídas de óperas como composiciones dedicadas a la memoria de destacadas personalidades de la historia reciente de España. Aunque no disponemos de pruebas concluyentes que confirmen que todas las marchas fúnebres publicadas por esta casa editorial formaran parte del repertorio de la Semana Santa andaluza del siglo XIX, algunos de sus títulos, como *La Semana Santa*, *La Pasión* o *El Santo Entierro*, sugieren su posible interpretación en dicho contexto. Por otra parte, entre las piezas recogidas en la tabla anterior vinculadas con la Semana Santa andaluza, llama la atención la presencia *A la memoria del Marqués del Duero* de Antonio de la Cruz —ya tratada en el CAPÍTULO 3— y *Piedad* de Juarranz —véase epígrafe 4.1.2.—. La primera de ellas ya había sido publicada en la década de 1880 tanto en versión para banda como en reducción para piano, mientras que la segunda vio la luz en Casa Romero en versión para piano. Por tanto, la reedición de ambas pudo deberse a que gozaban de cierto éxito en los repertorios bandísticos de finales del siglo XIX y principios del XX.

4.1. PANORÁMICA GENERAL EN ANDALUCÍA DURANTE LA DÉCADA DE 1890

Como se ha afirmado, a finales del siglo XIX, la marcha procesional adquirió un notable impulso en Andalucía, consolidándose como un elemento esencial de la Semana Santa. Durante este periodo, el número de marchas dedicadas a hermandades y cofradías se multiplicó en diversas provincias andaluzas como Jaén, Cádiz, Córdoba y Granada, destacando especialmente Sevilla, que se convirtió en el epicentro de la creación musical cofrade.

Este auge estuvo motivado por diversos factores, entre ellos, la aparición de nuevas bandas civiles y militares y la consolidación de las ya existentes y la influencia de compositores que marcaron la evolución del género y enriquecieron su repertorio. Además, la creciente institucionalización de las cofradías y la expansión del fervor religioso contribuyeron a la difusión y aceptación de estas composiciones, que poco a poco fueron definiendo la identidad sonora de la Semana Santa andaluza.

4.1.1. SEVILLA

El 2 de abril de 1876 llegó a Sevilla, procedente de Tudela, el gerundense José Font Marimont⁶²⁴. Este había sido nombrado músico mayor de la Banda del Regimiento de Soria n.º 9 el 25 de mayo de 1875, formación con la que arribó a la capital hispalense⁶²⁵. La familia Font ejerció una influencia determinante tanto en la música procesional, como también en la estética de la Semana Santa, cuya impronta perdura desde finales del siglo XIX:

En este nacimiento de una nueva estética [de la Semana Santa] que ha llegado hasta nuestros días, no solo Juan Manuel [Rodríguez Ojeda] fue el artífice, como se puede comprender si tenemos en cuenta que la Semana Santa es una gran obra colectiva que participa de casi todas las artes. La música se renovó gracias a las composiciones de músicos de la valía de los Font, esa prolífica dinastía que dejó marchas impagables como *Amarguras* o *Soleá dame la mano*, de López Farfán con sus aportaciones basadas en el gusto popular, o de Álvarez-Beigbeder con su clasicismo. Y es que la Semana Santa estaba derivando hacia un carácter festivo, brillante, vistoso, acorde con los nuevos tiempos que le tocó vivir⁶²⁶.

De la familia Font descollaron ilustres músicos que gozaron de una notable influencia en la marcha procesional andaluza desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX. Aparte del mencionado Font Marimont, pueden citarse tanto a su hijo, Manuel Font Fernández de la Herrán, como a sus nietos, Manuel y José Font de Anta, en los que nos detendremos más adelante.

La primera marcha del catálogo compositivo de Font Marimont de la que tenemos constancia a través de la prensa es una *Marcha fúnebre* (1887) dedicada a la Hermandad de la Carretería de Sevilla⁶²⁷. A pesar de las referencias a esta marcha dedicada a la Hermandad de la Carretería, no se tiene constancia de su partitura.

Ocho años más tarde, en 1895, aparece fechada una copia de la marcha compuesta por Font Marimont para otra hermandad de la Semana Santa de Sevilla. Se trata de la igualmente titulada *Marcha Fúnebre*, popularmente conocida como *Quinta*

⁶²⁴ Véase SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, «Font Marimont, José», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, p. 207.

⁶²⁵ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Los Font y Manuel López Farfán en el recuerdo eterno de Sevilla*, Castilleja de la Cuesta (Sevilla), edición de Manuel Carmona, 1989, p. 14.

⁶²⁶ PASTOR TORRES, Álvaro, ROBLES, Francisco y ROLDÁN, Manuel Jesús, *Historia de la Semana Santa...*, p. 259.

⁶²⁷ *La Andalucía*, 10 de abril de 1887, p. 3.

Angustia, cuya fecha de inscripción es el 8 de abril de 1895⁶²⁸, aunque existe la hipótesis de que fue compuesta en 1891. Resulta llamativo que ambas marchas, dedicadas a la Hermandad de la Carretería y a la Hermandad de la Quinta Angustia, compartan el mismo título, *Marcha Fúnebre*. José Manuel Castroviejo sugiere que podrían tratarse de la misma composición, con un cambio en la dedicatoria. Esto podría explicarse por la inactividad de la Hermandad de la Carretería en aquellos años, lo que habría llevado a su autor a reasignar la dedicatoria de su marcha para asegurar su interpretación⁶²⁹.

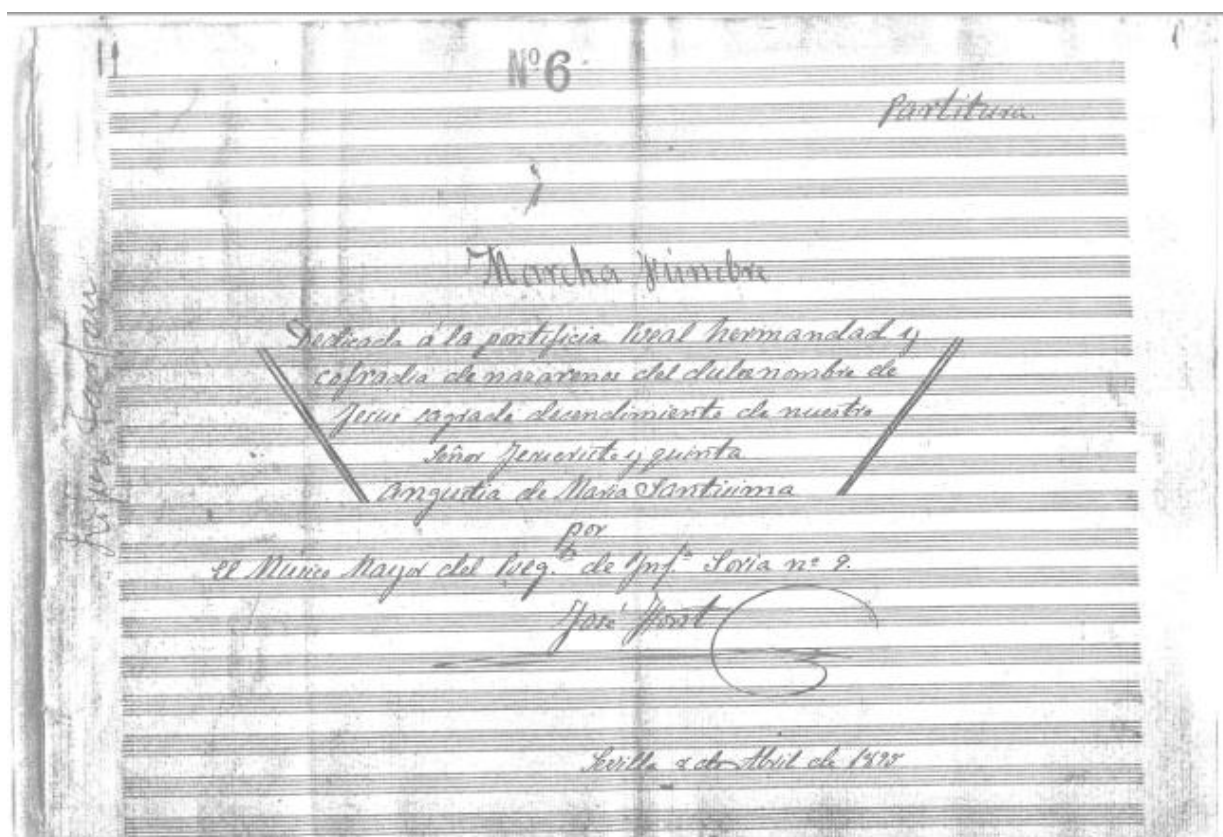


ILUSTRACIÓN 4.2. Portada de la *Marcha fúnebre* compuesta por José Font Marimont dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla. Signatura: Partitura nº 6.

⁶²⁸ FONT MARIMONT, José, *Marcha fúnebre*. Dedicada a la pontificia, real hermandad y cofradía de nazarenos del dulce nombre de Jesús, sagrado descendimiento de nuestro señor Jesucristo y quinta angustia de María Santísima por el Músico Mayor del Reg. de Infª Soria nº9 José Font, Sevilla, 8 de abril de 1895. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla. Signatura: n.º 6.

⁶²⁹ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, p. 119.

Desde el punto de vista organológico, la plantilla instrumental para la que José Font Marimont compuso *Quinta Angustia* sigue el patrón estandarizado en las ediciones de *Eco de Marte*. Consta de requinto, flauta, clarinetes (primeros, segundos y terceros), saxofones altos, saxofones tenores, fliscornos (primeros y segundos), cornetines (primeros y segundos), trombas, trompas, trombones (primeros, segundos y terceros), barítonos, bombardino, bajo, caja, bombo y platos.

Con respecto a la forma encontramos una reseñable particularidad en esta marcha, pues presenta una modificación de la forma *minueto trio* en la que se elimina tanto la reexposición al primer tema del primer *minueto* como el *da capo* final:

Fragmento	Introducción	Tema A	Tema B	Trío
Compases	1-4	5-20	21-39	40-72
Tonalidades	Fa menor	Fa menor	Fa menor	Fa mayor

Tabla 4.2. Estructura formal y armónica de *Quinta Angustia* de José Font Marimont. Fuente: elaboración propia.

Una de las principales características armónicas de *Quinta Angustia* que influiría en la marcha procesional del siglo XX es la presentación del trío en la tonalidad homónima mayor de la exposición (fa menor – fa Mayor)⁶³⁰. Además, si comparamos la estructura armónica de *Quinta Angustia* (véase Tabla 4.3.), con otras marchas procesionales representativas del siglo XX que no presentan el trío en la tonalidad homónima mayor de la exposición, como *La Estrella Sublime* (Manuel López Farfán, 1925), *Virgen de las Aguas* (Santiago Ramos, 1953) y *Virgen de los Negritos* (Pedro Morales, 1972), observamos que existe una predilección por la tonalidad de fa mayor (normalmente, modulación a la subdominante)⁶³¹:

⁶³⁰ Entre otras muchas marchas que presentan esta característica podemos destacar: *Al Santísimo Cristo del Amor* (Manuel López Farfán, 1907), *Desamparo* (Germán Álvarez Beigbeder, 1919), *Pasan los campanilleros* (Manuel López Farfán, 1924), *La Sagrada Lanzada* (Manuel Font Fernández de la Herrán, 1928), *La Semana Mayor* (Manuel López Farfán, 1935), *Saeta Cordobesa* (Pedro Gámez Laserna, 1949), *Virgen de las Tristezas* (Pedro Braña, 1949) *El Cachorro-Saeta Sevillana* (Pedro Gámez Laserna, 1967), *Esperanza Macarena* (Pedro Morales, 1968), *Nuestra Señora de la Encarnación* (Pedro Braña, 1971), *La Madrugá* (Abel Moreno, 1987), *Al Señor de Pasión* (Abel Moreno, 1999) o *Amor* (Manuel Marvizón, 2007).

⁶³¹ Además de las marchas citadas, las siguientes marchas también presentan el trío en la tonalidad de fa mayor: *Nuestro Padre Jesús* (Emilio Cebrián, 1935), *Coronación de la Macarena* (Pedro Braña, 1963), *Esperanza de Triana Coronada* (José Albero, 1984), *Aniversario Macareno* (José

<i>Marcha</i>	<i>Quinta Angustia</i>	<i>La Estrella Sublime</i>	<i>Virgen de las Aguas</i>	<i>Virgen de los Negritos</i>
Introducción	Fa menor	Do mayor	Do mayor	Do mayor
Tema A	Fa menor	Do mayor	Do mayor	Do mayor
Tema B	Fa menor	La menor	La menor	La menor
Reexp. A	-	Do mayor	Do mayor	Do mayor
Trío C	Fa mayor	Fa mayor	Fa mayor	Fa mayor

Tabla 4.3. Análisis comparativo de la estructura armónica de *Quinta Angustia*, *La Estrella Sublime*, *Virgen de las Aguas* y *Virgen de los Negritos*. Fuente: elaboración propia.

En lo que a la tímbrica se refiere, la principal característica que encontramos en esta marcha es la relevancia que adquieren instrumentos como el bombardino, los trombones o el bajo en el tema B, caracterizado por ser totalmente rítmico. Este hecho es destacable ya que Font Marimont adelanta una de las principales características que aparecen de manera constante en las marchas procesionales surgidas a partir de esa fecha: el fuerte de bajos, sección con clara influencia de la marcha militar.

Hijo de Font Marimont, otro destacado miembro de la saga fue Manuel Font Fernández de la Herrán. Nombrado director de la Banda del Asilo de Mendicidad de San Fernando el 4 de marzo de 1895⁶³², este adquiriría gran repercusión en la marcha procesional en Sevilla como figura bisagra entre el siglo XIX y el XX. Además de aportar diversas obras al género, sería el encargado de instrumentar para banda de música importantes marchas compuestas en su origen para piano. En el tribunal que juzgó la plaza de director de la mencionada banda estuvieron presentes importantes personalidades de la vida musical sevillana de la segunda mitad del siglo XIX como Luis Leandro Mariani⁶³³, Evaristo García de Torres⁶³⁴, Ramón González Varela⁶³⁵, Francisco Serra⁶³⁶ y Manuel Lerdo de Tejada⁶³⁷. José Font Marimont rechazó la

Velázquez, 1989), *Esperanza Marinera* (Abel Moreno, 1991), *Al cielo con ella* (Pedro Morales, 1995) o *Coronación* (Manuel Marvizón y Juan José Puntas, 2002), entre otras muchas.

⁶³² CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Semblanza histórica de la Banda Municipal de Sevilla...*, p. 60.

⁶³³ Segundo organista de la Catedral de Sevilla. Véase ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, «Mariani González, Luis Leandro», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 7, pp. 170-171.

⁶³⁴ Maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. Véase CARRILLO CABEZA, Mauricio, «Evaristo García Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX», María Isabel Osuna Lucena, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, Sevilla, 2015.

⁶³⁵ Músico mayor del Batallón de Cazadores de Segorbe. MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de Músicos Mayores (1800-1932)...*, p. 185.

⁶³⁶ Músico mayor del Regimiento de Granada n.º 34. *Ibid*, p. 274.

invitación a formar parte por conflicto de intereses al ser su hijo uno de los aspirantes⁶³⁸.

Precisamente, dos de los actores de esta oposición estuvieron implicados en la composición de la siguiente marcha fúnebre dedicada a una hermandad sevillana tras *Quinta Angustia: La Coronación de Espinas*, dedicada a la Hermandad del Valle. Compuesta en 1895 por Manuel Lerdo de Tejada, fue instrumentada para banda por Manuel Font Fernández de la Herrán⁶³⁹, examinado ese mismo año por el primero en el mencionado examen. Se barajan dos hipótesis acerca de su dedicatoria. Por un lado, que fuese encargo de María Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier y hermana activa de la Hermandad del Valle⁶⁴⁰; de hecho, Lerdo de Tejada fue organista y director de la Capilla del Palacio de San Telmo, lugar de residencia de los Duques⁶⁴¹. Por otro, la amistad que mantuvo el autor con Vicente Gómez-Zarzuela, violinista y compositor muy ligado a la Hermandad del Valle⁶⁴².

Al margen de los Font, un año más tarde, en 1896, ve la luz la primera marcha de Manuel López Farfán, músico mayor que un cuarto de siglo después cambiaría por completo el rumbo de la música procesional. Tras el fallecimiento de Leonor Navarro, madre de quien fuera su maestro, Juan Antonio Gómez Navarro, Farfán dedicaría a la difunta la primera de sus marchas fúnebres, *En mi Amargura*, firmada en Córdoba en junio de 1896. La obra fue retitulada por el mismo compositor y en el mismo manuscrito —con tachaduras y enmiendas— como *El Cristo de la Exaltación* en 1906 con nueva dedicatoria a la Hermandad de la Exaltación (Ilustración 4.3.), procedimiento frecuente a lo largo de su trayectoria compositiva⁶⁴³ y en la práctica habitual que demuestra la reutilización (y resignificación) de marchas en todo este periodo. Por tanto,

⁶³⁷ Organista y director de la Capilla Musical del Palacio de San Telmo. MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida, «Lerdo de Tejada, Manuel», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 6, pp. 886-887.

⁶³⁸ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Semblanza histórica de la Banda Municipal de Sevilla...*, p. 55.

⁶³⁹ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía...*, pp. 191-192.

⁶⁴⁰ DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, «La marcha *Coronación de Espinas*», *Coronación. Boletín de la Pontificia, Real, Ilustre y Primitiva Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro, Nuestra Señora del Valle y Santa Mujer Verónica*, n.º 62, octubre de 2015, p. 29.

⁶⁴¹ CUENCA BENET, Francisco, *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Cultura S.A., 1927, p. 155.

⁶⁴² OTERO NIETO, Ignacio, «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla», *Temas de estética y arte*, n.º 26, 2012, p. 243.

⁶⁴³ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel y CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, *Farfanerías: vida y obra de Manuel López Farfán*, Consejo de Bandas de Música Procesional de Sevilla, Sevilla, 2023.

estamos ante una obra que, por decisión del autor, pasó a convertirse de marcha fúnebre a marcha procesional.



ILUSTRACIÓN 4.3. Portada de *En mi Amargura* de Manuel López Farfán. Fuente: Archivo de la Banda Municipal de Sevilla (fondos procedentes del Archivo de Enrique García Muñoz. Signatura: 105).

En abril de 1897 vio la luz una de las marchas procesionales andaluzas con mayor trascendencia de entresiglos: *Virgen del Valle*, del violinista y compositor Vicente Gómez-Zarzuela y Pérez, a la que dedicamos el epígrafe 4.2. Un mes después de su estreno, el músico mayor del Batallón de Cazadores de Segorbe n.º 12, Ramón González Varela, crearía la marcha *El Señor de Pasión*, con dedicatoria a los hermanos de la Hermandad de Pasión de Sevilla⁶⁴⁴. Otra partitura constatada es *La Victoria*,

⁶⁴⁴ GONZÁLEZ VARELA, Ramón, *El Señor de Pasión*. Marcha fúnebre dedicada a los hermanos de esta cofradía por Ramón González Varela, músico mayor del Bat. de Caz. de Segorbe n.º 12, Sevilla, 20 de mayo de 1897. Fuente: Archivo de la Hermandad de Pasión. Sin Signatura.

compuesta en 1898 por José Bermudo Vilches⁶⁴⁵, miembro de la Sociedad Filarmónica Sevillana y director de la Academia de Música Santa Cecilia de Sevilla⁶⁴⁶.

Las últimas marchas fúnebres de esta centuria con vinculación a la Semana Santa hispalense fueron compuestas en 1899 por los ya mencionados Manuel Font Fernández de la Herrán y Manuel López Farfán y Joaquín Turina. El primero compuso *A la memoria de mi padre*, dedicada al referido José Font Marimont, director de la Banda del Regimiento de Infantería de Soria n.º 9 hasta su fallecimiento el 29 de diciembre de 1898.

Aunque no responde al estereotipo formal de la marcha procesional, ha formado parte de los repertorios interpretados en los desfiles procesionales de Sevilla desde su composición, en especial durante el primer tercio del siglo XX⁶⁴⁷. Con instrumentación para banda del citado Font Fernández de la Herrán, un joven Joaquín Turina, muy vinculado desde su niñez a la Hermandad de Pasión⁶⁴⁸, creó la *Marcha fúnebre a Nuestro Padre Jesús*⁶⁴⁹. A su vez, López Farfán firmó la primera marcha dedicada a la Esperanza Macarena: *Esperanza*, pieza que plasma la inspiración que sintió el músico de San Bernardo tras ver a la cofradía en la madrugada del Viernes Santo, en cuyo título reza lo siguiente: «A la Real Hermandad de Ntra. Señora de la Esperanza que se venera en la Parroquia de San Gil de Sevilla»⁶⁵⁰.

⁶⁴⁵ Esta marcha se encuentra actualmente en paradero desconocido.

⁶⁴⁶ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía...*, pp. 30-31.

⁶⁴⁷ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, p. 122.

⁶⁴⁸ RUIBÉRRIZ DE TORRES FERNÁNDEZ, Ana, «Joaquín Turina y su desconocido repertorio de piezas para los cultos internos de las hermandades de Sevilla», López Fernández, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX*, 2018, pp. 273-286.

⁶⁴⁹ ARREDONDO GENARO, Bárbara, «El repertorio para banda en la obra de Joaquín Turina», *Estudios bandísticos-Wind Band Studies*, n.º 1, 2017, pp. 75-84.

⁶⁵⁰ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, «*Esperanza* y *Spes Nostra*: dos obras clave de la música procesional. En el LXXV aniversario del fallecimiento de Manuel López Farfán», *Anuario «Esperanza Nuestra»*, n.º 9, 2019, pp. 186-193.

4.1.2. CÁDIZ

En 1896, durante su estancia en Madrid como director de la Banda de Alabarderos, Eduardo López Juarranz compuso la marcha procesional *Piedad*, también dedicada a la Hermandad de la Piedad de Cádiz, hecho que corrobora su vinculación con esta cofradía a pesar de haberse marchado de la capital gaditana más de diez años antes. Aunque fue una de las últimas piezas de su extenso catálogo compositivo, era también una por las que mostraba más predilección. Gracias a una crónica de su entierro, celebrado el 17 de enero de 1897, sabemos que en su sepulcro se interpretaron *Piedad* junto con la *Marcha Fúnebre* de la *Sonata para piano, op. 2* de Chopin, y la «Marcha Fúnebre» de *Jone*, de Petrella. Dichas obras, tal como se ha señalado anteriormente, estaban ya estandarizadas en los repertorios procesionales andaluces, lo que pone de manifiesto la vinculación de Juarranz con la Semana Santa andaluza:

Los restos mortales hallábanse vestidos con el uniforme de director de la música del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos. El entierro ha sido una sentidísima manifestación de duelo por la pérdida de uno de nuestros compositores de más inspiración y fecundidad artística, al cual ha sorprendido la suerte escribiendo en el pentagrama notas brillantes dedicada a S. A. R. la infanta doña Isabel, verdadero Mecenaz del arte español en todas sus manifestaciones. [...] En el trayecto tocó la música [banda] de alabarderos la marcha fúnebre de Juarranz titulada *Piedad*, ¡Cuan ajeno estaría al escribirla de que había de servir para tributarle honores fúnebres! Esa obra la escribió el Sr. Juarranz para ejecutarla en una procesión del Viernes Santo, en Cádiz. El malogrado maestro había dicho a los profesores de la banda de ingenieros: —¡Cuando me muera, ejecutad la marcha *Piedad*, que podrá ser que resucite!— La misma música de alabarderos interpretó también la marcha de *Jone* y la fúnebre de Chopin⁶⁵¹.

Las marchas *Piedad* y *¡Una lágrima!* son las únicas composiciones dedicadas por Juarranz a la Hermandad de la Piedad de Cádiz creadas durante su estancia en Madrid, lo que pudo facilitar su edición y difusión. La segunda de ellas fue publicada como suplemento musical en *La España Musical*, como se mencionó en el epígrafe 3.3., mientras que *Piedad* se editó en dos formatos: una primera reducción para piano, realizada en 1897, poco después del fallecimiento de Juarranz, por M. Brull, y publicada

⁶⁵¹ «Muerte de Juarranz», *La Correspondencia de España*, 18 de enero de 1897, p. 2.

por Casa Romero, con un precio de venta de 4 ptas.⁶⁵², y su versión original para banda, incluida en el catálogo de Casa Dotesio editado en 1901⁶⁵³. La singularidad de esta composición radica en ser la única marcha concebida ex profeso para una hermandad andaluza dentro del catálogo mencionado, lo que puede explicar la amplia difusión que alcanzó. Este hecho ha llevado, durante años, a una interpretación errónea que la posicionaba como la primera marcha procesional andaluza de la historia.



ILUSTRACIÓN 4.4. Reducción de *¡Piedad!* de Eduardo López Juarranz, realizada por M. Brull y publicada por Casa Romero. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/L-13769.

⁶⁵² LÓPEZ JUARRANZ, Eduardo (autor) y BRULL, M. (reducción para piano), *¡Piedad!*: marcha a paso lento, Madrid, Casa Romero, 1897. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/L-13769.

⁶⁵³ *Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya, publicadas por la Sociedad Anónima Casa Dotesio, editorial de música, única sucesora de las casas Almagro y C^a, Dotesio, Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín, Ripalda, Romero y de Zozaya. Núm. 2bis, Madrid, 1901. Fuente: E-Mn. Signatura: M.FOLL/92/9.*

Además de *Piedad*, otra marcha relacionada con Cádiz en esta época es la *Marcha fúnebre* de Enrique Broca Rodríguez, director entre 1893 y 1900 de la gaditana Academia de Santa Cecilia y profesor de armonía y contrapunto de Manuel de Falla (1876-1946).

Otro de los compositores que contribuyó a la proliferación del género en esta ciudad fue el músico mayor jiennense Damián López Sánchez⁶⁵⁴, cuyos aspectos biográficos son reseñados, entre otras fuentes, por el semanario *Nueva época*, donde se destaca su nombramiento como profesor de instrumentación, armonía y composición en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz en 1893⁶⁵⁵. Igualmente, se incluye en la semblanza un breve catálogo de su obra, que contiene un total de diecisiete marchas fúnebres. De ellas, vinculada a la Semana Santa gaditana solo tenemos constancia de *Saeta*, compuesta entre 1891 y 1894. Está dedicada a la Hermandad del Nazareno y se trata de la primera marcha conocida hasta la fecha que contiene la transcripción de una saeta, procedimiento generalizado a lo largo del siglo XX gracias a compositores como Manuel López Farfán, Manuel Font de Anta, Pascual Marquina, Manuel Borrego y, en especial, Pedro Gámez Laserna, entre otros. A la misma hermandad también está dedicada la marcha fúnebre *La Magdalena*, compuesta a finales del siglo XIX por el músico militar José Gisbert⁶⁵⁶.

Más allá de la capital, es reseñable la labor compositiva del músico mayor Camilo Pérez Monllor. El grueso del corpus de sus marchas está relacionado con la localidad de San Fernando, dos de las cuales fueron compuestas en 1899: *Pange Lingua* y *Sacris Solemnis*⁶⁵⁷.

⁶⁵⁴ Sobre su vida y obra véase AYALA HERRERA, Isabel María y GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Ecos de ultramar: el músico mayor jiennense Damián López Sánchez (1859-1930). Apuntes sobre la vida y la obra de un repatriado honorífico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 221, 2020 pp. 381-435.

⁶⁵⁵ «Don Damián López Sánchez», *Nueva Época*, 10 de marzo de 1905, p. 1.

⁶⁵⁶ «*La Magdalena*». *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-3147> [Consulta: 22/07/2024].

⁶⁵⁷ «Camilo Pérez Monllor», *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-164> [Consulta: 22/07/2024].

4.1.3. CÓRDOBA

En los últimos años del siglo XIX encontramos tres compositores vinculados con la provincia de Córdoba que seguirían la estela marcada por Eduardo Lucena en la década anterior con su obra *Un Recuerdo*: Juan Antonio Gómez Navarro, Cipriano Martínez Rücker y Rafael de la Torre Brieua.

El primero de ellos fue violinista y maestro de capilla de la Catedral de Córdoba⁶⁵⁸, además de profesor de Manuel López Farfán, como ha sido avanzado, durante la primera estancia de Farfán en Córdoba entre 1888 y 1893⁶⁵⁹. En su catálogo encontramos una marcha eucarística, *Pange Lingua* (1890), y dos fúnebres: *¡El alma de mi alma!* (1890) y *¡Cuánto te amaba!* (1896)⁶⁶⁰, esta última dedicada a la memoria de su madre. Con respecto a *¡El alma de mi alma!*, es una de las primeras marchas interpretadas en Semana Santa que posee en su estructura un fuerte de bajos. A pesar de que no tenemos constancia de que se dedicara a ninguna hermandad, sí podemos afirmar que fue interpretada tanto en la Semana Santa de Córdoba⁶⁶¹ como en la de Sevilla⁶⁶².

Martínez Rücker fue fundador del Conservatorio Oficial de Música de Córdoba en 1902, donde ejerció como profesor de armonía y composición⁶⁶³. Entre sus obras encontramos dos marchas dedicadas a la procesión oficial del Santo Entierro de Córdoba: *Marcha fúnebre*, op. 21 (1895)⁶⁶⁴ y *Marcha fúnebre*, op. 35 (1898)⁶⁶⁵.

El último compositor cordobés al que hacíamos referencia, Rafael de la Torre Brieua, fue alumno de los dos anteriores y primer director de la Banda Municipal de Jaén en 1901⁶⁶⁶. La única marcha procesional de su catálogo cuyo título conocemos es

⁶⁵⁸ NIETO CUMPLIDO, Manuel, «Gómez Navarro, Juan Antonio», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 722-723.

⁶⁵⁹ Véase CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel y CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, *Farfanerías: vida y obra de Manuel López Farfán...* p. 129.

⁶⁶⁰ «Juan Antonio Gómez Navarro», *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-622> [Consulta 20/07/2024].

⁶⁶¹ CABRERA JIMÉNEZ, Jesús y OLAYA MARÍN, Mateo, «Juan Antonio Gómez Navarro, maestro de López Farfán», *Patrimonio Musical*, 15 de diciembre de 2015 [en línea]. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/articulo-65> [Consulta 20/07/2024].

⁶⁶² «Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*, 21 de marzo de 1906, p. 3.

⁶⁶³ ALONSO, Celsa, «Martínez Rücker, Cipriano», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 304-305.

⁶⁶⁴ ÁRGUEDA CARMONA, María Feliciano, *Vida y obra del compositor Cipriano Martínez Rücker (1861-1924)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 249-250.

⁶⁶⁵ *Ibid*, pp. 275-276.

⁶⁶⁶ AYALA HERRERA, Isabel María, *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles...*, p. 579.

es *El Viernes Santo*, compuesta en 1896 y dedicada también a la Hermandad del Santo Entierro de Córdoba⁶⁶⁷.

Por último, en el ámbito militar debemos destacar al músico mayor del Regimiento de Infantería Granada n.º 34, Eusebio Alins Juanós⁶⁶⁸, quien compondría las marchas fúnebres *En Paz descanse* y *Marcha fúnebre sobre motivos del Dies Irae* durante su estancia en la capital cordobesa, aunque desconocemos si formaron parte del repertorio interpretado en los desfiles procesionales⁶⁶⁹.

El hecho de que todas las marchas dedicadas a hermandades cordobesas en la década de 1890 estén dedicadas a la Hermandad del Santo Entierro puede deberse a que, en el último cuarto del siglo XIX, la Semana Santa de Córdoba sufrió una tremenda crisis, saliendo únicamente la procesión del Santo Entierro Magno⁶⁷⁰.

4.1.4. JAÉN

En la última década del siglo encontramos las primeras marchas dedicadas a hermandades de la provincia de Jaén, concretamente en la localidad de Úbeda. Estas fueron creadas por Victoriano García Alonso⁶⁷¹, compositor, intérprete y director natural de Játiva y afincado en Úbeda desde 1895⁶⁷². En su catálogo compositivo figuran diversas marchas fúnebres dedicadas a hermandades ubetenses⁶⁷³, pero son únicamente dos las compuestas en la última década del siglo XIX⁶⁷⁴: *El Sepulcro* (1897)

⁶⁶⁷ «Rafael de la Torre Brieva», *Patrimonio Musical*. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-977> [Consulta 20/07/2024].

⁶⁶⁸ MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario de músicos mayores...*, pp. 113-114.

⁶⁶⁹ «Eusebio Alins Juanós», *Patrimonio Musical*. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-1299> [Consulta 20/07/2024].

⁶⁷⁰ CABRERA JIMÉNEZ, Jesús y OLAYA MARÍN, Mateo, «Juan Antonio Gómez...

⁶⁷¹ CASARES RODICIO, Emilio, «García Alonso, Victoriano», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, p. 420.

⁶⁷² SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia, «El compositor Victoriano García Alonso (1870-1933). Una revisión de su biografía y producción musical a partir de las fuentes hemerográficas», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 190, 2005, pp. 722-727.

⁶⁷³ *Ibid*, pp. 740-742.

⁶⁷⁴ El resto de marchas dedicadas por García Alonso a hermandades de la Semana Santa ubetense son: *Dolores* (1907), *Resurrexi sicut dixi* (1909), *El presidente ha muerto* (1921), *Marcha triunfal sobre dos temas litúrgicos*, *Jesús entre en Jerusalén y ¡Hosanna, hijo de Dios!* (1929), *Las Angustias* [s. f.], *Tristeza* [s. d.], *El Caído* [s. d.], y *Marcha al Santísimo Sacramento* [s. d.].

y *La Expiración* (1897), dedicadas a la Cofradía del Santo Entierro y la Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración, respectivamente.

Uno de los aspectos más destacables de estas marchas es que, a pesar de que su autor las concibió como marchas fúnebres siguiendo la tradición de la época —aunque se tratan de marchas procesionales—, ambas se encuentran en modo mayor, hecho poco común en las composiciones coetáneas pertenecientes a este género musical, máxime en los pasos de dolor. Por otra parte, además de las marchas citadas, en los primeros años del siglo XX García Alonso convirtió en marcha procesional un *Miserere* compuesto en 1873 para música de capilla por su padre, Victoriano García Hernández de Lesundi⁶⁷⁵. Dicha obra fue dedicada a la Hermandad de Jesús Nazareno.

4.2. EL PROTOTIPO CONSOLIDADO: VIRGEN DEL VALLE (1897) DE VICENTE GÓMEZ-ZARZUELA

En la capital hispalense se produciría a finales del siglo XIX un hito en el devenir de la marcha procesional andaluza. Nos referimos a la creación de la marcha procesional del siglo XIX que más trascendencia ha tenido hasta nuestros días: *Virgen del Valle*⁶⁷⁶ de Vicente Gómez-Zarzuela⁶⁷⁷.

Su compositor cursó sus estudios musicales en el Asilo de Mendicidad de San Fernando con Manuel Font Fernández de la Herrán y Antonio Palatín⁶⁷⁸, con lo que quizás se podría apuntar una posible escuela de composición de marchas, entre otros géneros, en torno a la figura de Font Fernández. Además de violinista y compositor, Gómez-Zarzuela estuvo muy ligado a la Hermandad del Valle, llegando a ser el director de la orquesta de esta hermandad, integrada por profesores y músicos aficionados

⁶⁷⁵ MELERO GUERVÓS, Rafael, *Guía de la Semana Santa de Úbeda*, Úbeda, Edición de Juan de la Cruz Moreno Balboa, 2012, p. 13.

⁶⁷⁶ Véase DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años: 1898-1998*, Sevilla, Fundación el Monte, 1998.

⁶⁷⁷ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, «Gómez-Zarzuela, Vicente», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 1999, pp. 725-726.

⁶⁷⁸ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía...*, p. 189.

hispalenses⁶⁷⁹, lo que prueba el poder económico que acaparaban las hermandades y cofradías en la ciudad⁶⁸⁰. De hecho, su primera obra datada lleva por título *Madre Santa*, unas coplas dedicadas a la Virgen del Valle, compuestas en 1895 para tenor, barítono, coro y orquesta⁶⁸¹. En total son treinta y dos las obras de Gómez-Zarzuela, vocales e instrumentales, las que se conservan en el Archivo de la Hermandad del Valle⁶⁸².

El 8 de noviembre de 1896 tuvo lugar un horrible suceso en el río Guadalquivir que *a posteriori* sería el germen de *Virgen del Valle*⁶⁸³: la muerte del barítono Alberto Barrau en un accidente fluvial junto a otras veinte personas⁶⁸⁴. Todas se dirigían a cazar al coto Ocaña, cuando su vapor «Aznalfarache» colisionó con el buque «Torre del Oro»⁶⁸⁵, que transportaba mercancía de Sevilla a Marsella (este no sufrió desperfecto alguno)⁶⁸⁶. Alberto Barrau y Gómez-Zarzuela compartían una estrecha amistad, forjada en gran medida por su activa participación en la Hermandad del Valle. La relación de Barrau con la cofradía quedó patente a su fallecimiento en la esquila homenaje en su memoria publicada por la hermandad en el diario *El Porvenir*:

Todas las misas rezadas que se digan durante las Honras que la Hermandad de la Coronación de Espinas y Nuestra Señora del Valle, celebrará por sus hermanos difuntos en la Iglesia del Santo Ángel, el domingo 15 del corriente, serán aplicadas por el alma de dicho señor, fiscal que era de la mencionada Archicofradía⁶⁸⁷.

Meses después del fallecimiento de Barrau, Gómez-Zarzuela compuso una *Marcha fúnebre* dedicada a la memoria de su amigo. Dicho título es el que figura en una de las partituras originales conservadas (Ilustración 4.5.), si bien, posteriormente sería

⁶⁷⁹ CUENCA BENET, Francisco, *Galería de músicos andaluces...*, p. 114.

⁶⁸⁰ Cf. KNIGHTON, Tess (ed.), *Listening to Confraternities. Spaces for Performance, Patronage and Urban Musical Experience*, Boston, Brill, 2025.

⁶⁸¹ CUENCA BENET, Francisco, *Galería de músicos andaluces...*, p. 113.

⁶⁸² Véase Archivo Musical de la Hermandad del Valle de Sevilla [en línea]. Disponible en: <https://goo.gl/470ZVQ> [Consulta: 13/06/2024].

⁶⁸³ Véase DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años: 1898-1998*, Sevilla, Fundación el Monte, 1998, pp. 25-52; ROLDÁN, Manuel Jesús, «Un barco hundido y la marcha *Virgen del Valle*» [en línea], *ABC de Sevilla*, 9 de noviembre de 2015. Disponible en: <https://goo.gl/syOmFd> [Consulta: 04/04/2024].

⁶⁸⁴ *El Porvenir*, 9 de noviembre de 1896, p. 2.

⁶⁸⁵ *Diario de Sevilla*, 10 de noviembre de 1896, p. 2.

⁶⁸⁶ DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años...*, p. 29.

⁶⁸⁷ «E.P.D.A. El señor Alberto Barrau, víctima del naufragio del “Aznalfarache”», *El Porvenir*, 15 de noviembre de 1896, p. 1.

denominada bajo el título con el que ha perdurado hasta nuestros días: *Virgen del Valle*⁶⁸⁸.



ILUSTRACIÓN 4.5. Partichela de clarinete 2º de la *Marcha fúnebre* de Vicente Gómez-Zarzuela y Pérez. Fuente: *ABC de Sevilla*⁶⁸⁹.

Diversas fuentes fechan erróneamente el estreno de esta marcha en 1898⁶⁹⁰. No obstante, gracias a evidencias documentales y a la prensa de la época, podemos adelantar un año esta premier, en 1897, apenas tres meses después del fallecimiento de Alberto Barrau. Así, podemos leer en *El Noticiero de Sevilla* la siguiente crónica:

D. Vicente Gómez Zarzuela ha compuesto una marcha fúnebre que efectuará en la próxima Semana Santa la banda del regimiento de Granada en la tarde del Jueves Santo [...] acompañará en su estación a la cofradía del Santísimo Cristo de la Coronación y Nuestra Señora del Valle, de

⁶⁸⁸ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, p. 120.

⁶⁸⁹ GÓMEZ-ZARZUELA Y PÉREZ, Vicente, «Clarinete 2º», *Marcha fúnebre*, Sevilla, 1897. Fuente: *ABC de Sevilla*. Disponible en: <https://goo.gl/syQmFd> [Consulta: 04/04/2024].

⁶⁹⁰ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía...*, p. 29; DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años (1898-1998)...*; ROLDÁN, Manuel Jesús «Un barco hundido y la marcha *Virgen del Valle*...». Disponible en: <https://goo.gl/syQmFd> [Consulta: 04/04/2024].

la Iglesia del Santo Ángel. La composición musical está dedicada en recuerdo del que fue digno hermano de dicha corporación, el infortunado D. Alberto Barrau⁶⁹¹.

Refuerza la citada noticia el hecho de que, en una de las copias de la marcha, realizadas a posteriori por Gómez-Zarzuela, conservada en la actualidad en el Archivo de la Hermandad del Valle, el compositor escribió lo siguiente: «Se estrenó en Sevilla por la Banda del entonces Regimiento de Granada el día 15 de abril de 1897» (Ilustración 4.6.).

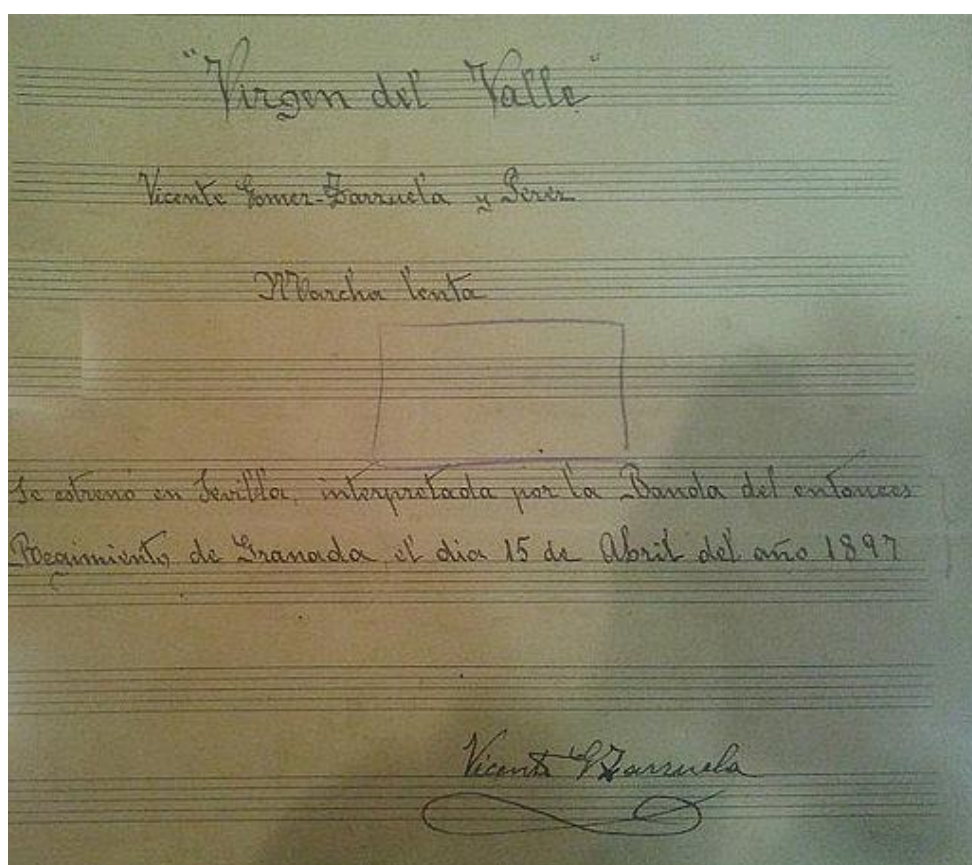


ILUSTRACIÓN 4.6. Portada de una copia de *Virgen del Valle* realizada por Vicente Gómez-Zarzuela. Fuente: Archivo de la Hermandad del Valle. Sin Signatura⁶⁹².

En esta última fuente ya vemos el cambio de título aludido (*Virgen del Valle* en lugar de *Marcha fúnebre*). Aunque desconocemos la fecha de esta copia conservada en

⁶⁹¹ «Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*, 15 de marzo de 1897, p. 3.

⁶⁹² GÓMEZ-ZARZUELA Y PÉREZ, Vicente, *Virgen del Valle. Marcha Lenta. Se estrenó en Sevilla por la Banda del entonces Regimiento de Granada el día 15 de abril de 1897*, Sevilla, s/a. Fuente: Archivo de la Hermandad del Valle. Sin Signatura.

el archivo de la Hermandad del Valle, en 1901 Gómez-Zarzuela realizó una instrumentación orquestal de la marcha en la que ya aparecía su título definitivo, tal y como relató el propio compositor en un artículo publicado en 1951 sobre la génesis de la marcha, del que se desprende también su creciente valor identitario para la comunidad:

Año 1901. 28 de marzo. La marcha *Virgen del Valle*, instrumentada para gran orquesta, por su autor, va a ensayarse en el transcoro del convento del Santo Ángel: violines 10, violas, violoncellos, contrabajos, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, trombones, timbales. Llega con su violín, el profesor, concertino de los teatros San Fernando y Cervantes, y de la Capilla Catedralicia Manuel Carretero; y al ver aquel montaje musical, se para y exclama: ¡Casitas, pero que vamos a ensayar, la marcha de Zarzuela o la ópera *Aida* (Casitas era Francisco Casas Rivera, eterno clarinete 2º de la Hermandad de la Coronación, y hoy, creo, único superviviente de los 40 y tantos profesores que actuaron entonces). Desde entonces esta Marcha se interpreta todos los años, en el ofertorio de la función de la Virgen del Valle, el Viernes de Dolores⁶⁹³.

Con respecto a la instrumentación de la marcha para banda, diversas fuentes apuntan a que fue realizada por Manuel Font Fernández de la Herrán, profesor de Gómez-Zarzuela⁶⁹⁴. Sin embargo, según la prensa de la época, fue Francisco Serra, director de la banda de música del Regimiento de Granada n.º 34, el encargado de plasmar en plantilla bandística la música de Gómez-Zarzuela con ocasión de la audición previa y de su estreno en la estación de penitencia:

Invitados por el director de la banda de música del regimiento de Granada hemos tenido el gusto de asistir a una audición de las marchas fúnebres que ha de tocar en la próxima Semana Santa. Todas son escogidas, particularmente una, debida a nuestro paisano señor Zarzuela e instrumentada admirablemente por el director de la banda, D. Francisco Serra, a quien de todas veras felicitamos⁶⁹⁵.

⁶⁹³ GÓMEZ-ZARZUELA Y PÉREZ, Vicente, *La Pasión. Revista Gráfica dedicada a la Semana Santa de Sevilla*, nº 40, 1951.

⁶⁹⁴ GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha...*, p. 241; DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años...*, p. 42; CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía...*, p. 3.

⁶⁹⁵ «Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*, 23 de marzo de 1897, p. 2.

Desde el punto de vista musical, *Virgen del Valle* supuso un antes y un después en la historia de la marcha procesional, constituyendo el embrión de importantes marchas procesionales hispalenses como *Soleá dame la mano* (Manuel Font de Anta, 1918), *Amarguras* (Manuel Font de Anta, 1919), *La Estrella Sublime* (Manuel López Farfán, 1925) o *Jesús de las Penas* (Antonio Pantión, 1943), entre otras⁶⁹⁶.

La estructura formal de la marcha coincide con la expuesta en el apartado Marco teórico y conceptos fundamentales. Sin embargo, encontramos una pequeña diferencia entre ambas, ya que la pieza de Gómez-Zarzuela no presenta fuerte de bajos en su tema B, elemento procedente de la música militar. Al contrario, la expresiva melodía de esta marcha procesional es muy deudora de lo vocal y bebe del *bel canto* italiano del siglo XIX⁶⁹⁷, tal y como afirmó el propio compositor:

Virgen del Valle, que comienza con la frase «Pro peccatis» de Rossini y después de un sencillo desarrollo melódico, que bruscamente corta una fuerte cadencia interrumpida, termina la composición, iniciando la frase de las coplas, «muerte busca (Jesús) entre penas y horrores». Frase que siempre nos recordará al inolvidable Hermano de la Virgen del Valle, Alberto Barrau Grande⁶⁹⁸.

La frase melódica de Rossini a la que Gómez-Zarzuela hace referencia se trata del aria «Pro peccatis suae gentis» del *Stabat Mater* (1833), obra interpretada por Alberto Barrau en los cultos internos de la Hermandad del Valle, y que el compositor introduce a modo de cita, elemento intertextual⁶⁹⁹ seguramente reconocible por el auditorio:

Año 1895. En el Septenario a la Virgen del Valle (Iglesia del Santo Ángel) se estrenan las coplas *Madre Santa*, que, bajo mi dirección, canta un coro de aficionados Hermanos de la Cofradía; Luis Jiménez Placer (Tenor solista); Alberto Barrau (Barítono solista). Se interpretaron además las estrofas «Cujus animan» y «Pro peccati» del *Stabat Mater*, de Rossini, que tan pronto, la segunda de ellas, diera el tema inicial para la marcha *Virgen del Valle*⁷⁰⁰.

⁶⁹⁶ OTERO NIETO, Ignacio, «La música litúrgica y procesional de las hermandades», Rodríguez Gómez, José (dir.), *Sevilla Penitente*, vol. 2, Sevilla, Editorial Gever, 1995, p. 293.

⁶⁹⁷ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Nuevos vientos “huracanados”: la recepción de Rossini en España a través de las bandas de música en el siglo XIX», *Quadrivium*, n.º 13, 2022, p. 16.

⁶⁹⁸ GÓMEZ-ZARZUELA Y PÉREZ, Vicente, *La Pasión. Revista Gráfica dedicada a la Semana Santa de Sevilla*, n.º 40, 1951.

⁶⁹⁹ LÓPEZ CANO, Rubén, «Música e intertextualidad», *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, n.º 104, 2007, pp. 30-36.

⁷⁰⁰ GÓMEZ-ZARZUELA Y PÉREZ, Vicente, *La Pasión. Revista Gráfica dedicada a la Semana Santa de Sevilla...*

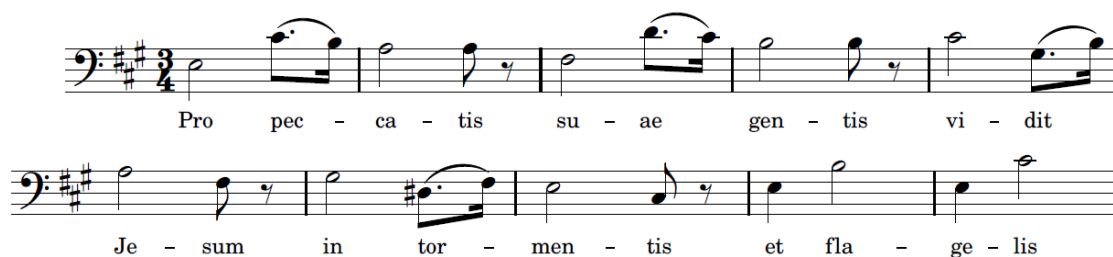


ILUSTRACIÓN 4.7. Inicio del aria «Pro peccatis sua gentis» del *Stabat Mater* de Rossini. Fuente: elaboración propia.



ILUSTRACIÓN 4.8. Inicio de la partichela de fliscorno de *Virgen del Valle* donde se hace alusión al aria «Pro peccatis sua gentis» del *Stabat Mater* de Rossini. Fuente: edición publicada por Ediciones Hispania⁷⁰¹.

En *Virgen del Valle* observamos una mayor riqueza armónica que en las marchas compuestas hasta la época, tal y como se observa en la Tabla 4.4. Al ser una marcha con carácter fúnebre, su tonalidad sigue siendo menor (do menor) con trío contrastante en el relativo mayor (mi bemol mayor). Ambas secciones presentan flexiones internas; la exposición a la subdominante menor (fa menor) y el trío al relativo menor (do menor).

Intro.	A	B			A'	Trío				Coda
cc. 1-16	17-32	32-47			48-63	64-93				94-106
Do m	Do m	Do m	Fa m	Do m	Do m	Mi b M	Do m	Mi b M	Do m	Do m
(1-16)	(17-32)	(32-35)	(36-44)	(44-47)	(48-63)	(64-76)	(77-83)	(84-86)	(90-93)	(94-106)

TABLA 4.4. Estructura formal y armónica de *Virgen del Valle*. Fuente: Elaboración propia.

⁷⁰¹ GÓMEZ-ZARZUELA, Vicente, *Virgen del Valle*: marcha lenta, Madrid, Ediciones Hispania, 1954 [1897]. Fuente: Archivo personal del autor.

En lo que a su recepción respecta, *Virgen del Valle* ha gozado de una tremenda presencia en los repertorios bandísticos españoles desde su composición hasta nuestros días. Uno de los musicógrafos españoles del siglo XX que confirma la gran acogida que obtuvo la marcha es Francisco Cuenca Benet, quien, en su *Galería de músicos andaluces*, al referirse a Vicente Gómez-Zarzuela, dejaba constancia de la popularidad adquirida por la obra:

Para banda tiene varios pasodobles y una marcha fúnebre [*Virgen del Valle*] que se interpreta todas las Semanas Santas en las Cofradías por la Banda Municipal y que se ha hecho tan popular que son muchas las Bandas que en España la tienen en su repertorio⁷⁰².

Según indica el propio Gómez-Zarzuela, el Jueves Santo de 1930 el rey Alfonso XIII se encontraba presenciando el desfile de las cofradías desde su palco real en el Ayuntamiento de Sevilla. Al pasar el palio de la Hermandad del Valle, acompañado por la Banda Municipal a los sones de *Virgen del Valle*, el monarca quedó impactado por la sonoridad de la obra, llegando a pedir una copia para el Archivo del Palacio Real⁷⁰³. Veinte años más tarde, en 1950, el Ministerio de Instrucción Pública envió al Papa Pío XII una serie de cintas magnetofónicas con obras pertenecientes a la música religiosa española. Entre ellas se encontraba una grabación de *Virgen del Valle* interpretada por la Banda Municipal de Sevilla:

En el folio 47 del libro editado a modo de lujoso catálogo para unirlo a la colección de obras de música religiosa española, impresionadas en cintas magnetofónicas, que el señor Ministro de Instrucción Pública ofrendó con motivo del Año Santo a S.S. el Papa Pío XII en nombre de S.E. el Jefe del Estado, Generalísimo Franco, se lee: «*Virgen del Valle*. De Vicente G. Zarzuela. Marcha interpretada por la Banda Municipal de Sevilla. Director: Pedro Braña». [...] ¡Obra de mis años juveniles! ¡Tú tan sencilla y modesta, encerrada en tan artístico estuche de plata y oro junto a las mejores y más célebres de autores de composiciones religiosas de todos los tiempos! Cuando tus notas, ya tan viejecitas, vibren sonoras bajo los ricos artesonados techos de las salas vaticanas, ¡quién las escuchará allí!⁷⁰⁴.

⁷⁰² CUENCA BENET, Francisco, *Galería de músicos andaluces...*, p. 115.

⁷⁰³ GÓMEZ-ZARZUELA Y PÉREZ, Vicente, *La Pasión. Revista Gráfica dedicada a la Semana Santa de Sevilla*, n.º 40, 1951.

⁷⁰⁴ DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años...*, p. 56.

Otra de las personalidades que se hizo eco de la gran trascendencia adquirida por *Virgen del Valle* con el paso de los años fue Norberto Almandoz, importante figura en la vida musical hispalense del siglo XX quien además de su labor como intérprete y compositor, fue crítico musical del diario *ABC de Sevilla* entre 1935 y 1970⁷⁰⁵. En la crítica publicada en dicho medio el 21 de abril de 1960, Almandoz destacaba la gran aceptación de la marcha entre «las masas» por su «prodigio emocional», además de hacer referencia a la sobresaliente calidad musical de la composición, poniéndola al nivel de una de las obras cumbre del ámbito de la música culta como *El Ocaso de los Dioses* de Richard Wagner:

La *Virgen del Valle* de Gómez Zarzuela, ha adquirido carta de naturaleza y consagración oficial del pueblo sevillano. Las masas, incapacitadas para discutir de disquisidades armónicas, poseen instinto e instrucción para aceptar o rechazar una obra artística. Varios factores convergen en la popularidad de la marcha en cuestión, unos de orden musical y otros sentimentales. [...] No sería aventurado aseverar que la marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses* de Wagner [...] no obrara en el ánimo de la devota cofradiera el prodigio emocional que obran las sentidas volutas melódicas de la *Virgen del Valle* del músico gaditano⁷⁰⁶. Aquella [*El ocaso de los dioses*], nació para cantar la muerte de esforzado héroe mitológico, que muere en la escena de un teatro. Ésta [*Virgen del Valle*], para mitigar el dolor de una humilde madre que llora la muerte afrentosa del hijo que vino a redimir a la humanidad. Ella ha bendecido con celestial ternura las sentidas frases de esta composición que ha prendido y arraigado en el corazón de los sevillanos⁷⁰⁷.

Tal éxito alcanzó la marcha que casi medio siglo después de su composición fue editada por la editorial Ediciones Hispania en 1954⁷⁰⁸. En la actualidad cuenta con, al menos, 56 grabaciones discográficas realizadas por bandas de toda la geografía nacional⁷⁰⁹. Otro hecho que constata la trascendencia de *Virgen del Valle* en la historia de la música procesional hispalense tuvo lugar con la inclusión de esta en la banda

⁷⁰⁵ Véase GARCÍA LÓPEZ, Olimpia, *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur. Historia de un músico en Sevilla*, Granada, Editorial Libargo, 2015.

⁷⁰⁶ Norberto Almandoz yerra al afirmar que Vicente Gómez-Zarzuela era gaditano, ya que nació en Sevilla. Sin embargo, la última etapa de su vida la pasó en la provincia de Cádiz, falleciendo en la localidad de Arcos de la Frontera.

⁷⁰⁷ ALMANDOZ, Norberto, «Vicente Gómez Zarzuela y su marcha *Virgen del Valle*», *ABC de Sevilla*, 21 de abril de 1960, p. 27.

⁷⁰⁸ GÓMEZ-ZARZUELA, Vicente, *Virgen del Valle: marcha lenta*, Madrid, Ediciones Hispania, 1954 [1897]. Fuente: Archivo personal del autor.

⁷⁰⁹ «*Virgen del Valle*», *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-412> [Consulta: 05/11/2024].

sonora musical de la película *Semana Santa* (1992)⁷¹⁰. Dicho *film*, dirigido por Manuel Gutiérrez Aragón, refleja cómo se vive la Semana Santa en Sevilla desde el Domingo de Ramos hasta el Sábado Santo. Su banda sonora musical se compone principalmente⁷¹¹ de siete marchas procesionales para banda de música, instrumentadas para orquesta por Antón García Abril e interpretadas por The London Philharmonic Orchestra⁷¹².

4.3. LA MULTIPLICACIÓN COMPOSITIVA: DE LÓPEZ FARFÁN A MARIANO SAN MIGUEL

En los albores del siglo XX continúa la tendencia en ascenso del género procesional iniciada en las últimas décadas del XIX. Asistimos, pues, a un incremento considerable del número de marchas creadas ad hoc para hermandades y cofradías andaluzas, cuyo uso principal es su interpretación en movimiento en el desfile procesional. Esto evidencia la preeminencia adquirida por el elemento sonoro como generador de devoción popular y como altavoz del poder de (económico y de influencia social) de dichas congregaciones. Tal y como pone de manifiesto Sánchez Herrero:

Este auge de las marchas procesionales, para tocar durante el desarrollo de la procesión y no dentro del templo en un acto litúrgico, nos está hablando del auge de la estación de penitencia y todos aquellos elementos cofradieros que contribuyen al mayor aparato, al mayor realce, al mayor, nunca mejor dicho, bombo y platillo de dicha estación de penitencia. Las hermandades toman conciencia de ello y lo promueven, al pueblo le gusta y se suma a esta modalidad de la estación de penitencia, y el músico compone, confiado en el éxito. Pero se produce un cambio

⁷¹⁰ GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel, *Semana Santa*, [grabación en vídeo], Sevilla, Juan Lebrón Producciones, 1992.

⁷¹¹ La banda sonora musical de *Semana Santa* consta también de varios fragmentos de marchas procesionales para banda de cornetas y tambores interpretados por la Banda de la Centuria Romana de la Hermandad de la Macarena de Sevilla, así como de varias saetas interpretadas por el cantaor José de la Tomasa.

⁷¹² Las marchas procesionales a las que nos referimos son: *Virgen del Valle* (1897, Vicente Gómez-Zarzuela), *Amarguras* (1919, Manuel Font de Anta), *La Estrella Sublime* (1925, Manuel López Farfán), *Soleá dame la mano* (1918, Manuel Font de Anta), *Jesús de las Penas* (Antonio Pantión Pérez), *Pasan los campanilleros* (1924, Manuel López Farfán) y *Esperanza Macarena* (1968, Pedro Morales Muñoz).

muy importante, la estación de penitencia es suplantada por un majestuoso, brillante, sonoro desfile procesional⁷¹³.

La noticia publicada en 1901 en *El Noticiero Sevillano* da cuenta del elevado número de piezas que, de forma frenética, iban a ser estrenadas ese año:

Solo la banda del regimiento de infantería de Soria estrenará siete marchas fúnebres este año; cinco de ellas debidas al notable compositor don Benito Hernández, y una de las cuales, titulada *Amargura*, está destinada a la hermandad de San Juan de la Palma. Otra de esas marchas es original de don Francisco Soler, joven e inteligente músico de primera en la citada banda. La banda del regimiento de Granada, dirigida por el ilustrado profesor don Francisco Serra, ejecutará cuatro marchas fúnebres nuevas⁷¹⁴: *A Jesús de la Pasión*, original de don Joaquín Turina, *Esperanza* del músico de la citada banda señor Farfán; *La Coronación de Espinas*, del reputado maestro señor Lerdo de Tejada, y *Las Tres Caídas*, del joven músico señor Castillo. La banda del Asilo, que dirige el señor Font, ejecutará las marchas siguientes: *La muerte de Ase*, de Grieg; *A Jesús de la Pasión*, de Turina; *A la memoria de mi padre*, de Font (hijo); y *La Quinta Angustia* de don José Font⁷¹⁵.

Llegados a este punto, es imprescindible recordar el contexto de la Semana Santa andaluza a principios del siglo XX, una festividad en la que las hermandades consolidan su resurgimiento tras la Restauración Borbónica. Durante este periodo, estas comienzan a realizar anualmente su estación de penitencia de manera regular, al tiempo que se reconfiguran y adoptan una serie de patrones artísticos, estilísticos y estéticos, vigentes en la actualidad. Este proceso fue posible, en gran medida, gracias al trabajo de destacados artistas, como el ya mencionado Juan Manuel Rodríguez Ojeda, Patrocinio López, Teresa del Castillo o las hermanas Josefa y Ana Antúnez, entre otros⁷¹⁶. La citada reestructuración influyó también en la puesta en escena de las cofradías en la calle, lo que devino en la concepción del desfile procesional en el que conviven religiosidad y espectáculo:

⁷¹³ SÁNCHEZ HERRERO, José, «Las cofradías de Semana Santa en Sevilla entre 1875 y 1900. Su evolución religiosa, socio-económica e implicaciones políticas», Álvarez Rey, Leandro *et. al.* (eds.), *Las Cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 65.

⁷¹⁴ De las cuatro marchas que menciona el periodista como nuevas, la *Marcha fúnebre a Nuestro Padre Jesús de la Pasión* de Turina y *Esperanza* de Farfán no son estrenos, sino incorporaciones al repertorio.

⁷¹⁵ «Noticias», *El Noticiero de Sevilla*, 19 de marzo de 1901, p. 2.

⁷¹⁶ LUQUE TERUEL, Andrés, *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena (1879-1930)*, vol. 1, Sevilla, Jirones de Azul, 2009, p. 17.

No es que la religiosidad degenera en espectáculo, sino que la religiosidad genera espectáculo. Una imagen venerada por los sevillanos, la Macarena, camina siempre en olor de multitud. Nadie puede dudar del fundamento religioso, ni del espectáculo generado. Como espectacular es también todo el cortejo procesional: el cuerpo de nazarenos, los acólitos y las bandas de música [...] Todo en una procesión se exterioriza en función de una actuación. Hasta el capataz actúa, le echa teatro a la cosa, es actor. La religiosidad es más seria y tan digna de respeto para el cofrade, que la penitencia se oculta inevitablemente bajo un antifaz⁷¹⁷.

Este fenómeno escenográfico vinculado al desarrollo de la estación de penitencia refleja cambios tanto en las prácticas religiosas como en la manera en que las hermandades y el público interpretan y participan en estas manifestaciones. En dicho contexto, las marchas se consolidan como un elemento clave, trascendiendo su carácter estrictamente de acompañamiento litúrgico para convertirse en parte esencial del espectáculo devocional que define las procesiones, además de en símbolo sonoro de la cofradía y en marca identitaria de la comunidad.

De la cata llevada a cabo de la producción del género en las dos primeras décadas del siglo XX, parece evidente que el número de marchas dedicadas a hermandades y cofradías durante las dos primeras décadas del siglo XX se multiplicó en provincias como Jaén, Cádiz y, principalmente, Sevilla (Tabla 4.5.), prueba de esta nueva forma de entender la religiosidad popular.

Año	Título	Compositor	Hermandad	Localidad
190?	<i>Al pie de la cruz</i>	Alfredo Martos Gómez	Descendimient o	Linares (Jaén)
190?	<i>El Descendimiento</i>	Alfredo Martos Gómez	Descendimient o	Linares (Jaén)
190?	<i>El Rescate</i>	Alfredo Martos Gómez	Rescate	Linares (Jaén)
190?	<i>El Santo Entierro</i>	Alfredo Martos Gómez	Santo Entierro	Linares (Jaén)
190?	<i>La Humildad</i>	Alfredo Martos Gómez	Humildad	Linares (Jaén)
190?	<i>¡Soledad!</i>	Alfredo Martos Gómez	Santo Entierro	Linares (Jaén)
1901	<i>Las Tres Caídas</i>	Manuel del Castillo	San Isidoro	Sevilla
1901	<i>Las Siete Palabras</i>	José Osuna Zallago	Siete Palabras	Sevilla
1901	<i>Amargura</i>	Benito Hernández de la Cruz	Amargura	Sevilla
1902	<i>La Lanzada</i>	Camila Figueroa López	Lanzada	Sevilla
1903	<i>Marcha fúnebre</i>	José García del Busto	Cigarreras	Sevilla
1904	<i>Al pie de la cruz</i>	Germán Álvarez Beigbeder	Angustias	Jerez de la Frontera (Cádiz)

⁷¹⁷ MARTÍNEZ VELASCO, Julio, *La Semana Santa de Sevilla, de ayer a hoy*, Sevilla, Editorial Castillejo, 1992, pp. 80-85.

1904	<i>Spes Nostra</i>	Manuel López Farfán	Esperanza Macarena	Sevilla
1905	<i>Mater Dolorosa</i>	Camila Figueroa	[s.e.]	Huelva?
1905	<i>Nuestra Señora de la Soledad</i>	Germán Álvarez Beigbeder	Soledad	Jerez de la Frontera (Cádiz)
1906	<i>Virgen del Rosario</i>	Germán Álvarez Beigbeder	Rosario	Cádiz
1907	<i>Nuestra Señora del Mayor Dolor</i>	Germán Álvarez Beigbeder	Mayor Dolor	Jerez de la Frontera (Cádiz)
1907	<i>Mater Desolata</i>	Germán Álvarez Beigbeder	Judíos de San Mateo	Jerez de la Frontera (Cádiz)
1907	<i>Al Santísimo Cristo del Amor</i>	Manuel López Farfán	Cristo del Amor	Sevilla
1907	<i>Dolores</i>	Victoriano García Alonso	Virgen de los Dolores	Úbeda (Jaén)
1907	<i>Desamparo</i>	Germán Álvarez Beigbeder	Virgen del Desamparo	Jerez de la Frontera (Cádiz)
1907	<i>Al Santísimo Cristo de la Exaltación</i>	Manuel López Farfán	Cristo de la Exaltación	Sevilla
1908	<i>San Rafael</i>	José Molina León	San Rafael	Córdoba
1909	<i>Resurrexit Sicut Dixit</i>	Victoriano García Alonso	Nuestro Señor Resucitado	Úbeda (Jaén)
1910	<i>Camino del Calvario</i>	Manuel Font de Anta	Santo Entierro	Sevilla
1910	<i>El Santo Patrón</i>	Germán Álvarez Beigbeder	San Dionisio	Jerez de la Frontera (Cádiz)
191?	<i>La Virgen del Carmen</i>	Camilo Pérez Monllor	Carmen	Cádiz
191?	<i>La Esperanza de la Macarena</i>	Antonio Damas Monsalves	Esperanza Macarena	Sevilla
191?	<i>La Esperanza de Triana</i>	Antonio Damas Monsalves	Esperanza de Triana	Sevilla
1915	<i>La Caridad</i>	Manuel Font de Anta	[s.e]	Sevilla?
1916	<i>Una Lágrima</i>	Moisés García Espinosa	Valle	Sevilla
1916	<i>La Divina Pastora</i>	Camilo Pérez Monllor	Divina Pastora	San Fernando (Cádiz)
1917	<i>Nuestra Señora de las Angustias</i>	José Montero Gallego	Angustias	Granada
1917	<i>Marcha fúnebre</i>	Rafael Carretero Carretero	Esperanza de Triana	Sevilla
1918	<i>Nuestra Señora de las Victorias</i>	Ceferino Morales López	Cigarreras	Sevilla
1918	<i>Soleá dame la mano</i>	Manuel Font de Anta	Esperanza de Triana ⁷¹⁸	Sevilla
1919	<i>El Esclavo</i>	Manuel del Castillo Díaz	Los Judíos	Huelva
1919	<i>Amarguras</i>	Manuel Font de Anta	Amargura	Sevilla

TABLA 4.5. Marchas procesionales dedicadas a hermandades y cofradías andaluzas entre 1900 y 1919.

Fuente: elaboración propia a partir de la base de datos de *Patrimonio Musical*.

⁷¹⁸ Inspirada en el transcurrir de la Esperanza de Triana por la Cárcel del Pópulo de Sevilla.

De la tabla anterior, destacan dos compositores fundamentales en el devenir de la marcha procesional como género bandístico: Manuel López Farfán y Germán Álvarez Beigbeder. El primero, mencionado en el Epígrafe 4.1.1., desarrolló la mayor parte de su producción procesional a partir de 1920, un año después de incorporarse a la Banda de Música del Regimiento de Infantería Soria n.º 9 como músico mayor. No obstante, durante las dos primeras décadas del siglo XX compuso tres marchas procesionales, entre las que destaca *Spes Nostra* (1904), dedicada a la Esperanza Macarena. En ella, Farfán incluye elementos de la música popular, en este caso la transcripción instrumental de una saeta preflamenca, interpretada por el fliscorno. Asimismo, el autor traslada la escenografía de una cofradía en la calle a la música, al ser interpretada la saeta por el solista situado fuera de la banda, como si de un saetero se tratase⁷¹⁹, tal y como reza en el guion de pieza: «Esta frase la ejecutará el fliscorno a un lado opuesto de la banda y fuera de ella» (Ilustración 4.9).



ILUSTRACIÓN 4.9. Fragmento de *Spes Nostra* en el que se incluye una saeta interpretada por el fliscorno.
Fuente: Archivo de la Hermandad de la Esperanza Macarena. Sin signature (sección de Patrimonio Musical de la Hermandad).

Según la prensa hispalense, la marcha obtuvo un rotundo éxito el año de su estreno, siendo interpretada en diversas ocasiones por la Banda del Regimiento de Granada n.º 34 en el desfile procesional de la Esperanza Macarena:

La Banda del Regimiento de Granada ejecutó repetidas veces la marcha fúnebre que su autor, el director de aquella, señor Farfán, ha dedicado a la patrona de los macarenos. Al ejecutar la música el trozo de la composición que imita el canto de una saeta, prodújose en el público entusiasmo indescriptible⁷²⁰.

⁷¹⁹ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel y CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, *Farfanerías: vida y obra de Manuel López Farfán...*, pp. 77-78.

⁷²⁰ *El Noticiero Sevillano*, 1 de abril de 1904, p. 2.

Sería a partir de 1920 cuando Farfán comienza a introducir numerosos elementos novedosos en su obra procesional, tales como la inclusión de violines en el trío de *La Esperanza de Triana* (1924) y *La Estrella Sublime* (1925), el uso de un coro de campanilleros en *Pasan los Campanilleros* (1924) o la presencia de ocarinas en *El Dulce Nombre* (1925), por traer a colación algunos ejemplos⁷²¹.

Por otro lado, el jerezano Germán Álvarez Beigbeder⁷²² dedicó una parte significativa de su producción procesional a las hermandades de su ciudad natal. Entre los aspectos musicales más destacados de este periodo se encuentra la incorporación de la corneta en *Virgen del Rosario*, una marcha compuesta en 1906 y dedicada a la Patrona de Cádiz. Esta obra se convirtió en la primera marcha procesional destinada a una hermandad que integraba dicho instrumento, logrando así fusionar los dos tipos de formaciones con las que contaban los regimientos militares: la unidad de música (banda) y la banda de guerra (cornetas y tambores). No obstante, sería el propio Farfán quien, en 1925, consolidaría el uso de la corneta en las marchas procesionales para banda de música con la creación de la célebre *La Estrella Sublime*.

Fuera del ámbito militar, destaca la figura onubense Camila Figueroa López⁷²³, primera mujer en componer una marcha de procesión de la que se tiene noticia; lamentablemente, su figura aún espera recibir atención por parte de la investigación musicológica al estar obviada en obras de referencia como la *Galería de Músicos Andaluces*⁷²⁴ o el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁷²⁵.

Su primera marcha documentada, cuya partitura no hemos localizado, es *La Lanzada*, dedicada a la hermandad homónima de Sevilla y estrenada en la Semana Santa hispalense de 1902 por la Banda del Regimiento de Infantería de Soria n.º 9. Precisamente, fue su director, el músico mayor Benito Hernández de la Cruz, quien instrumentaría la marcha⁷²⁶. Asimismo, en 1905, tenemos constancia de la interpretación de su marcha *Mater Dolorosa*, también en paradero desconocido, por la

⁷²¹ Véase CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel y CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, *Farfanerías: vida y obra de Manuel López Farfán...*

⁷²² Véase ÁLVAREZ-BEIGBEDER PÉREZ, Servando *Germán Álvarez-Beigbeder: un músico jerezano para la historia*, Jerez de la Frontera, EH Editores, 2008; y MERODIO PERNÍA, Jaime, *Germán Álvarez Beigbeder. El sonido de los campos jerezanos*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2019.

⁷²³ Compositora nacida en Huelva en 1885 y fallecida en 1924. Estos datos inéditos han sido proporcionados por personal del Archivo Histórico Provincial de Huelva.

⁷²⁴ CUENCA BENET, Francisco: *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, Málaga, Fundación Unicaja, 2002 [1927].

⁷²⁵ CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999-2001.

⁷²⁶ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, pp. 139-140.

Banda Municipal de Huelva en los desfiles procesionales de la Hermandades de los Judíos y la Hermandad del Santo Entierro. La formación era dirigida por Rafael Gisbert, quien probablemente instrumentó la marcha para la banda. De hecho, la única partitura de la onubense que hemos localizado, un pasodoble dedicado al torero Antonio Fuentes (Ilustración 4.10.) —editada por Casa Dotesio en torno a 1906—, contaba con instrumentación del propio Gisbert⁷²⁷, constituyendo así una de las primeras obras editadas para banda compuesta por una mujer.

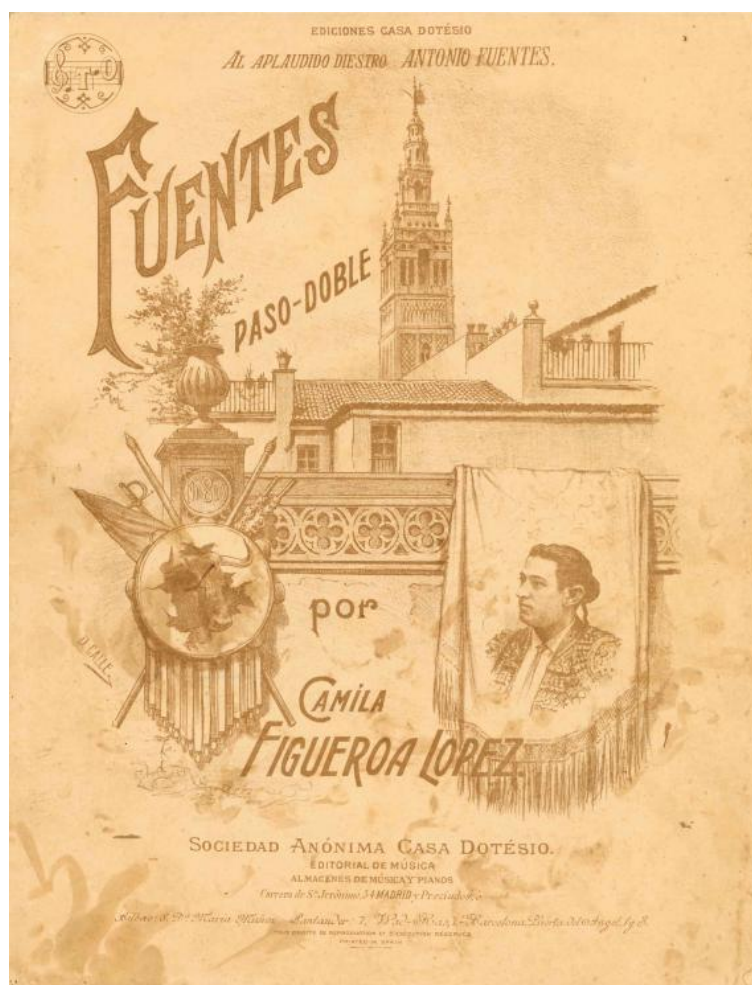


ILUSTRACIÓN 4.10. Portada del pasodoble *Fuentes* de Camila Figueroa, editado por Casa Dotesio. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signatura.

⁷²⁷ La copia localizada se encuentra en el Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). En la primera página del guion de director se refleja de forma manuscrita lo siguiente: «A mi amigo y condiscípulo D. Mateo Alba en prueba de afecto y amistad. R. Gisbert». FIGUEROA LÓPEZ, Camila (autora) y GISBERT, Rafael (instrumentador). *Fuentes*: pasodoble, Madrid, Casa Dotesio, ca. 1906. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signatura.

Más allá de las marchas dedicadas a hermandades y cofradías, en las primeras décadas del siglo XX también van a continuar formando parte de los repertorios procesionales diversas marchas fúnebres, tanto transcritas como originales para banda. Un ejemplo de ello lo encontramos en Sevilla. Dentro del primer bloque, la pieza con mayor presencia en los repertorios procesionales continuaría siendo la «Marcha fúnebre» de la ópera *Jone*, ya abordada en el CAPÍTULO 2, a la que seguirían otras como la *Marcha fúnebre* de Chopin o *San Sebastián* de Donizetti⁷²⁸.

Por otra parte, en lo que a las marchas fúnebres compuestas para banda respecta, destacan especialmente *A la memoria de mi padre*, de Manuel Font Fernández de la Herrán (epígrafe 4.1.1.), y *A la memoria del General Chinchilla*. Esta última fue dedicada por el músico mayor Francisco Soler Ridaura al fallecido José Chinchilla y Díez de Oñate. Estimamos que pudo ser compuesta entre 1899 y 1900, considerando que el general falleció en marzo de 1899. No obstante, en 1902, el diario sevillano *El Progreso* recogía noticias sobre su interpretación por parte de la Banda del Regimiento de Infantería de Soria n.º 9:

La música y banda del regimiento de Soria tiene actualmente en ensayo una preciosa marcha fúnebre, original del compositor y músico de primera de dicho regimiento don Francisco Soler. La composición, que según nuestras noticias, es de las mejores escritas por el señor Soler, lleva intercalada la oración reglamentaria encomendada a las bandas militares, formando el todo un conjunto tan bello como armónico⁷²⁹.

De acuerdo con Castroviejo, el hecho de que la noticia indique por separado los términos música (banda de plantilla completa) y banda (cornetas y tambores), denota que la marcha presenta cornetas en su organología, probablemente para interpretar el toque de oración⁷³⁰. Por tanto, se trata de una marcha fúnebre no dedicada a una hermandad que incluye cornetas en su instrumentación, hecho inédito hasta la fecha, si bien, tal y como hemos avanzado, sería Álvarez Beigebder quien compusiera la primera marcha con cornetas ad hoc destinada a una cofradía.

En la década de 1910, el comercio musical sevillano Casa Damas, situado en la calle Sierpes n.º 65, comenzó a editar una publicación para banda denominada *El Eco Musical*. Su nombre pudo venir influenciado por *Eco de Marte*, principal publicación

⁷²⁸ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios: la música procesional...*, pp. 133-134.

⁷²⁹ «Noticias», *El Noticiero Sevillano*, 18 de marzo de 1902, p. 1.

⁷³⁰ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios: la música procesional...*, p. 136.

editora de música para banda en el siglo XIX (CAPÍTULO 1). De ella solo hemos localizado dos números que se corresponden, precisamente, con dos marchas procesionales compuestas por Antonio [Damas] Monsalves dedicadas a dos de las grandes devociones marianas de Sevilla, la Esperanza Macarena⁷³¹ (Ilustración 4.11.) y la Esperanza de Triana⁷³².



ILUSTRACIÓN 4.11. Portada de *La Esperanza de la Macarena* de Antonio [Damas] Monsalves. Fuente: Archivo de la Banda Municipal de Carmona. Sin signatura.

⁷³¹ DAMAS MONSALVES, Antonio, *La Esperanza de la Macarena*: marcha fúnebre, Damas, Antonio (ed.), *El Eco Musical*, n.º 3, ca. 1910. Fuente: Archivo de la Banda Municipal de Carmona. Sin signatura.

⁷³² DAMAS MONSALVES, Antonio, *La Esperanza de Triana*: marcha fúnebre, Damas, Antonio (ed.), *El Eco Musical*, n.º 4, ca. 1910. Fuente: Archivo de la Banda Municipal de Carmona. Sin signatura.

En paralelo, en el ámbito nacional, aprovechando el periodo de declive que atravesaba *Eco de Marte*, en 1916 fue fundada la revista *Harmonía*, principal publicación de música para banda del siglo XX. Al frente de ella estaban su fundador, Mariano San Miguel Urcelay, Julio Gómez⁷³³ como director artístico y Ángel Andrada Gayoso, redactor y cofundador⁷³⁴. Durante su más de medio siglo de vida, publicó numerosas marchas fúnebres y procesionales tanto en la primera sección como en la segunda. Si bien, hasta 1919 publicaría cinco piezas vinculadas a este repertorio: *Marcha Solemne* de Miguel Yuste (1916, n.º 4), *Marcha lenta* de Gerónimo Oliver (1917, n.º 16), *Segunda marcha fúnebre*, op. 42 de Miguel Yuste (1918, n.º 25), *La última ofrenda*: marcha fúnebre de Juan Benlloch (1918, n.º 26) y *Ecce Homo*: marcha fúnebre de Daniel Martín (1919, n.º 37)⁷³⁵.

4.4. MANUEL FONT DE ANTA Y AMARGURAS (1919): LA CREACIÓN DEL HIMNO OFICIOSO DE LA SEMANA SANTA DE SEVILLA

Manuel Font de Anta constituye una de las figuras claves en la marcha procesional para banda de música del primer tercio del siglo XX. Nacido en Sevilla el 10 de diciembre de 1895, se inició en el ámbito de la música de la mano tanto de su padre como de otros importantes músicos vinculados a la capital hispalense como Vicente Ripollés, Eduardo Torres y Joaquín Turina⁷³⁶. El mayor de los hermanos Font de Anta fue un reputado pianista, director y compositor, que dedicó el grueso de su producción musical al género del cuplé, la mayoría de ellos editados por Unión Musical Española⁷³⁷. Desde el punto de vista musicológico, su figura merece un estudio en profundidad debido al extenso catálogo y el valor de su obra. A pesar de su temprana

⁷³³ Sobre Julio Gómez véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1999.

⁷³⁴ Sobre *Harmonía* recomendamos la lectura de MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La revista *Harmonía* (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda», Aviñoa, Xosé (ed.), *Miscellànea Orioll Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 223-266.

⁷³⁵ Información inédita facilitada por el investigador Frederic Oriola Velló, quien se encuentra realizando la reconstrucción del catálogo de obras publicadas en *Harmonía*.

⁷³⁶ CASARES RODICIO, Emilio, ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio y ALONSO, Celsa, «Font de Anta, Manuel», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 209-211.

⁷³⁷ ORTEGA, Judith (ed.), *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, ICCMU y SGAE, 2000.

muerte en 1936, su legado evidencia una madurez compositiva que fusiona la tradición con una marcada personalidad artística⁷³⁸.

Centrándonos en su contribución al género procesional, la primera marcha, titulada *Camino del Calvario*, fue compuesta en 1910 con motivo del Santo Entierro Magno. Una de sus particularidades es que su autor concibe por primera vez la marcha fúnebre a partir de un programa, a modo de poema sinfónico, algo que estandarizaría posteriormente en su repertorio procesional. El guion de esta marcha fue publicado en *El Correo de Andalucía*:

La *esquisse* sinfónica *Camino del Calvario*, del joven maestro Manuel Font y de Anta (a continuación, damos la explicación del poema). La introducción de esta obra simula los gritos de las turbas lanzados contra Jesús camino del Calvario. El primer tema de la misma, es un canto lleno de tristeza a la sublimidad con que el Redentor sufre con resignación amorosa, dejándose oír a la vez los apóstrofes lanzados por el pueblo; la segunda parte comprende la calle de la Amargura, en la que Jesús cae al peso de la Cruz, oyéndose las trompetas romanas y el llanto de las mujeres de Jerusalén. El tercer tema indica las miradas de Jesús a la Santísima Virgen su Madre, y las últimas palabras de sus labios en el Gólgota. Terminando este tema vislumbrándose los temas anteriores y percíbese el terremoto que sobrevino a la muerte del Justo⁷³⁹.

En 1915, Manuel Font de Anta compondría su segunda marcha procesional, *La Caridad*, con dedicatoria desconocida, pieza que prácticamente ha pasado desapercibida en los repertorios. Si bien, tres años más tarde, en 1918, veía la luz *Soleá, dame la mano*, una impresión en forma de marcha fúnebre dedicada «A los desgraciados presos de la cárcel de Sevilla, que, al cantarle saetas a la Virgen, en Semana Santa, me hicieron

⁷³⁸ Más allá de las voces correspondientes a Manuel Font de Anta en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet, los principales trabajos que abordan la vida y obra de este compositor son: CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Los Font y López Farfán en el recuerdo eterno de Sevilla*, Castilleja de la Cuesta, edición del autor, 1988; PABLOS LÓPEZ, María del Pilar, «El maridaje entre la música flamenca y la manifestación folclórica en el entorno hispalense de comienzos del siglo XX: la obra de Manuel Font de Anta», Díaz-Báñez, José Miguel y Escobar Borrego, Francisco Javier (eds.), *Investigación y flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 2011, pp. 193-207; MARTÍN PACHECO, Antonio, «Periplo americano de Manuel Font de Anta (1889-1936): apuntes para una reconstrucción», Encabo Fernández, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.), *América como horizonte: intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 183-197; MARTÍN PACHECO, Antonio, «Manuel Font de Anta (1889-1936) y Conchita Piquer (1906-1990): cuplés andaluces para un debut “a la americana”», Aráez Santiago, Tatiana, Encabo Fernández, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.), *Cuplé y canción española: escenarios de representación*, Madrid, Dykinson, 2024, pp. 81-92.

⁷³⁹ *El Correo de Andalucía*, 11 de abril de 1916, p. 2. Cit. en: CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, pp. 147-148.

concebir esta obra», según hacía constar el propio autor en la versión impresa del guion tanto para banda de música como para piano, ambos editados por Unión Musical Española en 1924⁷⁴⁰.

Para la composición de *Soleá, dame la mano*, Font de Anta se inspiró en el encuentro de la Esperanza de Triana con los presos de la antigua Cárcel del Pópulo de Sevilla (actual Mercado del Arenal). En ese instante, un amanecer de Viernes Santo de finales de la segunda década del siglo XX, desde una de las ventanas del centro penitenciario, un preso de raza gitana se dirigía a cantarle una saeta a la Esperanza de Triana⁷⁴¹. Tal y como se puede leer en la partitura, la letra de la saeta decía lo siguiente: «Soleá, dame la mano a la reja de la *carse* [cárcel], que tengo muchos hermanos de *pare* [padre] y *mare* [madre]. Eres la Esperanza nuestra, estrella de la mañana, luz del cielo y de la tierra, honra grande de Triana».

Instrumentada para banda por Manuel Font Fernández de la Herrán, padre del compositor, la pieza se basa en la forma de minueto. Presenta un marcado estilo nacionalista y una fuerte inspiración en el folclore español y la música popular incorporando elementos característicos del flamenco y armonías modales, entre otros recursos. Asimismo, se percibe la influencia del impresionismo francés en la sonoridad de ciertos acordes que aparecen en algunos pasajes, destacando especialmente en la introducción que abre la marcha⁷⁴².

Precisamente, una de las contribuciones más destacadas de Manuel Font de Anta a la marcha procesional es la incorporación de elementos característicos de la música popular andaluza logrando así una fusión armoniosa entre lo andaluz, lo religioso y la esencia de la Semana Santa. En este sentido, *Soleá, dame la mano* fusiona la tradición francesa con la corriente nacionalista, siguiendo así la senda de otros compositores que, al igual que él, se formaron en París, como Isaac Albéniz, Joaquín Turina o el propio Manuel de Falla, con quien mantuvo correspondencia y a quien se dirigía con el

⁷⁴⁰ FONT DE ANTA, Manuel, *Soleá dame la mano*: impresión en forma de marcha fúnebre (piano), Madrid, Unión Musical Española, 1924. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/F-8479; FONT DE ANTA, Manuel (autor) y FONT FERNÁNDEZ DE LA HERRÁN, Manuel (instrumentador) *Soleá dame la mano*: impresión en forma de marcha fúnebre (banda), Madrid, Unión Musical Española, 1924. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/F-8445.1.

⁷⁴¹ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Los Font y López Farfán...*, pp. 59-64.

⁷⁴² Un exhaustivo análisis formal y armónico de esta marcha procesional puede consultarse en Gutiérrez Juan, Francisco Javier, *La forma marcha...* pp. 170-171.

afectuoso apelativo «Mi querido amigo»⁷⁴³. De esta manera, puede afirmarse que Font de Anta incluye la marcha procesional, a pesar de ser considerada un género menor, en los debates estéticos del momento, distanciándose de la influencia tanto de la música militar como del *belcanto* italiano que encontramos en sus predecesores. Por tanto, podríamos estar ante el embrión de la estilización del género dentro del nacionalismo andaluz en el ámbito musical.

Uno de los mayores elogios que ha recibido el género de la música procesional ha sido gracias a esta marcha. El Miércoles Santo de 1921, el compositor ruso Ígor Stravinsky se encontraba viendo el desfile procesional de la Hermandad de San Bernardo en la Puerta de la Carne junto al periodista Juan Lafita. Cuando se acercaba la Virgen del Refugio (titular de la Hermandad de San Bernardo) a los sones de *Soleá, dame la mano* interpretada por la banda de música del Regimiento de Infantería Reina n.º 2 de Córdoba⁷⁴⁴, Stravinsky preguntó a Lafita qué era lo que sonaba, a lo que el periodista le respondió que era una marcha compuesta por el hijo del director de la banda. En dicho instante Stravinsky afirmó lo siguiente: «Estoy escuchando lo que veo y estoy viendo lo que escucho»⁷⁴⁵. Tal popularidad alcanzó la marcha que en su edición para piano se especificaba que se trataba de una «popularísima obra que se ejecuta durante la Semana Santa de Sevilla» (Ilustración 4.12.).

⁷⁴³ Carta de Manuel Font de Anta a Manuel de Falla. Madrid, 20 de febrero de 1924. Fuente: E-GRmf. Signatura: 6990-1-002.

⁷⁴⁴ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios...*, pp. 177.

⁷⁴⁵ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Los Font y López Farfán...*, pp. 63-64.



ILUSTRACIÓN 4.12. Portada de la versión para piano de *Soleá dame la mano*, editada por Unión Música. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/F-8479

4.4.1. LA CREACIÓN DE AMARGURAS

Sin lugar a duda, la marcha procesional de Manuel Font de Anta que mayor trascendencia ha tenido desde su composición es *Amarguras*, obra cumbre del patrimonio musical cofrade de Andalucía, compuesta en 1919 a petición expresa de su padre, director en aquel momento de la Banda Municipal de Sevilla⁷⁴⁶.

Según afirma José Ignacio Font, hijo de José Font de Anta y sobrino de Manuel Font de Anta, tras finalizar los ensayos con la Banda Municipal era habitual que Manuel Font Fernández de la Herranz se reuniese con sus amigos en un pequeño bar cercano a

⁷⁴⁶ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Semblanza histórica de la Banda Municipal de Sevilla*, Castilleja de la Cuesta, Editorial JJCR, 1998, p. 55.

la Iglesia de San Juan de la Palma de la capital hispalense, sede canónica de la Hermandad de la Amargura. En una de las paredes de dicho establecimiento se encontraba un cuadro con una fotografía de la Virgen de la Amargura, la cual observaban los tertulianos mientras debatían los temas candentes de la actualidad. En una de estas reuniones, surgió la propuesta de que Font Fernández solicitara a su hijo Manuel la composición de una marcha procesional en honor a Virgen de la Amargura. Sin embargo, este no atendía la petición, argumentando la exigencia de su apretada agenda como instrumentista y posponiendo una y otra vez la creación de la pieza⁷⁴⁷.

En 1918, los hermanos José y Manuel Font de Anta⁷⁴⁸, tras volver de una de sus habituales giras artísticas por el extranjero, fijaron su residencia en un apartamento de su propiedad situado en la Plaza de la Villa frente al Ayuntamiento de Madrid. Allí recibieron una carta de sus padres en la que, una vez más, se instaba a Manuel a componer tan deseada marcha dedicada a la Virgen de la Amargura. Junto a la carta, según se ha afirmado tradicionalmente, fue adjuntada una fotografía del paso completo de la dolorosa de San Juan de la Palma, tal y como procesiona por las calles de Sevilla en la tarde-noche del Domingo de Ramos. Sin embargo, investigaciones posteriores han demostrado que fueron cuatro pequeñas fotografías del rostro de la dolorosa sevillana las que acompañaban a la misiva⁷⁴⁹.

Según señala Rincón Hernández, la obra recibió inicialmente el título *Palmas religiosas en forma de marcha*, con el subtítulo *En la calle de la Amargura*⁷⁵⁰, frase que encabeza el guion literario escrito por Font de Anta. No obstante, el compositor decidió finalmente adoptar el título actual. El 14 de marzo de 1919, Manuel Font de Anta firmó el guion de la marcha, manuscrito por su tía Luisa, que posteriormente fue entregado a la Hermandad de la Amargura⁷⁵¹.

⁷⁴⁷ Datos obtenidos de una entrevista oral semidirigida realizada a José Ignacio Font Cabrera el 3 de mayo de 2022. Entrevistador: Juan Carlos Galiano Díaz.

⁷⁴⁸ Para conocer más aspectos biográficos sobre la vida de Manuel y José Font de Anta recomendamos leer los capítulos «Dichosa la rama que al tronco sale» y «El último eslabón de la cadena» de la monografía CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Los Font y López Farfán en el recuerdo eterno...*, pp. 29-51.

⁷⁴⁹ MACÍAS, Javier, «José Font de Anta, una vida en la penumbra de Amarguras», *ABC de Sevilla*, 4 de diciembre de 2014. Disponible en: https://www.abc.es/sevilla/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-jose-font-de-anta-una-vida-en-la-penumbra-de-amarguras-66837-1417547944-201412040100_noticia.html [Consulta 25/06/2024].

⁷⁵⁰ *Ibid*, p. 187.

⁷⁵¹ FONT DE ANTA, Manuel (autor) y FONT FERNÁNDEZ DE LA HERRÁN, Manuel (instrumentador), *Amarguras: poema religioso en forma de marcha fúnebre (guion)*. Madrid, 14 de marzo de 1919. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Amargura de Sevilla. Sin signatura.

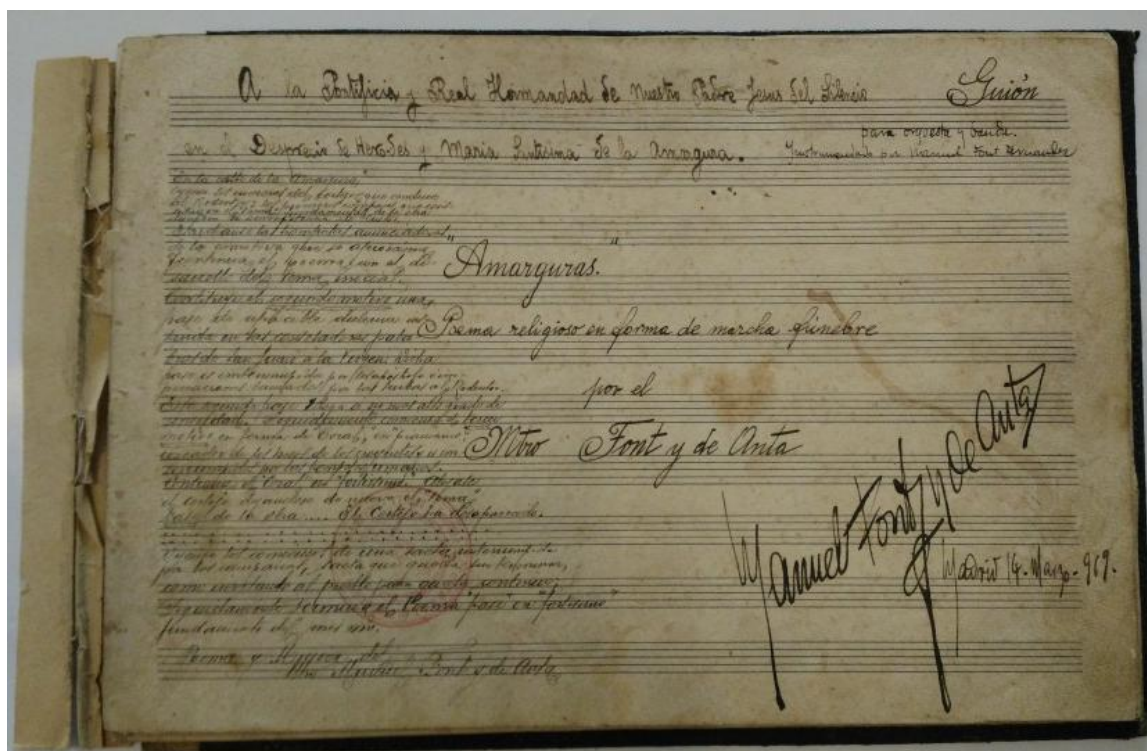


ILUSTRACIÓN 4.13. Primera página del guion manuscrito de *Amarguras*. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Amargura de Sevilla. Sin signatura.

Mucho se ha especulado respecto a la autoría de *Amarguras*. Algunos investigadores apuntan que la marcha fue fruto de la colaboración de Manuel y José⁷⁵². No obstante, José Ignacio Font afirma que fue su padre, José, quien verdaderamente compuso esta marcha procesional:

Manuel era el famoso cupletista, el extravertido, el conocido, ¿a quién le pide la gente que le haga una marcha? A mi tío. [...] Él (Manuel Font de Anta) estaba en otra onda y, mi padre, en una muy distinta con ese sentimiento de dolor. Mi tío lo rechaza y le da la idea del poema a su hermano, así me lo contó mi padre, José Font de Anta⁷⁵³.

En el Registro General de la Propiedad Intelectual, *Amarguras* aparece registrada a nombre de José Font de Anta⁷⁵⁴, con fecha de estreno 27 de marzo de 1922, a pesar de haber sido compuesta en 1919 y estrenada por la Banda Municipal de Sevilla

⁷⁵² CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Los Font y López Farfán...*, p. 53.

⁷⁵³ MACÍAS, Javier, «José Font de Anta, una vida en la penumbra de Amarguras»...

⁷⁵⁴ Tal y como afirma Gutiérrez Juan, los derechos de *Amarguras* pertenecen a la familia de José Font de Anta con la identificación ISWC: T-041.001.285-5. Cit. en: GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha*, Sevilla, Abec Editoriales, 2009, p. 210.

el Domingo de Ramos de ese mismo año, bajo la batuta de Manuel Font Fernández de la Herrán, en el discurrir de la Hermandad de la Amargura por la Plaza de San Francisco⁷⁵⁵.

Por otra parte, resulta llamativo que marchas procesionales como *A la memoria de mi padre* (1899, Manuel Font Fernández de la Herrán) y *Soleá dame la mano* (1918, Manuel Font de Anta) aparezcan registradas en el Registro General de la Propiedad Intelectual con la misma fecha que *Amarguras* —20 de febrero de 1923— y bajo la autoría de José Font de Anta⁷⁵⁶. En el caso de *Soleá dame la mano*, podría tener sentido entrar en el debate de si su composición corrió a cargo de Manuel o José. Si bien, en relación con *A la memoria de mi padre*, resulta difícil creer que fuese compuesta por un niño de apenas siete años, ya que José Font de Anta nació en 1892.

A pesar de lo expuesto, desde estas líneas se descarta que la autoría de *Amarguras* corresponda realmente a José Font de Anta, basándonos en los siguientes argumentos. En primer lugar, podemos constatar la existencia de una carta en el archivo de la Hermandad de la Amargura en la que Manuel Font de Anta agradecía el pequeño regalo otorgado por la hermandad como agradecimiento por la composición de la marcha:

Sr. D. Rafael Montaña -Hermano mayor- y cofrades de la Pontificia y Real Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes y María Santísima de la Amargura. Distinguidos Señores, y queridos amigos: Después de saludarlos cariñosamente, les agradezco la fina atención para conmigo, del obsequio artístico tan sevillano por tener la imagen de la bellísima Ntra. Sra. De la Amargura, quien me inspiró mi humilde composición que tuve el alto honor de dedicarle. Mil gracias por tan delicado recuerdo, y saben no les olvida vuestro paisano y amigo. Manuel Font y de Anta. Sevilla, 28 de septiembre de 1920⁷⁵⁷ (Font de Anta, 1920).

En segundo lugar, en la portada del guion entregado a la Hermandad de la Amargura figura la firma de Manuel Font de Anta como autor de la obra (Ilustración 4.13). Del mismo modo, en cada una de las partichelas para banda de música, elaboradas por Manuel Font Fernández de la Herrán y transcritas a mano por su hermana Luisa, se puede leer la cabecera «Marcha fúnebre por M. Font de Anta»

⁷⁵⁵ *El Liberal*, 13 de abril de 1919, p. 2.

⁷⁵⁶ GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha...*, pp. 209-210.

⁷⁵⁷ El documento de registro de las tres marchas se encuentra en el Archivo de la Familia Font, localizado el domicilio particular de José Ignacio Font Cabrera en el municipio de Gines.

(Ilustración 4.14). Esto hace poco probable que Manuel Font Fernández de la Herrán modificara la autoría de la marcha para favorecer a Manuel en detrimento de su hermano.



ILUSTRACIÓN 4.14. Partichela de clarinete 1º de *Amarguras*. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Amargura de Sevilla. Sin signatura.

En tercer lugar, la prensa de la época recoge de forma constante la autoría de *Amarguras* por Manuel Font de Anta, incluso en la noticia referente al estreno de *Resignación* de José Font de Anta el Domingo de Ramos de 1924:

Detrás del paso iba la Banda Municipal de Font que lucía el nuevo y vistoso uniforme. Diremos que dicha banda, que dirige el excelente maestro, interpretó entre otras magníficas marchas, la titulada *Resignación*, original de Pepe Font y de Anta, cuyos motivos sinfónicos con frases de verdadera inspiración y dulzura cautivaron a cuantas personas escucharon tan maravillosa composición, digna del joven maestro. También ejecutó dicha banda *Amarguras*, *Camino del Calvario* y *Soleá dame la mano*, que son otras brillantísimas composiciones del maestro Manolo Font. Ambos jóvenes y consagrados profesores recogieron cariñosas felicitaciones de cuantas personas acompañaron a la Hermandad hasta su templo⁷⁵⁸.

De igual forma, en una entrevista concedida por el propio José, en marzo de 1959, este afirmaba tener escrita solo una marcha —*Resignación*— con objeto de seguir la tradición familiar de sus predecesores:

⁷⁵⁸ *La Unión*, 14 de abril de 1924, p. 2.

El inspirado maestro don José Font y de Anta, delegado de la Sociedad de Autores y Compositores dice: Tengo escrita tan solo una marcha, que titulo *Resignación* y está hecha para seguir la tradición familiar, ya que casi todos mis familiares y antecesores figuran entre los compositores de marchas procesionales⁷⁵⁹.

Por tanto, teniendo en cuenta todos los argumentos expuestos, parece claro que la autoría de *Amarguras* corresponde a Manuel Font de Anta y no a su hermano José. El hecho de que se registrara a su nombre podría deberse a que él fuera el responsable —y no el autor— de inscribir tanto *Amarguras* y *Soleá, dame la mano*, de Manuel Font de Anta, como *A la memoria de mi padre*, de Font Fernández de la Herrán.

4.4.2. ESTRUCTURA DE AMARGURAS

Tal y como reza en la partitura de *Amarguras*, estamos ante un poema religioso en forma de marcha fúnebre, inspirado en un guion literario escrito por el propio compositor y titulado «En la calle de la Amargura» (Ilustración 4.13.):

En la calle de la Amargura: Óyense los rumores del cortejo que conduce al Redentor. Los primeros compases, que sustituyen al tema fundamental de la obra, describen la omnipotencia de Cristo. Continúa el poema con el desarrollo del tema inicial. Constituye el segundo motivo una frase de apacible dulzura, inspirada en las consoladoras palabras de San Juan a la Virgen, esta frase llega a su más alto grado de sonoridad. Seguidamente comienza el tercer motivo, en forma de Coral, en pianísimo, evocador de los rezos de los creyentes, y es interrumpida varias veces por las trompetas romanas. Continúa el Coral en fortísimo. Aléjase el cortejo dejándose escuchar de nuevo el tema base de la obra... El cortejo ha desaparecido. Óyense los comienzos de una saeta, interrumpida por las campanas, saeta que queda sin terminar como invitando al pueblo para que continúe; seguidamente, termina el poema con la frase, en fortísimo, fundamento del mismo⁷⁶⁰.

⁷⁵⁹ «Maestro Font y de Anta», *El Correo de Andalucía*, 27 de marzo de 1959, p. 2.

⁷⁶⁰ FONT DE ANTA, Manuel (autor) y FONT FERNÁNDEZ DE LA HERRÁN, Manuel (instrumentador), *Amarguras*: poema religioso en forma de marcha fúnebre (guion). Madrid, 14 de marzo de 1919. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Amargura de Sevilla. Sin signatura.

Según consta en la portada del guion, la instrumentación para banda de música de *Amarguras* fue realizada por Manuel Font Fernández de la Herrán, padre de Manuel y José (Ilustración 4.13.). En el aspecto puramente musical, una de las peculiaridades de esta marcha procesional es su forma, puesto que posee dos tríos en lugar de uno.

Introd.	A	B	Trío 1	Trío 2	A	B'	Coda
cc. 1-29	cc. 30-53	cc. 54-61	cc. 62-103	cc. 104-121	cc. 30-53	cc. 54-61 + 122-123	cc. 124-137
Fa menor	Fa menor	Si b mayor/fa menor	Do mayor	La b mayor	Fa menor	Do menor	Fa menor

TABLA 4.6. Estructura formal de *Amarquras*. Fuente: elaboración propia.

Amarguras comienza con una introducción en la tonalidad de fa menor interpretada por instrumentos de viento madera (clarinetes, saxofones, oboes y flautas).



ILUSTRACIÓN 4.15. Introducción de *Amarguras*. Fuente: elaboración propia.

A continuación, el tema A, que hace referencia a la omnipotencia de Cristo, un tema de gran expresividad y solemnidad basado en la introducción anterior.



ILUSTRACIÓN 4.16. Tema A de *Amarguras*. Fuente: elaboración propia.

Seguidamente, la marcha se mueve entre fa menor y si bemol mayor, apareciendo el tema B, que viene a identificar las consoladoras palabras de San Juan a la

Virgen⁷⁶¹ a través de una melodía que se desplaza descendentemente por grados conjuntos y da paso al primero de los tríos.



ILUSTRACIÓN 4.17. Tema B de *Amarguras*. Fuente elaboración propia.

El primer trío de la marcha, en la tonalidad de do mayor, está constituido por una melodía cargada de sentimiento que pretende evocar los rezos marianos de los creyentes.



ILUSTRACIÓN 4.18. Primer trío de *Amarguras*. Fuente: elaboración propia.

Tras el primero de los tríos encontramos la gran novedad de esta marcha, un segundo trío. Este fragmento, escrito en la tonalidad de la bemol mayor, se repite dos veces. La primera de ellas en un *legato* de gran expresividad, mientras que la segunda está caracterizada por un *stacatto* de claro carácter marcial. En ambas ocasiones el segundo trío es interpretado por instrumentos de viento madera y representa que el cortejo procesional se aleja, pudiéndose apreciar de fondo varias llamadas por parte de las trompetas. Este segundo trío da paso a la reexposición de los temas A y B, con los que se representa la desaparición del cortejo.



ILUSTRACIÓN 4.19. Segundo trío de *Amarguras*. Fuente: elaboración propia.

⁷⁶¹ El motivo de dicha conversación se ve representado en el paso de palio que procesiona en la tarde de cada Domingo de Ramos en la ciudad de Sevilla, donde la virgen de la Amargura va acompañada de la imagen de San Juan Evangelista.

La marcha va a finalizar con una coda en forma de saeta, la cual queda inacabada para que el pueblo la continúe. Dicha saeta es interrumpida por una rotunda recapitulación del motivo principal del tema A en un *tutti fortissimo* con el que concluye la marcha.



ILUSTRACIÓN 4.20. Coda en forma de saeta de *Amarguras*. Fuente: elaboración propia.

La inclusión de esta saeta reafirma una vez más la influencia de la música popular en la obra procesional de Font de Anta, posiblemente heredada de su maestro, Joaquín Turina. Este último ya había incorporado la saeta antigua⁷⁶² en dos de sus composiciones que evocan momentos de la Semana Santa de Sevilla: «El Jueves Santo a medianoche (Desfile de una cofradía por una callejuela)», de *Sevilla*, Op. 2 (1908), y el segundo cuadro del acto II de la comedia lírica *Margot*, Op. 11 (1914)⁷⁶³, titulado «Plazoleta de Sevilla en la noche del Jueves Santo».

4.4.3. EL LEGADO DE *AMARGURAS*

A pesar de que en sus primeros años *Amarguras* fue interpretada casi en exclusiva por la Banda Municipal de Sevilla, a finales de los años treinta del pasado siglo comenzó a formar parte del repertorio de la mayoría de las bandas de música sevillanas convirtiéndose en uno de los referentes musicales de la Semana Santa

⁷⁶² El propio Joaquín Turina definió en uno de sus escritos los términos saeta antigua y saeta moderna: «“la saeta antigua la cantaba el pueblo. Procedía según parece, de los trovos y de las coplas que cantaban los campanilleros del Rosario de la Aurora. Era de melodía plana, poética, tierna; aún se oye alguna que otra vez. La saeta moderna, interesantísima también, puntiaguda y trágica, viene en línea recta de la seguriya gitana. La melodía se retuerce en inflexiones dolorosas, de supremo lamento, envolviéndose en un mar de adornos y de adornos, sin perder por ello, su línea directriz. Canto tan difícil no está al alcance de un simple aficionado. Únicamente los cantaores profesionales, con buenos pulmones, con largo aliento, pueden permitirse el lujo de cantar estas saetas que, al estar de moda, han hecho un gran bien a los cantos gitanos, suplantados por otros más fáciles de vulgar estilo». Cit. en: MORÁN Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 332-333.

⁷⁶³ Dicha escena se corresponde con el Cuadro 3º del I Acto de la versión definitiva de *Margot*.

Desde 1951, durante la dirección de Pedro Braña en la Banda Municipal de Sevilla, *Amarguras* se consolidó como una de las dos marchas interpretadas anualmente en el Pregón Oficial de la Semana Santa de Sevilla, lo que le ha valido el reconocimiento de «Himno Oficioso» de esta celebración⁷⁶⁸. Además, esta emblemática pieza marca el cierre de la Semana Santa sevillana, ya que suele ser la última marcha procesional que acompaña a la Virgen de la Aurora, titular de la Hermandad de la Sagrada Resurrección⁷⁶⁹.

Asimismo, *Amarguras* ha traspasado la frontera de la Semana Santa, llegando a formar parte de la banda sonora musical de dos producciones audiovisuales como *Semana Santa* (1992) de Manuel Gutiérrez Aragón y Juan Lebrón⁷⁷⁰ y la serie de televisión *Cuéntame cómo pasó* (2001-2023)⁷⁷¹.

⁷⁶⁸ GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, «El himno de la Semana Santa», *Diario de Sevilla* [en línea], 14 de abril de 2019. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/opinion/analisis/himno-Semana-Santa_0_1345665468.html [Consulta: 05/12/2024].

⁷⁶⁹ La Hermandad de la Sagrada Resurrección es la última en realizar estación de penitencia a la Santa Iglesia Catedral de Sevilla en Semana Santa.

⁷⁷⁰ *Semana Santa* es una película dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón que refleja la Semana Santa de Sevilla desde el Domingo de Ramos hasta el Sábado Santo. La banda sonora musical de esta película se compone, principalmente, de siete marchas procesionales para banda de música, instrumentadas para orquesta por Antón García Abril e interpretadas por The London Philharmonic Orchestra. Entre dichas marchas procesionales se encuentra *Amarguras*, la cual podemos escuchar en dos instantes de la película (Domingo de Ramos y Viernes Santo/Sábado Santo). Otras marchas procesionales que forman parte de esta banda sonora son: *Virgen del Valle* (1898, Vicente Gómez-Zarzuela), *La Estrella Sublime* (1925, Manuel López Farfán), *Soleá dame la mano* (1918, Manuel Font de Anta), *Jesús de las Penas* (1943, Antonio Pantión Pérez), *Pasan los campanilleros* (1924, Manuel López Farfán) y *Esperanza Macarena* (1968, Pedro Morales Muñoz). De igual forma, contiene varios fragmentos de marchas procesionales para banda de cornetas y tambores interpretados por la Banda de la Centuria Romana de la Hermandad de la Macarena de Sevilla, así como de varias saetas interpretadas por el cantaor José de la Tomasa.

⁷⁷¹ El capítulo 113, perteneciente a la séptima temporada, sitúa a la familia Alcántara en un 20 de diciembre de 1973, uno de los días clave en la última etapa del régimen franquista, en el que el almirante Luis Carrero Blanco fue brutalmente asesinado por un comando terrorista de ETA (Euskadi Ta Askatasuna). En el momento en el que aparecen imágenes del entierro de Carrero Blanco escuchamos de manera diegética un total de 9 compases (30-38 ambos inclusive) de *Amarguras*, que dotan la escena de una intensidad dramática y emotiva.

4.5. CONSIDERACIONES FINALES

Tal y como se ha puesto de manifiesto en el presente capítulo, a partir de la década de 1890 asistimos a una proliferación en la composición de marchas procesionales dedicadas a hermandades y cofradías de diferentes puntos de la geografía andaluza como las provincias de Cádiz, Córdoba, Jaén y, principalmente, Sevilla. Precisamente en esta década se estrenó *Virgen del Valle*, una composición de Gómez-Zarzuela con instrumentación de Francisco Serra, que perdura como parte fundamental del legado musical decimonónico y una de las marchas procesionales más emblemáticas de su tiempo. En el período de transición del siglo XIX al XX comenzaron a componer marchas procesionales los músicos mayores Manuel López Farfán y Germán Álvarez Beigbeder, figuras clave en la evolución de la marcha procesional.

Por su parte, ya en la segunda década del siglo XX, la obra procesional de Manuel Font de Anta refleja una estilización y la influencia tanto de la música popular andaluza como de diversas corrientes europeas. En su obra procesional se evidencia un profundo dominio de los aspectos armónicos, apreciable en el uso abundante de cromatismos, armonía modal, acordes con notas añadidas, relaciones tonales lejanas y cambios de tonalidad abruptos, con influencias del impresionismo francés y la estética nacionalista de compositores como Albéniz, Turina o Falla.

En lo que respecta a la edición y circulación, resulta llamativa la escasa presencia de marchas fúnebres y marchas procesionales vinculadas a la Semana Santa andaluza a partir de los primeros años del siglo XX en las editoras nacionales. Un ejemplo de ello se encuentra en el catálogo parcialmente recuperado de *Eco de Marte* (Anexo 3), donde solo se ha identificado una marcha fúnebre: *La Oración* de Camilo Pérez Laporta. Este hecho puede deberse a que, mientras que en las últimas décadas del siglo XIX las bandas se nutrían principalmente del material editado, tanto transcrito como original, deudor del estilo europeo académico estandarizado, a comienzos del siglo XX era común que el repertorio fuera creado por músicos locales y los propios directores y músicos mayores de cada formación, respondiendo a los nuevos modelos estéticos de la festividad —cuyo zénit era el desfile-espectáculo—, a las necesidades de legitimación (y exclusividad) de las cofradías y a las demandas del público. Paulatinamente, ello contribuía a la construcción de un imaginario simbólico e identitario de religiosidad popular que, con los años, se exportaría a otras regiones.

A los factores ceremoniales pudieron sumarse cuestiones coyunturales como la falta de conexión con Madrid, ciudad donde se encontraban las principales editoriales musicales de la época. En este sentido, algunas de las marchas decimonónicas, como las de López Juarranz o Antonio de la Cruz, fueron editadas gracias a los vínculos de estos compositores con la capital. Asimismo, *Eco de Marte*, la principal publicación de música para banda en la segunda mitad del siglo XIX, atravesó un periodo de decadencia que culminaría con su cese definitivo en 1919. La edición en 1924 de *Soleá, dame la mano* y de *Amarguras* de Manuel Font de Anta, ambas marchas vinculadas a la Semana Santa de Sevilla, en Madrid por Unión Musical Española, refuerza la hipótesis ya que su autor residía en la capital y había mantenido contactos con dicha editorial con ocasión de la publicación de sus cuplés.

CONCLUSIONES

Tras la exposición de los resultados de la investigación, se presentan unas conclusiones generales que sintetizan las principales aportaciones de la tesis, en relación directa con los objetivos generales y específicos planteados al inicio.

La idea extendida, aún vigente, de que las marchas procesionales andaluzas del siglo XIX resultan una incógnita se matiza en el presente estudio. A lo largo de esta investigación, hemos constatado que, desde la década de 1860, la transcripción y composición de marchas fúnebres fue una práctica habitual en España, repertorio que circuló a través de diferentes canales editoriales siendo adoptado en los desfiles procesionales. A partir de la Restauración Borbónica, proliferó la creación de marchas dedicadas a hermandades y cofradías en diferentes provincias andaluzas como Cádiz, Córdoba, Granada o Jaén, destacando especialmente Sevilla, que se consolidó como el principal foco de creación y desarrollo de la marcha procesional. La escasez, e incluso la ausencia, de registros sobre la marcha procesional en Málaga, Almería y Huelva no es resultado del olvido ni de la casualidad, sino de la limitada disponibilidad de fuentes. Sin embargo, existen algunas excepciones, como los casos mencionados en el CAPÍTULO 4, que hacen referencia a la capital onubense.

Profundizando en lo anterior, la creación y tipificación de la marcha en Andalucía se desarrolló de manera paralela a los cambios que experimentó la Semana Santa en esta época. La tradicional estación de penitencia va a ser sustituida por un majestuoso y brillante, desfile procesional⁷⁷² en el que el espectáculo sensorial y, en concreto, el elemento sonoro, adquieren cada vez más importancia en el proceso de legitimación de las cofradías dentro de la ciudad y como marco simbólico de la religiosidad popular.

Es, por tanto, a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando las bandas comienzan a consolidar su participación en los desfiles procesionales, particularmente en Sevilla, que ejercerá su influencia a las demás provincias, principalmente en las limítrofes, y en otras regiones españolas y territorios de ultramar. Estas formaciones musicales se surtían del material publicado en editoriales y colecciones musicales, entre las que destacó *Eco de Marte* (1856-1919), además del generado para la propia banda y

⁷⁷² SÁNCHEZ HERRERO, José, «Las cofradías de Semana Santa en Sevilla entre 1875 y 1900...», p. 65.

del que circulaba a pequeña escala por intercambios. En este contexto, retomando los primeros objetivos específicos de la investigación, debemos destacar que *Eco de Marte* pasó por tres etapas claramente diferenciadas: la fundación por José Gabaldá y primeros años de vida (1856-1868); la etapa de esplendor bajo la propiedad de Antonio Romero, Romero y Marzo, y los sucesores de Romero —Casa Romero y Antonio López Almagro— (1868-1901); y los últimos años de vida en el seno de Casa Dotesio y Unión Musical Española (1901-1919). En lo que respecta al repertorio editado, podemos afirmar que la marcha —entre las que destacan las fúnebres— era un género de consumo en la industria bandística de este periodo, especialmente en las dos primeras etapas de la publicación, dado que, junto con los bailables, constituía el de mayor número de obras editadas, como se observa en los Anexos 1, 2 y 3. Es plausible pensar que esta elevada producción respondiera a la alta demanda inicial en un momento de reconfiguración del ceremonial de la Semana Santa, al mismo tiempo que su descenso fuera inversamente proporcional a la proliferación local de marchas compuestas ad hoc que, cada vez más, se irán alejando del canon decimonónico de la música europea conformando un estilo propio y definitorio.

La obra editada en *Eco de Marte* que mayor transcendencia ha tenido en la Semana Santa andaluza ha sido la «Marcha fúnebre» de la ópera *Jone* de Errico Petrella, en la que se centran los objetivos específicos del CAPÍTULO 2. Aunque tuvo gran éxito en Italia y otros países europeos, la ópera de Petrella fue poco representada y escasamente reconocida en España. El arraigo de la «Marcha fúnebre» del acto IV en los repertorios de bandas de música de la Semana Santa andaluza se debe, en parte, a su publicación en 1867 en *Eco de Marte*, con transcripción de Álvaro Milpager. Su amplia proyección no se explica, por tanto, por la popularidad alcanzada por la ópera en España sino que pudo deberse a la estrategia de Gabaldá de enviar la publicación gratuitamente a las bandas como estrategia comercial. Este hecho coyuntural quizás propició que la marcha pasara a formar parte del imaginario colectivo andaluz como parte indisoluble de los desfiles procesionales, a diferencia de lo ocurrido con su concepción operística original, que pasó casi desapercibida. Por tanto, estamos ante una pieza que pone de manifiesto, una vez más, el papel fundamental de las bandas de música como elemento de difusión musical de repertorios cultos y en la resignificación de repertorios.

Respondiendo a los objetivos planteados en el CAPÍTULO 3, la circulación y difusión de marchas fúnebres a través de editoriales madrileñas como *Eco de Marte* o

Gaceta Musical de Madrid permitió incorporar obras de compositores de distintas regiones al repertorio de la Semana Santa andaluza, destacando el propio José Gabaldá. Las ediciones para banda respondían a plantillas estándar, influidos por los cambios organológicos y disposiciones de la música militar, si bien, a veces eran versátiles para llegar a más público. Las editoriales también publicaron reducciones para piano que eran instrumentadas por los directores ajustándose a las plantillas y casuísticas de cada banda. Las primeras marchas fúnebres para banda solían inspirarse, además de en episodios de la Pasión, en hechos luctuosos o en figuras fallecidas, especialmente héroes de la patria, y su interpretación no se limitaba a los desfiles procesionales. El uso de estas últimas sugiere cierta politización de la Semana Santa en este periodo, al reinterpretar marchas «heroicas» en un contexto sacro, estableciendo así un símil de lo heroico con la religión, lo nacional y lo patriótico. A partir de 1868, con la *Marcha fúnebre* de Rafael Cebreros, surgió la tradición de componer marchas dedicadas a hermandades y cofradías, naciendo así el término «marcha procesional», tal y como se ha conceptualizado en el MARCO TEÓRICO, expandiéndose esta práctica en provincias como Sevilla, Cádiz, Córdoba y Granada. En este sentido, el catálogo del granadino Antonio de la Cruz ejemplifica de manera sobresaliente la transición de la marcha fúnebre a la marcha procesional, al pasar de componer marchas dedicadas a figuras ilustres de la historia de España a crear obras enfocadas en los elementos identitarios de la religiosidad popular granadina.

Retomando los objetivos planteados en el CAPÍTULO 4, que consistían en estudiar la evolución de la marcha procesional andaluza entre 1890 y 1919, podemos afirmar que, en el aspecto musical, las primeras marchas procesionales poseían similar estilo y forma que las marchas fúnebres importadas (*minueto trio*). Sin embargo, con la evolución estética acaecida en la Semana Santa en las últimas décadas del siglo XIX donde, entre otros aspectos, aparece la figura del costalero, la marcha procesional se va a adaptar a las nuevas características del desfile procesional, presentando una estructura más breve donde se omite alguna de las partes del *minueto trio*, tal y como hemos observado en los casos de *Quinta Angustia* y *Virgen del Valle*. Asimismo, la obra procesional de Manuel Font de Anta refleja a la perfección la influencia tanto de la música popular andaluza como de diversas corrientes europeas, tal y como se observa en *Soleá dame la mano* y *Amarguras*. De esta manera, puede afirmarse que la contribución al género de Manuel Font de Anta constituye el embrión de la estilización

del género dentro del nacionalismo musical andaluz, entrelazando, en cierto modo, la esencia de la Semana Santa con la propia identidad andaluza.

En cuanto a la circulación de la marcha procesional en la edición musical para banda, a partir de los primeros años del siglo XX se aprecia una escasa presencia de marchas fúnebres y procesionales vinculadas a la Semana Santa andaluza. Además de abastecerse las bandas de composiciones locales, la falta de conexión de los compositores con Madrid, centro de referencia de las principales editoriales musicales de la época, pudo influir en esta tendencia.

Extrapolando las conclusiones derivadas de los objetivos específicos a una visión global, podemos afirmar que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la marcha fúnebre, inicialmente asociada a acontecimientos dolorosos para los compositores o a figuras destacadas con quienes la ciudadanía empatizaba, evoluciona hasta convertirse en un elemento sonoro fundamental del ceremonial religioso de la Semana Santa. Con ello, el género inicial, popularizado, a su vez, en el período de las revoluciones burguesas, adquiere un carácter devocional que se materializa en el surgimiento de la marcha procesional a través de la composición de piezas dedicadas a hermandades y cofradías para su interpretación en los desfiles procesionales.

En este contexto, por tanto, la marcha fúnebre deja de ser un homenaje a «héroes» en un marco ajeno a lo religioso —como ejemplifican *A los héroes del dos de mayo* o *A la memoria de Daoiz y Velarde* de Antonio de la Cruz— para transformarse en un elemento sacro, especialmente a partir de la Restauración Borbónica. Este cambio se alinea con la creciente ideologización política de la época y con el fortalecimiento de la religiosidad popular, que encuentra en estas composiciones un vehículo sonoro para la expresión de la devoción colectiva. Así, tanto las marchas fúnebres como las procesionales se integran en el paisaje sonoro de los desfiles procesionales, enriqueciendo la dimensión emocional y simbólica de estas manifestaciones, consolidándose como un elemento esencial de la experiencia colectiva.

A su vez, esta transformación no se limita al aspecto funcional de la música, sino que también conlleva una evolución estilística. La marcha procesional avanza en paralelo a los debates musicales y estéticos de la época, transitando desde la influencia de la música militar, la música académica centroeuropea y el *belcanto* italiano hacia la corriente nacionalista, reflejando así las tendencias culturales y estéticas del momento.

La realización de esta tesis doctoral no ha estado exenta de dificultades y obstáculos. En primer lugar, abordar la creación, edición y circulación de un género como la marcha procesional dentro de un marco territorial y cronológico tan amplio ha representado un desafío. No obstante, se pretende que este trabajo sirva como una primera base sobre la cual se puedan consolidar futuras investigaciones que analicen periodos y espacios más específicos, abordados desde diferentes enfoques y perspectivas de plena vigencia en la actualidad como la microhistoria, la musicología urbana, el análisis musical, los estudios culturales o las cartografías sonoras.

Durante la realización de nuestro estudio, hemos tomado conciencia de la relevancia que tienen las trayectorias de los compositores más prolíficos del género en el desarrollo de la marcha procesional, una interesante vertiente de investigación que merece ser explorada en el futuro mediante la realización de estudios de carácter biográfico-musicológico. Asimismo, otra línea de investigación pendiente es el análisis de la circulación de redes musicales y exportación de modelos estéticos entre diferentes puntos geográficos Portugal o Italia. De igual forma, conviene profundizar en el desarrollo del género a partir de 1920, década crucial para el devenir del género gracias a la ya mencionada creación de *La Estrella Sublime* de Manuel López Farfán.

Uno de los principales escollos ha sido la dispersión y el complicado acceso a las fuentes. En este sentido, la concepción de la música como «patrimonio» no está completamente arraigada en muchas hermandades y cofradías, por lo que en numerosas ocasiones no ha sido posible localizar determinadas fuentes musicales en sus archivos. Por su parte, los archivos de bandas, tanto civiles como militares, conservan escaso material para banda del siglo XIX. Cabe destacar, además, las dificultades que a veces implica el acceso a estos archivos, una situación que podría compararse con un «síndrome de Gollum»⁷⁷³, en alusión a la obsesión del célebre personaje de *tolkiniano* por el anillo, hasta el punto de provocar su propia destrucción.

Por otra parte, habría sido interesante acceder a los documentos administrativos de casas editoriales y publicaciones, en aras de conocer con mayor profundidad la circulación del repertorio a través de las suscripciones, especialmente en el caso de *Eco*

⁷⁷³ ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La memoria olvidada: reflexiones sobre la gestión del patrimonio documental en las sociedades musicales valencianas», *Nasarre: revista aragonesa de musicología*, n.º 28, 2012, p. 120.

de Marte. Sin embargo, en el archivo heredado por Unión Musical Española, conservado en E-Msa, no se encuentra ningún documento administrativo.

En definitiva, esta tesis doctoral, pionera en abordar el repertorio procesional en Andalucía, ha pretendido esclarecer la creación, edición y circulación de un género de gran arraigo en la cultura andaluza, desmitificando, una vez más, que los repertorios procesionales en este periodo se nutrían principalmente de transcripciones de obras de la música culta. Por otra parte, conviene rescatar de la «retaguardia musical» a numerosos compositores, obras o instituciones musicales vinculadas con la Semana Santa de Andalucía desde una perspectiva científica que trascienda del acercamiento periodístico, la admiración o la pseudociencia. Estamos, pues, ante un compromiso pendiente de la musicología andaluza, postergación alimentada, entre otras razones, por la animadversión que las instituciones y espacios académicos han mostrado con frecuencia hacia todo aquello vinculado con el ámbito procesional, un vacío que esperamos pueda ser subsanado en años venideros.

CONCLUSIONS

After the presentation of the results of the research, some general conclusions are presented that synthesize the main contributions of the thesis, in direct relation to the general and specific objectives set out at the beginning.

The widespread yet still prevailing notion that 19th-century Andalusian processional marches remain an enigma is nuanced in this study. Throughout this research, we have confirmed that, since the 1860s, the transcription and composition of funeral marches were common practices in Spain. This repertoire circulated through various publishing channels and was adopted in processional parades. Following the Bourbon Restoration, the creation of marches dedicated to brotherhoods and confraternities proliferated across different Andalusian provinces, such as Cádiz, Córdoba, Granada, and Jaén. Notably, Seville emerged as the principal center for the creation and development of processional marches. The scarcity—or even absence—of records regarding processional marches in Málaga, Almería, and Huelva is not due to neglect or coincidence but rather to the limited availability of sources. However, some exceptions exist, as discussed in CHAPTER 4, which references cases in the city of Huelva.

Building on the previous discussion, the creation and classification of the processional music in Andalusia developed in parallel with the transformations that Holy Week underwent during this period. The traditional «estación de penitencia» was gradually replaced by a majestic and dazzling processional parade⁷⁷⁴, in which sensory spectacle—and particularly the auditory element—gained increasing importance in the process of legitimizing the confraternities within the city and as a symbolic framework of popular religiosity.

It was, therefore, from the second half of the 19th century onward that bands began to solidify their participation in processional parades, particularly in Seville, which would exert its influence on other provinces—mainly neighboring ones—as well as on other Spanish regions and overseas territories. These musical ensembles sourced their repertoire from materials published by music collections and periodicals, among which *Eco de Marte* (1856–1919) stood out, in addition to pieces specifically composed

⁷⁷⁴ SÁNCHEZ HERRERO, José, «Las cofradías de Semana Santa en Sevilla entre 1875 y 1900...», p. 65.

for the band itself and those that circulated on a smaller scale through exchanges. In this context, and in line with the initial specific objectives of this research, it is important to highlight that the publication underwent three clearly distinct phases: its founding by José Gabaldá and its early years (1856–1868); its period of splendor under the ownership of Antonio Romero, Romero y Marzo, and Romero’s successors—Casa Romero and Antonio López Almagro (1868–1901); and its final years under Casa Dotesio and Unión Musical Española (1901–1919). Regarding the published repertoire, we can affirm that marches—especially funeral marches—were a widely consumed genre in the band music industry of this period, particularly during the publication’s first two phases. Along with dance music, they represented the largest portion of works published, as evidenced in Annexes 1, 2, and 3. It is plausible to assume that this high production rate was a response to the strong initial demand at a time when the Holy Week ceremonial was being reconfigured. At the same time, the subsequent decline in published marches was likely inversely proportional to the increasing local proliferation of marches composed ad hoc, which progressively diverged from the 19th-century European musical canon, shaping a distinctive and defining style of their own.

The most influential work published in *Eco de Marte* in relation to Andalusian Holy Week has been the «Funeral March» from the opera *Jone* by Errico Petrella, which is the focal point of the specific objectives outlined in CHAPTER 2. Although Petrella’s opera achieved great success in Italy and other European countries, it was rarely performed and remained largely unrecognized in Spain. The deep-rooted presence of the «Funeral March» from Act IV in the repertoire of Andalusian Holy Week music bands is partly due to its publication in *Eco de Marte* in 1867, transcribed by Álvaro Milpager. Its widespread adoption cannot, therefore, be attributed to the opera’s popularity in Spain but rather to Gabaldá’s strategy of distributing the publication free of charge to bands as a commercial tactic. This circumstantial factor may have contributed to the march becoming an integral part of Andalusian collective memory, inseparably linked to processional parades—unlike its original operatic conception, which remained largely unnoticed. Thus, this piece once again highlights the fundamental role of wind bands in disseminating classical repertoire and in the reinterpretation and resignification of musical works.

In response to the objectives set forth in CHAPTER 3, the circulation and dissemination of funeral marches through Madrid-based publishers such as *Eco de*

Marte and *Gaceta Musical de Madrid* facilitated the incorporation of works by composers from various regions into the repertoire of Andalusian Holy Week, with José Gabaldá himself being particularly noteworthy. Band editions adhered to standardized templates, influenced by organological changes and military music regulations, although they were sometimes adapted for greater accessibility. Publishers also produced piano reductions, which were subsequently arranged by conductors to suit the instrumentation and specific needs of each band. The earliest funeral marches for band were often inspired not only by episodes of the Passion but also by tragic events or deceased figures, particularly national heroes, and their performance was not confined to processional parades. The use of these compositions suggests a degree of politicization of Holy Week during this period, as «heroic» marches were reinterpreted within a sacred context, thereby establishing a symbolic parallel between heroism, religion, national identity, and patriotism. Beginning in 1868, with Rafael Cebrenros' *Funeral March*, the tradition of composing marches dedicated to brotherhoods and confraternities emerged, giving rise to the term processional march, as conceptualized in the THEORETICAL FRAMEWORK. This practice subsequently expanded in provinces such as Seville, Cádiz, Córdoba, and Granada. In this regard, the catalog of the Granada-born composer Antonio de la Cruz exemplifies the transition from the funeral march to the processional march, as he shifted from composing works dedicated to illustrious historical figures of Spain to creating pieces centered on the identity elements of Granada's popular religiosity.

Referring to the objectives outlined in CHAPTER 4, which aimed to study the evolution of the Andalusian processional march between 1890 and 1919, we can assert that, from a musical perspective, the earliest processional marches shared a similar style and structure with imported funeral marches (*minuet-trio* form). However, with the aesthetic transformations that Holy Week underwent in the final decades of the 19th century—including, among other developments, the emergence of the «costalero»—the processional march gradually adapted to the new characteristics of the procession. This adaptation resulted in a more concise structure, often omitting certain sections of the *minuet-trio*, as observed in the cases of *Quinta Angustia* and *Virgen del Valle*. Likewise, the processional works of Manuel Font de Anta perfectly reflect the influence of both Andalusian popular music and various European musical trends, as exemplified in *Soleá*, *dame la mano* and *Amarguras*. Thus, it can be stated that Manuel Font de Anta's

contribution to the genre represents the embryonic stage of its stylistic refinement within Andalusian musical nationalism, intertwining the essence of Holy Week with Andalusian identity itself.

Regarding the circulation of the processional march in band music publishing, from the early years of the 20th century onward, there is a noticeable decline in the presence of funeral and processional marches associated with Andalusian Holy Week. In addition to bands sourcing their repertoire from local compositions, the lack of connection between Andalusian composers and Madrid—the principal hub for the leading music publishers of the time—may have influenced this trend.

Extrapolating the conclusions drawn from the specific objectives to a broader perspective, we can assert that, from the second half of the 19th century onward, the funeral march—initially associated with composers' personal losses or with prominent figures who evoked public empathy—evolved into a fundamental sonic element of the religious ceremonies of Holy Week. Consequently, the original genre, which had gained popularity during the era of bourgeois revolutions, took on a devotional character, ultimately materializing in the emergence of the processional march through the composition of pieces dedicated to brotherhoods and confraternities for performance in processional parades.

In this context, the funeral march ceases to be a tribute to «heroes» in a non-religious framework—exemplified by works such as *A los héroes del dos de mayo* or *A la memoria de Daoiz y Velarde* by Antonio de la Cruz—and instead transforms into a sacred element, particularly from the Bourbon Restoration onward. This shift aligns with the increasing political ideologization of the period and the strengthening of popular religiosity, which found in these compositions a sonic vehicle for the expression of collective devotion. As a result, both funeral and processional marches became integrated into the soundscape of processional parades, enriching the emotional and symbolic dimensions of these manifestations and solidifying their role as an essential component of collective experience.

At the same time, this transformation is not limited to the functional aspect of music but also entails a stylistic evolution. The processional march moved in parallel with the musical and aesthetic debates of the time, moving from the influence of military music, Central European academic music and Italian bel canto to the nationalist trend, reflecting the cultural and aesthetic trends of the time.

LIMITATIONS AND FUTURE RESEARCH DIRECTIONS

The completion of this doctoral thesis has not been free of difficulties and obstacles. Firstly, tackling the creation, publication and circulation of a genre such as the processional march within such a broad territorial and chronological framework has been a challenge. Nevertheless, it is intended that this work will serve as a first based on which to consolidate future research that will analyze more specific periods and spaces, approached from different approaches and perspectives that are fully valid today, such as microhistory, urban musicology, musical analysis, cultural studies and sound cartography.

During our study, we have become aware of the relevance of the trajectories of the most prolific composers of the genre in the development of the processional march, an interesting area of research that deserves to be explored in the future by means of biographical-musicological studies. Another pending line of research is the analysis of the circulation of musical networks and the export of aesthetic models between different geographical points in Portugal and Italy. In the same way, it would be appropriate to delve deeper into the development of the genre from 1920 onwards, a crucial decade for the evolution of the genre thanks to the creation of *La Estrella Sublime* by Manuel López Farfán.

One of the main stumbling blocks has been dispersion and complicated access to sources. In this sense, the conception of music as ‘heritage’ is not completely rooted in many brotherhoods and confraternities, so that on numerous occasions it has not been possible to locate certain musical sources in their archives. For their part, the archives of both civil and military bands preserve little band material from the 19th century. It is also worth noting the difficulties sometimes involved in accessing these archives, a situation that could be compared to a ‘Gollum syndrome’⁷⁷⁵, alluding to the famous *tolkinian* character's obsession with the ring, to the point of causing his own destruction.

On the other hand, it would have been interesting to have access to the administrative documents of publishing houses and publications, in order to know in greater depth, the circulation of the repertoire through subscriptions, especially in the

⁷⁷⁵ ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La memoria olvidada: reflexiones sobre la gestión del patrimonio documental en las sociedades musicales valencianas», *Nasarre: revista aragonesa de musicología*, n.º 28, 2012, p. 120.

case of *Eco de Marte*. However, in the archive inherited by Unión Musical Española, kept in E-Msa, no administrative documents can be found.

In short, this doctoral thesis, a pioneer in dealing with the processional repertoire in Andalusia, has sought to shed light on the creation, publication and circulation of a genre deeply rooted in Andalusian culture, demystifying, once again, that the processional repertoires in this period were nourished mainly by transcriptions of works of classical music. On the other hand, numerous composers, works or musical institutions linked to the Andalusian Holy Week should be rescued from the ‘musical rearguard’ from a scientific perspective that transcends journalistic approach, admiration or pseudo-science. We are, therefore, faced with a pending commitment of Andalusian musicology, a postponement fueled, among other reasons, by the animosity that academic institutions and spaces have often shown towards everything linked to the processional sphere, a void that we hope can be filled in the years to come.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- «Antonio de la Cruz», *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-926> [Consulta: 05/11/2024].
- «Camilo Pérez Monllor», *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-164> [Consulta: 22/07/2024].
- «Domingo Veneroni Moro», *Patrimonio musical*. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-1283> [Consulta: 20/10/2024].
- «Eusebio Alins Juanós», *Patrimonio Musical*. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-1299> [Consulta 20/07/2024].
- «Juan Antonio Gómez Navarro», *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-622> [Consulta 20/07/2024].
- «La Magdalena», *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-3147> [Consulta: 22/07/2024].
- «Marcha fúnebre en la ópera Jone», *Patrimonio musical*. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-20> [Consulta: 05/06/2024].
- «Rafael de la Torre Brieva», *Patrimonio Musical*. Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-977> [Consulta 20/07/2024].
- «Ramón Roig Torné». *Patrimonio Musical*. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-580> [Consulta 17/11/2024].
- «Virgen del Valle», *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-412> [Consulta: 05/11/2024].
- ABBIATI, Franco, *Giuseppe Verdi*, vol. 3, Milán, Ricordi, 1959.
- ADAM FERRERO, Bernardo, «Bandas. I. España», Casares, Rodicio, Emilio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, pp. 133-137.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
- ALONSO, Celsa, «Martínez Rücker, Cipriano», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 304-305.

- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio y VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «Cebreros, Rafael», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 1999, pp. 457-458.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, «Gómez-Zarzuela, Vicente», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 1999, pp. 725-726.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, «Mariani González, Luis Leandro», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 7, pp. 170-171.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «La recuperación, conservación y difusión del patrimonio musical: los ejemplos de la SEdeM y de Canarias», Giménez Rodríguez, Francisco J., López González, Joaquín y Pérez Colodrero, Consuelo (eds.), *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 191-212.
- ÁLVAREZ REY, Leandro, GÓMEZ PORRÚA, Álvaro y RUIZ SÁNCHEZ, José Leonardo (coords.), *Guerra del Rif: Cien años después*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2023.
- ÁLVAREZ-BEIGBEDER PÉREZ, Servando *Germán Álvarez-Beigbeder: un músico jerezano para la historia*, Jerez de la Frontera, EH Editores, 2008.
- ARANA MARTIJA, José Antonio, «Seber Altuberen nortasuna sakonduz», Vélez de Mendizábal, José María (ed.), *Severo Altube*, País Vasco, Fundación Kutxa Ediciones y Publicaciones, 1979, pp. 147-158.
- ARÉVALO GALÁN, Azahara, «Harmonía (1916-2016): centenario de una huella», *Estudios bandísticos*, n.º 1, 2017, pp. 127-133.
- ÁRGUEDA CARMONA, María Feliciano, *Vida y obra del compositor Cipriano Martínez Rücker (1861-1924)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2003.
- ARIZA MOMBLANT, Antonio, *Alfredo Martos: el maestro. Apuntes biográficos y aproximación al catálogo compositivo*, Linares, Entrelibros, 2013.
- ARREDONDO GENARO, Bárbara, «El repertorio para banda en la obra de Joaquín Turina», *Estudios bandísticos-Wind Band Studies*, n.º 1, 2017, pp. 75-84.
- ASENSI SILVESTRI, Elvira, «Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David

- (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 21-34.
- ASENSIO SEGARRA, Miguel, *El saxofón en España (1850-2000)*, Valencia, Artgerust, 2012.
- ASHBROOK, William, «Jone», Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2002 [en línea]. Disponible en: <https://goo.gl/63N198> [Consulta: 15/08/23].
- ASTRUELLS MORENO, Salvador, «Constructores de instrumentos para bandas de música en España entre los reinados de Carlos IV y Alfonso XIII: del sistema gremial a la industrialización», Ayala Herrera, Isabel M.^a y Sánchez López, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].
- ASTRUELLS MORENO, Salvador, *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, Francisco Carlos Bueno Camejo y Román de la Calle, dirs. Tesis Doctoral, Universitat de Valencia, 2003.
- AYALA HERRERA, Isabel M.^a et al. (eds.). *Libro de Resúmenes del II Congreso Internacional Bandas de Música SEdeM. La banda de música en el foco: nuevos paradigmas de investigación bandística en España*, Comisión Bandas de Música SEdeM, 2020.
- AYALA HERRERA, Isabel M.^a y GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Ecos de ultramar el músico mayor jiennense Damián López Sánchez (1859-1930). Apuntes sobre la vida y la obra de un repatriado honorífico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 221, 2020, pp. 381-435.
- AYALA HERRERA, Isabel M.^a y SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].
- AYALA HERRERA, Isabel María, «Haydn para todos: La transcripción para banda de música del minueto de la Sinfonía n.º 100 “Militar” por Mariano San Miguel (1879-1935)», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1, 2011, pp. 111-133.
- AYALA HERRERA, Isabel María, «Música de palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza», *Anuario de la Federación de Cofradías de la Semana Santa de Guadix*, 2007, n.º 1, pp. 70-81.

- AYALA HERRERA, Isabel María, *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*, Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2013.
- BARBERÁ SOLER, José Miguel, *Música y Músicos con Granada de fondo*, Granada, Comares, 2021.
- BARKER, Chris y JANE, Emma A., *Cultural Studies: Theory and Practice*, Nueva York, Sage Publications, 2016.
- BARROS PRESAS, Nuria, «Música militar y espacio urbano en la Pontevedra del siglo XIX», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 35-48.
- BARROS PRESAS, Nuria, «Música y beneficencia: una visión a través de la Banda de música del Hospicio de Pontevedra (1854-1903)», *Estudios bandísticos*, n.º 1, 2017, pp. 57-65.
- BEJARANO PELLICER, Clara, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Focus-Abegoa, 2013.
- BEJARANO PELLICER, Clara, *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, ICAS, 2015.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (ed.), *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, Ciudad Real, Ministerio de Cultura, 2009.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, «Introducción», Berlanga Fernández, Miguel Ángel (ed.), *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, Ciudad Real, Ministerio de Cultura, 2009, p. 13.
- BERLANGA FERNANDEZ, Miguel Ángel, «Músicas de la Semana Santa andaluza en su marco teatral. Polifonías tradicionales, romances, pregones y saetas», Berlanga Fernández Miguel Ángel (ed.): *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, Ciudad Real, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 17-54.
- BLANCO ÁLVAREZ, Nuria, *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*, Ramón Sobrino, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.
- BONASTRE I BERTRÁN, Francesc, *La Banda Municipal de Barcelona: cent anys de música ciutadana*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1989.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos», Carreras, Juan José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, V.

- La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 602-641.
- BORIO, Gianmario y GARDA, Michela. *L'Esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Turín, E.D.T., 1989.
- BRAVO MARTÍN, Raquel, *La vida musical albaceteña. La Banda Municipal de Música (1911-1975)*, María del Valle de Moya Martínez, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, 2021.
- CABRERA JIMÉNEZ, Jesús y OLAYA MARÍN, Mateo, «Juan Antonio Gómez Navarro, maestro de López Farfán», *Patrimonio Musical*, 15 de diciembre de 2015 [en línea]. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/articulo-65> [Consulta 20/07/2024].
- CALERO CARRAMOLINO, Elsa, «Presentación. Miradas en femenino, Roles de género y sexualidad en las bandas de música (dosier)», *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies*, n.º 3, 2019, pp. 15-18.
- CALVO, Saturnino, *Bocetos de Semana Santa y Guía de Sevilla*, Madrid, Imprenta de Infantería de Marina, 1888, pp. 68-69.
- CANCELA MONTES, Beatriz, «La Banda Municipal de Santiago: un referente de la educación musical en Galicia», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 449-465.
- CANCELA MONTES, Beatriz, *La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2009)*, María Sanhuesa, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.
- CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.
- CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, «La Banda de Música del Hospicio Provincial de Sevilla», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, n.º 288-290, 2012, pp. 55-67.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La música municipal en Irún durante el siglo XIX: la creación de la Banda de Música», *Nassarre*, n.º 27, 2011, pp. 201-246.
- CAPELÁN, Montserrat, «Eduardo y Ramón Arana: redes y movimiento musical en Galicia (1857-1909)», [Garbayo Montabes, Francisco Javier](#) y Capelán, Montserrat (eds.), *Ollando ó mar: música civil e literatura na Galicia atlántica (1875-1950)*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, pp. 93-118.

- CARMENA MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, ICCMU, 2002.
- CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel *Los Font y Manuel López Farfán en el recuerdo eterno de Sevilla*, Castilleja de la Cuesta, edición del autor, 1989.
- CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Semblanza histórica de la Banda Municipal de Sevilla*. Sevilla, edición de JJ. C. R., 1998.
- CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, Sevilla, Edición de Rosario Solís, 2001.
- CARRASCO, Fernando, «La marcha procesional *Ione* cambia de autor y de fecha», *ABC de Sevilla*, 15 de septiembre de 2006, p. 18.
- CARRERAS, JUAN JOSÉ, «Wagnerismos», Carreras, Juan José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 546-551.
- CARRERAS, Juan José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- CARRERO RODRÍGUEZ, Juan, *Gran Diccionario de la Semana Santa: IV edición aumentada y puesta al día del histórico diccionario cofradiero*, 4ª Edición, Sevilla, Editorial Almuzara, 2006.
- CARRILLO CABEZA, Mauricio, «Evaristo García Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX», María Isabel Osuna Lucena, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, Sevilla, 2015.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999-2001.
- CASARES RODICIO, Emilio, «Gabaldá Bel, José», Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5, Madrid, SGAE, 1999, p. 297.
- CASARES RODICIO, Emilio, «La música española hasta 1939, o la restauración musical», López Calo, José et al. (ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*, 2 vols., Madrid, SEdeM, 1987, vol. 2, pp. 261-322.

- CASARES RODICIO, Emilio, «López Juarraz, Eduardo», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 2000, pp. 1025-1026.
- CASARES RODICIO, Emilio, «Milpaghéer, Álvaro», Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, vol. 7. Madrid, ICCMU-SGAE, 2000, pp. 584-585.
- CASARES RODICIO, Emilio, ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio y ALONSO, Celsa, «Font de Anta, Manuel», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 209-211.
- CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, vol. II, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri). Volumen II*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- CASCALES Y MUÑOZ, José, *Sevilla intelectual: sus escritores y artistas contemporáneos: setenta y cinco biografías de los mejores ingenios hispalenses y un apéndice con estudios bibliográficos y críticos*, Madrid, Libro de Victoriano Suárez, 1896, pp. 483.
- CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel y CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio, *Farfanerías: vida y obras de Manuel López Farfán*, Consejo de Bandas de Música Procesional de Sevilla, Sevilla, 2023.
- CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, «*Esperanza y Spes Nostra*: dos obras clave de la música procesional. En el LXXV aniversario del fallecimiento de Manuel López Farfán», *Anuario «Esperanza Nuestra»*, n.º 9, 2019, pp. 186-193.
- CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, «La *Marcha fúnebre* de Rafael Cebreros (1868): la composición procesional más antigua dedicada a una cofradía sevillana», *Boletín Anual Quinta Angustia*, n.º 109, 2014, pp. 67-69.
- CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, Samarcanda, 2016.
- CEREGIDO PÉREZ, Álvaro, «Andalucía de banda a banda», *Estudios Bandísticos-Wind band studies*, n.º 2, 2018, pp. 205-209.

- CLARES CLARES, María Esperanza, «Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)», *Revista de musicología*, vol. 28, n.º 1, 2005, pp. 543-562.
- CONDE OLMEDO, Antonio (2020), «La tauromaquia. Evolución transcendental en las tres primeras décadas del siglo XX», Carmona, Juan Diego y Tribiño, Matilde (eds.). *Almendralejo y Tierra de Barros en el primer tercio del siglo XX (1898-1931)*, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, pp. 151-160.
- CUENCA BENET, Francisco: *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, Málaga, Fundación Unicaja, 2002 [1927].
- DAZA PALACIOS, Salvador, *Historia de la Banda Municipal de Música (1852-1967): cultura, sociedad y política en Sanlúcar de Barrameda*, Sanlúcar de Barrameda, Pequeñas Ideas Editoriales, 2001.
- DE LA CHICA ROLDÁN, Jorge, *La música procesional granadina*, Granada, Editorial Comares, 1999.
- DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Antonio Pantión Pérez (1898 – 1974), paradigma del Rondó en la marcha procesional y nuevos datos biográficos», *Arte y Patrimonio*, n.º 8, 2023, pp. 26-47.
- DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «El Cristo de la Humildad: una marcha de procesión inédita de Francisco Alonso López (1887-1948) para la Semana Santa de Granada», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 18, 2023, pp. 134-164.
- DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Francisco Higuero Rosado (1933-2016). Una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión», *Arte y Patrimonio*, n.º 3, 2018, pp. 169-189;
- DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «José Faus Rodríguez (1913-1984) y su *Virgen de las Maravillas* (plegaria) op. 57 (1956) para la Semana Santa de Granada», *Arte y Patrimonio*, n.º 7, 2022, pp. 51-72.
- DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Luis Lerate Santaella (1910-1994). El academicismo en la marcha procesional», *Arte y Patrimonio*, n.º 5, 2020, pp. 54-81.
- DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Pedro Braña Martínez (1902-1995) y sus marchas de procesión dedicadas a titulares cristíferos de la Semana Santa de Sevilla», *Arte y Patrimonio*, n.º 6, 2021, pp. 70-94

- DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, «Pedro Morales Muñoz (1923-2017) y Esperanza Macarena (1968), paradigma de un estilo», *Arte y Patrimonio*, n.º 4, 2019, pp. 49-72.
- DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis, *Las marchas de procesión de Francisco Higuero Rosado (1933-2016): catalogación y estudio*, Joaquín López González, dir. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2017.
- DELGADO PEÑA, Luis, *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*, María Isabel Osuna Lucena, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, «La marcha *Coronación de Espinas*», *Coronación. Boletín de la Pontificia, Real, Ilustre y Primitiva Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro, Nuestra Señora del Valle y Santa Mujer Verónica*, n.º 62, octubre de 2015, p. 29.
- DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años: 1898-1998*, Sevilla, Fundación el Monte, 1998.
- DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel, *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años: 1898-1998*, Sevilla, Fundación el Monte, 1998.
- DÍAZ GÓMEZ, José Antonio, «Entre la devoción y el entretenimiento burgués: el papel del Centro Artístico y Literario en la revitalización de la Semana Santa de Granada», Rodríguez, María del Amor, Palomino Ruiz, Isaac y Díaz Gómez, José Antonio (coords.), *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, pp. 80-105.
- DOMÍNGUEZ ORIHUELA, Jesús, «Marchas procesionales decimonónicas» [en línea], *Patrimonio Musical*, 2006. Disponible en: <https://goo.gl/6O0yKJ> [Consulta: 25/03/24].
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria, MARÍN-LÓPEZ, Javier y Vega Pichaco, Belén (eds.), *En, desde y hacia las Américas: música y migraciones transoceánicas*, Madrid, Dykinson, 2021.
- ENCABO, Enrique y MATÍA POLO, Inmaculada (eds.) (2023): *América como horizonte: intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.

- ESCRIBANO BLANCO, Julia, *Memoria colectiva. El canto popular religioso asociado a la Semana Santa en el suroeste soriano*, Enrique Cámara de Landa y Susana Moreno Fernández, dirs. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2021.
- ESTEVE SECALL, Rafael, «La promoción turística de Málaga y la Semana Santa a través de los textos. 1855-1935», *Revista de Estudios Andaluces*, n.º 23, 2001, pp. 119-150.
- FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, María del Carmen, «La Sanlúcar de los Montpensier», Rubiales Torrejón, Javier (coord.), *El río Gualdaquivir: del mar a la marisma. Sanlúcar de Barrameda*, vol.2, Sevilla, Junta de Andalucía, 2011, pp. 203-205.
- FERNÁNDEZ BASTARRECHE, Fernando, «Don Manuel Gutiérrez de la Concha: un general liberal en la España de Isabel II (Córdoba de Tucumán, Argentina: 3 de abril de 1808 - Monte Muro, Navarra: 27 de junio de 1874)», *Cilniana*, n.º 22-23, 2009/2010, pp. 117-126.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, «Religiosidad popular andaluza. Testimonio de un patrimonio que nos identifica», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 33, 2000, pp. 192-199.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, FLORIDO DEL CORRAL, David y ROMERO TORRES, José Luis (dirs.), *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*, 9 vols., Sevilla, Tartessos, 2004.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Maximiliano, *Prensa y comunicación en Ávila (siglos XVI-XIX)*, Ávila, Diputación Provincial, 1988.
- FERREIRO CARBALLO, David, «Del discurso a la banda y de la banda al pueblo: el universo de tópicos del regionalismo gallego a través del repertorio para banda de Luis Brage Villar», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 309-333.
- FERREIRO CARBALLO, David, «Hacia la integración del repertorio sinfónico: el análisis musical en la investigación sobre bandas de música (dosier)», *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies*, n.º 4, 2020, pp. 13-17.
- FERREIRO CARBALLO, David, *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del*

- beso (1911-1915), Elena Torres Clemente y Patrick McCreless, dirs. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- FONTANA, Josep, *Historia de España vol. 6: La época del liberalismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007.
- FRAILE PRIETO, Teresa, *Funciones de la música en el cine*. Extracto del trabajo de grado *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Amarguras (1919) por carta: creación y recepción de una marcha procesional», Gallego, Ana, Pociña, Andrés y López, Aurora (eds.), *La Carta. Reflexiones interdisciplinares sobre la epistolografía*, Granada, Universidad de Granada, 2017, pp. 377-390.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «De la música de salón a la Semana Santa andaluza: Antonio de la Cruz Quesada (1825-1889) y los orígenes de la marcha procesional granadina», *Música Hodie*, n.º 20, 2020, pp. 1-29.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «De los grandes teatros de ópera italianos a la Semana Santa andaluza: la recepción de la ópera *Jone* (1858), Errico Petrella en España y su presencia en los repertorios bandísticos», *Música Oral del Sur*, n.º 15, 2018, pp. 99-139.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «El amor brujo en el repertorio actual de banda (2006-2015): hacia un estado de la cuestión», Torres Clemente, Elena *et al.* (eds.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música de su tiempo*, Madrid, INAEM, 2017, pp. 499-517.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «En pro y en contra de las bandas de música: polémicas y repertorio en la revista *Harmonía*», Suarez, José Ignacio, Cortizo, María Encina y Sobrino, Ramón (eds.), *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 153-164.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Federband y el programa *Suena Andalucía*: patrimonio cultural bandístico y divulgación científica a través de las ondas», Paradinas Márquez, Carmen, Godoy Martín, Francisco Javier y Marcos Sánchez, Rafael (eds.), *Informar, comunicar y entretener hoy*, Madrid, Marcial Pons, 2024, pp. 161-171.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Investigación y transferencia del archivo al concierto: un estudio de caso a través del pasodoble *San Fernando* (ca. 1878) de Eduardo

- López Juarranz», Méndez, José Ángel (ed.), *Investigación, innovación y transferencia del conocimiento: experiencias y nuevas metodologías en Ciencias y Humanidades*, Madrid, Dykinson, 2023, pp. 517-538.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «La marcha procesional como BSM: el caso de Alatriste (2006)», en Miranda, Laura y Sanjuán, Ramón (eds.), *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, vol. 2, Alicante, Ediciones Letra de Palo, 2017, pp. 97-111.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «La producción para banda de José Gabaldá y catalogación de sus marchas fúnebres», Morant, Remigi y García, Jorge (eds.), *Música a la llum. Documentació y patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2019, pp. 197-219.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, 2018, Libargo, pp. 149-171.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, 2018, Libargo, pp. 149-171.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Nuevos vientos “huracanados”: la recepción de Rossini en España a través de las bandas de música en el siglo XIX», *Quadrivium*, n.º 13, 2022, pp. 1-21.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «*Patrimonio Musical* (2004-act) en la red: aportaciones de un espacio digital a la historiografía de la marcha procesional andaluza», López González, Joaquín, Martín Moreno, Carmen y Pérez Colodrero, Consuelo, *Amor que vence a gigantes: estudios musicológicos homenaje a Antonio Martín Moreno*, Granada, Universidad de Granada, 2024, pp. 217-237.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Toques militares, sonos de bailables: la publicación *Eco de Marte* (1856-1919) y su papel en la conformación y difusión del repertorio para banda», *Revista de Musicología*, vol. 47, n.º 1, 2024, pp. 59-114.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Un rockero semanasanero: Silvio Fernández Melgarejo y la música procesional andaluza, procesos de intertextualidad musical», Pérez Colodrero, Consuelo y Tormo Valpuesta, Candela (eds.), *Afinando ideas:*

- aportaciones interdisciplinarias de la joven musicología española*, Granada, Universidad de Granada, 2020, pp. 233-256.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Una noche sugerente para la creación musical: la “Madrugá” sevillana y la música procesional», López Fernández, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX*, Granada, Libargo, 2019, pp. 287-306.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, *Génesis, formación y consolidación de la marcha procesional como género bandístico en la ciudad de Sevilla*, Antonio Martín Moreno e Isabel M.^a Ayala Herrera, dirs. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2017.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, *La creación de la marcha procesional granadina en la segunda mitad del siglo XIX*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2020.
- GAMA, Eurico, *Cronicas de Odiana*, Elvas, Casa Ibérica, 1967.
- GARCÍA AVELLÓ, Ramón, «Cruz, Antonio de la», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 1999, pp. 207-208.
- GARCÍA GALLARDO, Francisco José y ARREDONDO PÉREZ, Herminia (coords.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza, 2014.
- GARCÍA LÓPEZ, Olimpia, *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur. Historia de un músico en Sevilla*, Granada, Editorial Libargo, 2015.
- GARCÍA LÓPEZ, Olimpia, *Resonancias de una ciudad en disputa: música en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Sociedad Española de Musicología, 2021.
- GARCÍA MESAS, Juan Antonio, *La transcripción para banda de la obra de Manuel de Falla (1876-1946): Joan Lamote (1872-1949), Ricardo Villa (1877-1935) y Emilio Vega (1877-1943)*, Francisco J. Giménez y Gloria A. Rodríguez, dirs. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2017.
- GARCÍA PEINAZO, Diego, *Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2017.
- GISBERT CAUDELI, Vicenta, *La unidad de música del mando de Canarias: historia y aportaciones a la música y a la educación musical en Tenerife*, Julián Plata y Juan Ramón Coello, dirs. Tesis Doctoral, Universidad de La Laguna, 2017.

- GÓMEZ DÍAZ, Rosa, *La Banda de Música del Tercer Regimiento de Infantería de Marina y su contribución a la vida musical de Cartagena (1876-1931)*, M.^a Esperanza Clares, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2020.
- GÓMEZ TORRES, Javier, *Música y movimiento en la Semana Santa de Sevilla: estudio de caso de la banda de Las Cigarreras en las cofradías de San Gonzalo, Los Panaderos y La Trinidad*, Consuelo Pérez Colodrero, dir. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2022.
- GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente y LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Focus-Abegoa, 1998.
- GONZÁLEZ BARRIUSO, Rebeca, *La actividad musical en el teatro del Príncipe Alfonso (1863-1898)*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2023.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, «El reinado de Alfonso XIII y la crisis de la monarquía», Sánchez Pérez, Eduardo (ed.), *La España del siglo XX: síntesis y materiales para su estudio*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, pp. 13-99.
- GONZÁLEZ VARGAS, Nidia, *Historia de la Banda Municipal de Música de Santa Cruz de Tenerife desde su creación hasta el comienzo de la Guerra Civil Española (1903-1936) y su proyección posterior*, Pompeyo Pérez, dir. Tesis Doctoral, Universidad de La Laguna, 2016.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José y SOTO DE LANUZA, José María, «El grabado musical en España. La calcografía de Santamaría», *Revista de Musicología*, n.º 19, 1996, pp. 209-226.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, «Introducción, tablas y esquema», Ortega, Judith (ed.), *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, 2000, ICCMU y SGAE.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, «La edición musical en el siglo XIX: acercamiento a las fuentes y documentos», Lolo Herranz, Begoña y Gosálvez Lara, Carlos José (coords.). *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 383-406.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995.
- GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, «El himno de la Semana Santa», *Diario de Sevilla* [en línea], 14 de abril de 2019. Disponible en:

https://www.diariodesevilla.es/opinion/analisis/himno-Semana-Santa_0_1345665468.html [Consulta: 05/12/2024].

GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier, *La forma marcha*, Sevilla, Abec editores, 2009.

HERBERT, Trevor, «“The band is the instrument”: military bands, the martial paradigm, the crowd, and the legacy of the long nineteenth century», Pestana, Maria do Rosário *et al.* (eds.), *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*, Lisboa, Colibri, 2020, pp. 17-26.

HERREJÓN NICOLÁS, Manuela, *El maestro Emilio Cebrián*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983.

HERRERA, Andrés. *Santa Leone* [CD]. Sevilla: Happy Place Records, 2012.

HOOPER, Giles, *The Discourse of Musicology*, Aldershot, Ashgate, 2006.

IBERNI, Luis G. (ed.), *Chapí. Memorias y escritos*, ICCMU, Madrid, 1995.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (dir.), *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura y Biblioteca Nacional de España, 1997.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, *La edición musical en España*, Madrid, Arco Libros, 1996.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y LOZANO MARTÍNEZ, Isabel, *La música del siglo XIX: Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid, BNE, 2008.

JUNQUERA, Marina, «Cómo comunicar la música: la divulgación musical», *Melómano: la revista de música clásica*, vol. 27, n.º 289, 2022, pp. 20-24.

KAUFMAN, Tom, «Petrella: Jone», *Opera Today*, 17 de mayo de 2006 [en línea]. Disponible en: <http://www.operatoday.com/content/002182print.html> [Consulta: 21/10/2023].

KNIGHTON, Tess, «Daily Musical Life in Early Modern Spain», Cacho Casal, Rodrigo, (ed.), *The Routledge Hispanic studies companion to early modern Spanish literature and culture*, Routledge, Oxford, 2022, pp. 469-484.

KNIGHTON, Tess (ed.), *Listening to Confraternities. Spaces for Performance, Patronage and Urban Musical Experience*, Boston, Brill, 2025.

LACÁRCEL FERNÁNDEZ, José Antonio «La nueva música procesional granadina en el actual repertorio de las bandas musicales andaluzas», García, Jorge y Morant, Remigi (eds.), *Música a la llum: documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, pp. 443-452.

- LEILLENA MENDIZÁBAL, Pello, «Guía de editoriales musicales en Euskal Herria», *Musiker*, n.º 15, 2007, pp. 344-345.
- LEÓN SERRANO, Enrique, *Crónicas de una música eterna*, Sevilla, Amazon, 2021.
- LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, La Coruña, Diputación Provincial, 1998.
- LLANO, Samuel, *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid, 1850-1930*, Nueva York, Oxford University Press, 2017.
- LÓPEZ CANO, Rubén, *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Madrid, Musikeon Books, 2018.
- LÓPEZ CANO, Rubén, «Música e intertextualidad», *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, n.º 104, 2007, pp. 30-36.
- LÓPEZ TORO, José, *Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943). Aproximación a su vida y su obra*, Francisco J. Giménez Rodríguez, dir. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2018.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *Historia Viva de la Semana Santa de Granada. Arte y Devoción*, Granada, Universidad de Granada, 2017.
- LORENTA MONZÓN, Noelia, «El papel de las bandas de música en el desarrollo del saxofón en España durante la segunda mitad del siglo XIX», *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies*, n.º 2, 2018, pp. 9-25».
- LUQUE TERUEL, Andrés, *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena (1879-1930)*, 2 vols., Sevilla, Jirones de Azul, 2009-2011.
- MACHUCA, J. Félix. «Con Ione, hemos metido a *Pulp Fiction* en el Jueves Santo», *ABC de Sevilla* [en línea], 11 de marzo de 2012. Disponible en: <http://sevilla.abc.es/20120312/sevilla/sevi-ione-hemos-metido-pulp-201203112331.html>
- MACÍAS, Javier, «De Margot a Jone: la historia de las óperas adaptadas a marchas», *ABC de Sevilla* [en línea], 25 de agosto de 2015. Disponible en: <https://goo.gl/iqi355> [Consulta: 20/11/2023].
- MACÍAS, Javier, «José Font de Anta, una vida en la penumbra de Amarguras», *ABC de Sevilla*, 4 de diciembre de 2014. Disponible en:

https://www.abc.es/sevilla/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-jose-font-de-anta-una-vida-en-la-penumbra-de-amarguras-66837-1417547944-201412040100_noticia.html [Consulta 25/06/2024].

- MANCHA CASTRO, José Carlos, *Modelos de expresividad, funciones sociales y políticas y significaciones de la Semana Santa de Huelva en el franquismo y la segunda restauración borbónica*, David Florido del Corral, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2019.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, «Contar la historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana», *Neuma*, n.º 7, vol. 2, 2014, pp. 10-30.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier, CAPELÁN, Montserrat y CASTAGNA, Paulo (eds.), *Músicas iberoamericanas interconectadas: caminos, circuitos y redes*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2023.
- MARRERO PÉREZ, David, LEÓN RAMÍREZ, Rafael Carlos y RODRÍGUEZ PLANAS, Ignacio, «El Corpus: el fin del anonimato» [en línea], *Patrimonio Musical*, 2008. Disponible en: <https://goo.gl/4lWLse> [Consulta: 25/03/24].
- MARTÍN LÓPEZ, Marina, *Las Bandas de Cornetas y Tambores en el paisaje sonoro granadino actual*, Ascensión Mazuela Anguita, dir. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, Máster Oficial en Patrimonio Musical, 2020
- MARTÍN MORENO, Antonio, «El patrimonio musical andaluz: estado y problemas de investigación», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17, 1985-1986, pp. 263-276.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- MARTÍN PACHECO, Antonio, «Manuel Font de Anta (1889-1936) y Conchita Piquer (1906-1990): cuplés andaluces para un debut “a la americana”», Aráez Santiago, Tatiana, Encabo Fernández, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.), *Cuplé y canción española: escenarios de representación*, Madrid, Dykinson, 2024, pp. 81-92.
- MARTÍN PACHECO, Antonio, «Periplo americano de Manuel Font de Anta (1889-1936): apuntes para una reconstrucción», Encabo Fernández, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.), *América como horizonte: intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 183-197.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Luis Carlos, «La imagen de Andalucía en la música cofrade: expresión de comunidad, construcción de identidad», García Gallardo, Francisco

- José y Arredondo Pérez, Herminia (coords.), *Andalucía en la música*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza, 2014, pp. 205-224.
- MARTÍN RUIZ, Fátima, «Cuando la banda crea música. La banda municipal de música de Granada», Morant, Remigi y García, Jorge (eds.), *Música a la llum. Documentació y patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, pp. 453-463.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «Inventario y catalogación de archivos de bandas civiles asturianas», *Actas del 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación*, San Sebastián, Madrid, AEDOM, 1999, pp. 349-363.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «Inventario y catalogación de archivos de bandas civiles asturianas», González Peña, M.^a Luz (coord.), *Actas del 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación*, San Sebastián, AEDOM, 1998, pp. 349-363.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La revista *Harmonía*, editora de música para banda», Aviñoa, Xosé (ed.), *Miscellànea Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 233-266.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1999.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio, *La Semana Santa de Sevilla, de ayer a hoy*, Sevilla, Editorial Castillejo, 1992.
- MELERO GUERVÓS, Rafael, *Guía de la Semana Santa de Úbeda*, Úbeda, Edición de Juan de la Cruz Moreno Balboa, 2012.
- MELGUIZO FERNÁNDEZ, Francisco, «Eco y compás de la penitencia: la música procesional», Delgado Alba, Juan (ed.), *Semana Santa en Sevilla*, vol. 3, Sevilla, Editorial Gemisa, 1983, pp. 212-229.
- MELGUIZO FERNANDEZ, Francisco, «Eco y compás de la penitencia: la música procesional», Delgado Alba, Juan (ed.), *Semana Santa en Sevilla*, vol. 3, Sevilla, Editorial Gemisa, 1983, pp. 212-229.
- MELUCCI, Alberto, *Challenging codes. Collective action in the information age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- MENA CALVO, Antonio, «Aportación militar al desarrollo de la música española», *Revista de Historia Militar*, n.º 4, 2013, pp. 147-149.

- MERODIO PERNÍA, Jaime, *Germán Álvarez Beigbeder. El sonido de los campos jerezanos*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2019.
- Ministerio de Cultura, *Reglas de catalogación*, Madrid, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010.
- Ministerio de Cultura, *Reglas de catalogación*, Madrid, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 1996.
- MOLINO, Jean, «Fait musical et sémiologie de la Musique». *Musique en jeu*, n.º 17, 1975, pp. 37-62.
- MONTEAGUDO MAÑAS, Javier, *La evolución del papel de la tuba en la banda sinfónica: selección, justificación y análisis de fragmentos destacados para una propuesta de aplicación pedagógica*, Corrado Carrascosa y José Pascual Hernández, dirs. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2022.
- MONTERO, Manuel, «El modelo festivo de Granada a finales del siglo XIX. La celebración de la Toma y de la Semana Santa en los albores de la modernización urbana», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 31, 2019, pp. 159-175.
- MONTERO, Manuel, «El modelo festivo de Granada a finales del siglo XIX. La celebración de la Toma y de la Semana Santa en los albores de la modernización urbana», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 31, 2019, p. 159-175.
- MONTES, Ricardo, *Banda musical de Totana*. Disponible en: <https://n9.cl/dfpbi> [Consulta 01-05-2023].
- MORÁN Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- MOREDA, Eva, «Sobre la necesidad de estudiar a los músicos de orquesta y de banda en el exilio: reflexiones a partir de cinco perfiles del exilio republicano español en México», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 271-284.
- MORENO BALLESTEROS, Vicente, *La desamortización de Madoz en España, 1860*, Madrid, Universidad Complutense, 2017.
- MORENO CALDERÓN, Juan Miguel, *Cipriano Martínez Rücker. Compositor y fundador del conservatorio de Córdoba*, Córdoba, Junta de Andalucía, 1997.

- MORENO GÓMEZ, Abel, *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2019.
- MORENO NAVARRO, Isidoro y AGUDO TORRICO, Juan (coords.), *Expresiones culturales andaluzas*, Sevilla, Aconcagua, 2012.
- MORENO NAVARRO, Isidoro, *La Semana Santa de Sevilla: conformación mixtificación y significaciones*, Sevilla, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982.
- MORO VALLINA, Daniel, «Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta», *Revista de Musicología*, n.º 39, vol. 2, 2016, pp. 595-627.
- MUÑOZ BERROS, José Ramón, *Pentagrama de Pasión: Bandas de Cornetas, Agrupaciones musicales y Bandas montadas de Sevilla*, Torredonjimeno, Editorial Jabalcuz, 1996.
- MUÑOZ BERROS, José Ramón, *Preludio penitencial: compositores, marchas procesionales y su simbología para bandas de música*, Sevilla, Marsay Ediciones, 2000.
- MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida, «Lerdo de Tejada, Manuel», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 6, pp. 886-887.
- MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida, «Lucena, Eduardo», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Fundación Autor y SGAE, 2000, p. 1072.
- MUÑOZ, Adelaida y CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, «Algunos aspectos de la vida musical de Palencia en el siglo XIX. La banda de música», *Revista de musicología*, vol. 14, n.º 1-2, 1991, pp. 279-295.
- MYERS BROWN, Sandra. «La música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX», Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2007, pp. 77-100.
- NAGORE FERRER, María, «Historia de un fracaso: el “Himno Nacional” en la España del Siglo XIX», *Arbor*, n.º 187, 2011, pp. 827-845.

- NAGORE FERRER, María, «Las bandas de música en el siglo XIX: formas y procesos de apropiación del espacio urbano», Ayala Herrera, Isabel M.^a y Sánchez López, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, París, Union Générale d'Éditions, 1876.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel, «Gómez Navarro, Juan Antonio», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 722-723.
- ODELLO, Denise, «British Brass Band Periodicals and the Construction of a Movement», *Victorian Periodicals Review*, vol. 47, n.º 3, 2014, pp. 432-453.
- OLAYA MARÍN, Mateo, «Crónica del reestreno de *Un Recuerdo*» [en línea], *Patrimonio Musical*, 6 de diciembre de 2004. Disponible en: <https://goo.gl/f8K9Cs> [Consulta: 01/06/2024].
- OLAYA MARÍN, Mateo, «Historia de la marcha procesional para banda de música» [en línea], *Patrimonio Musical*, 2007. Disponible en: <https://goo.gl/3g8wpO> [Consulta: 25/03/24].
- OLIVER GARCÍA, José Antonio, *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*, Francisco J. Giménez, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2012.
- ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Dos proyectos frustrados de escuelas para músicos de banda en la España de 1840: el Gimnasio de ejecución musical (1842-1843) y el Colegio músico-militar (1847)», Ayala Herrera, Isabel M.^a y Sánchez López, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].
- ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Els primers enregistraments fonogràfics de bandes de música a València (1898-1901)», García, Jorge y Morant, Remigi (eds.), *Música a la llum: documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, 279-308.
- ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La edición para banda de música en la década de 1850: introducción a la cuestión», *Nasarre*, n.º 37, 2021, pp. 107-127.

- ORIOLA VELLÓ, Frederic, «La memoria olvidada: reflexiones sobre la gestión del patrimonio documental en las sociedades musicales valencianas», *Nasarre: revista aragonesa de musicología*, n.º 28, 2012, 117-142.
- ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)», *Nasarre*, 30, 2014, pp. 163-194.
- ORIOLA VELLÓ, Frederic, «Las bandas militares y la II República española (1931-1936)», *Nasarre*, n.º 33, 2017, pp. 203-223.
- ORIOLA VELLÓ, Frederic, *En clau de festa. Aproximació a l'evolució de la música en el cicle festiu valencià*, Valencia, Instituto Valenciano de la Música, 2010.
- ORTEGA, Judith (ed.), *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, ICCMU y SGAE, 2000.
- OTERO NIETO, Ignacio, «La enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del s. XIX» *Temas de estética y arte*, n.º 25, 2011, pp. 144-176.
- OTERO NIETO, Ignacio, «La música litúrgica y procesional de las hermandades», Rodríguez Gómez, José (dir.), *Sevilla Penitente*, vol. 2, Sevilla, Editorial Gevers, 1995, pp. 273-302.
- OTERO NIETO, Ignacio, «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla», *Temas de estética y arte*, n.º 26, 2012, pp. 239-258.
- OTERO NIETO, Ignacio, «Los Duques de Montpensier y la música de Sevilla», *Temas de estética y arte*, 2007, 21, pp. 194-210.
- OTERO NIETO, Ignacio, *La música de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, Fundación Sevillana de Electricidad, 1997.
- PABLOS LÓPEZ, María del Pilar, «El maridaje entre la música flamenca y la manifestación folclórica en el entorno hispalense de comienzos del siglo XX: la obra de Manuel Font de Anta», Díaz-Báñez, José Miguel y Escobar Borrego, Francisco Javier (eds.), *Investigación y flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 2011, pp. 193-207.
- PADIAL BAILÓN, Antonio, «Historia de la devoción y de la Real Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias, patrona de Granada. Desde mediados del siglo XVII hasta la Coronación Canónica», López Guadalupe Muñoz, Miguel Luis (ed.), *Nuestra Señora de las Angustias, sendas de devoción en la provincia de Granada y su entorno*, Granada, Muy Antigua, Pontifica, Real e Ilustre

- Hermanidad Sacramental de Nuestra Señora de las Angustias Patrona de Granada y su Archidiócesis, 2017, pp. 147-192.
- PALACIO BOVER, José Manuel, *Los hermanos Gabaldá: dos músicos vinarocenses en el siglo XIX*, Vinaroz, Associació Cultural Amics de Vinaròs.
- PALATÍN, Fernando, *Diccionario de música (Sevilla, 1818)*, Medina, Ángel (edición y estudio preliminar), Oviedo, Universidad de Oviedo y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990.
- PASTOR TORRES, Álvaro, ROBLES, Francisco y ROLDÁN, Manuel Jesús, *Historia de la Semana Santa sevillana*, Sevilla, Editorial Jirones de Azul, 2012,
- PÉREZ MANCILLA, Victoriano José, «La música instrumental de Semana Santa a lo largo de la historia», *Motril Cofrade*, n.º 12, 2005, pp. 10-13.
- PEREZ-COLODRERO, Consuelo, «‘¡No sé qué me pasa!’ La representación de la identidad cultural española en *Toy Story 3*: un estudio audiovisual sobre Spanish Buzz», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 95, n.º 6, 2018, pp. 663-678.
- PÉREZ-COLODRERO, Consuelo, «Creyente y disidente: Lola Domínguez Palatín (Sevilla, 1889-Madrid, 1971), violinista andaluza de arraigado abolengo», Muñoz Fernández, Ángela y Luengo López, Jordi (eds.), *Creencias y disidencias: experiencias políticas, sociales, culturales y religiosas en la Historia de las Mujeres*, vol. 2, Granada, Comares, 2020, pp. 577-596.
- PÉREZ-COLODRERO, Consuelo, *Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza*, Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2011.
- PESTANA, Maria do Rosário, GRANJO, André, SAGRILLO, Damien y RODRÍGUEZ-LORENZO, Gloria (eds.), *Our music, our world: wind bands and local social life*, Lisboa, Colibrí, 2020.
- PONTÓN PRÁXEDES, Antonio Germán, *Manuel Ruiz Vidriet y sus contenciosos con la Corporación Municipal de Huelva*, Huelva, Ayuntamiento de Huelva, 2009.
- RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen, *El teatro lírico almeriense durante la época de la Restauración*, Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Almería, 2006.
- RAMOS CONTIOSO, Sara y BORRERO GAVIÑO, Virginia (eds.), *Hebdomada Sancta. La marcha procesional: origen y evolución de un género patrimonial*, Madrid, CEU San Pablo, 2024.

- RINA, César, *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*, Sevilla, Junta de Andalucía-Centro de Estudios Andaluces, 2020.
- RINCÓN HERNÁNDEZ, Francisco, *Casi todo sobre la Hermandad de la Amargura*, Sevilla, Ediciones Eapa, 1996.
- RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás y FERREIRO CARBALLO, David, «Introducción. Saldando una deuda histórica», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 11-19.
- RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás, «Manuel de Falla para todos los públicos. Las bandas de música y su interpretación de *El amor brujo* en los años de la Segunda República», Torres Clemente, Elena et al. (eds.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música de su tiempo*, Madrid, INAEM, 2017, pp. 519-555.
- RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás, *El sonido de la República. La política musical en España entre 1931 y 1939*, Elena Torres Clemente y Emilio Casares Rodicio, dirs. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2023.
- RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel, «Del teatro a la milicia, las primeras manifestaciones de zarzuela en el repertorio para banda», *Estudios Bandísticos*, n.º 1, 2017, pp. 85-92.
- ROBLES GÓMEZ, Ana María y SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José, *Miguel Vázquez Garfía: Músico de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2005.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador y GÓMEZ MARTÍNEZ, Enrique (coords.). *La religiosidad popular en Andalucía*, Andújar, Ayuntamiento de Andújar, 2019.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, «Cultura popular y fiestas. La Semana Santa», VV.AA., *Los andaluces*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980, p. 484.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, «La Semana Santa de Andalucía algo más que una manifestación religiosa», *Bandue: revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*, n.º 3, 2009, pp. 235-249.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen, *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la villa del Nervión*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2006.
- RODRÍGUEZ-LORENZO, Gloria, «Bandstands and Modernity: Constructing Spanish Cities Musically», *Journal of Urban History*, vol. 48, n.º 5, 2021, pp. 1140-1158.

- RODRÍGUEZ-LORENZO, Gloria, «Las zarzuelas de Ruperto Chapí en el repertorio de la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos y de la Banda Municipal de Madrid: apuntes para el estudio de su difusión (1886-1931)», Suárez Pajares, Javier y Galbis, Vicente (eds.), *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, pp. 167-189.
- ROLDÁN, Manuel Jesús, «Un barco hundido y la marcha *Virgen del Valle*» [en línea], *ABC de Sevilla*, 9 de noviembre de 2015. Disponible en: <https://goo.gl/syQmFd> [Consulta: 04/04/2024].
- ROSE, Michael, BUDDEN, Julian y WERR, Sebastian, «Petrella, Errico», Sadie, Stanley (ed.), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001 [en línea]. Disponible en: <https://goo.gl/emzX3l> [Consulta: 15/05/23].
- RUIBÉRRIZ DE TORRES FERNÁNDEZ, Ana, «Joaquín Turina y su desconocido repertorio de piezas para los cultos internos de las hermandades de Sevilla», López Fernández, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX*, Editorial Libargo, 2018, pp. 273-286.
- RUIBÉRRIZ DE TORRES FERNÁNDEZ, Ana, «Joaquín Turina y su desconocido repertorio de piezas para los cultos internos de las hermandades de Sevilla», López Fernández, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX*, 2018, pp. 273-286.
- RUIBÉRRIZ DE TORRES FERNÁNDEZ, Rafael. «El género que retoma su camino: la marcha procesional». *El Correo de Andalucía*, 1 de enero de 2015 [en línea]. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/genero-retoma-camino-marcha-procesional_0_903510179.html [Consulta: 08/08/2024].
- RUIZ CERVERÓ, Alfonso, *Una Historia Irrepetible en el Mundo Musical Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia*, Piles, Valencia, 2011.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan y LIZARÁN RUS, Ignacio, *Paisajes sonoros históricos de Andalucía (c.1200-c.1800)* [en línea]. Disponible en: <http://www.historicalsoundscapes.com/> [Consulta: 28/04/2024].
- SALA, Massimiliano (ed.), *Music and the Second Industrial Revolution*, Turnhout, Brepols, 2019.
- SÁNCHEZ HERRERO, José, «Las cofradías de Semana Santa en Sevilla entre 1875 y 1900. Su evolución religiosa, socio-económica e implicaciones políticas», Álvarez Rey, Leandro et. al. (eds.). *Las Cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 45-124.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia, «El compositor Victoriano García Alonso (1870-1933). Una revisión de su biografía y producción musical a partir de las fuentes hemerográficas», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 190, 2005, pp. 722-727.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia, *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2014.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, *Verdi y España*, Madrid, Akal.
- SANTAMARÍA CADAVAL, Estíbaliz, «La presencia gallega en las bandas de música de La Habana en la etapa de entre siglos XIX y XX», Rincón Rodríguez, Nicolás y Ferreiro Carballo, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019, pp. 285-307.
- SANTODOMINGO MOLINA, Antonio y SANTODOMINGO JIMÉNEZ, Andrea, «El registro sonoro como fuente documental sobre bandas de música: grabaciones históricas de la Banda de Alabarderos», García, Jorge y Morant, Remigi (eds.), *Música a la llum: documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, 309-318.
- SANTODOMINGO MOLINA, Antonio, *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la Jefatura de Estado*, Víctor Sánchez, dir. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- SARFSON GLEIZER, Susana, «Reflexiones sobre la recuperación de patrimonio musical histórico y su integración en la enseñanza», Prieto Martín, José, Ruiz Capellán, Vega, Grau Tello, María Luisa (eds.), *Arte y memoria 5*, Teruel, Fundación Universitaria Antonio Gargallo, 2020, pp. 187-193.
- SCHWANDT, Erich y LAMB, Andrew, «March», Sadie, Stanley (ed), *Grove Music Online*. Oxford University Press [en línea]. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40080>. [Consulta: 05/07/2024].
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, «Font Marimont, José», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, p. 207.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, «La normalización de la plantilla de las bandas militares desde el periodo Isabelino hasta la Restauración Borbónica», García, Jorge y

- Morant, Remigi (eds.), *Música a la llum: documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, 319-389,
- SUMMERS, William John y MARÍN-LÓPEZ, Javier, «Las bandas militares en Manila en el último tercio del siglo XIX: dinámicas organizativas, ceremonial urbano y proyección en el sudeste asiático», AYALA HERRERA, Isabel M.^a y SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia (eds.), *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Madrid, Dykinson, 2025, [en prensa].
- SUMMERS, William John, «Before Their Music Stopped: Manila's Spanish Military Regimental Bands at the End of the 19th Century», *Diagonal*, n.º 6, 2021, pp. 66-118.
- SZMOLKA VIDA, Ignacio, «Crisis y transformación del rito de la Semana Santa granadina durante el período de la Restauración», Rodríguez, María del Amor, Palomino Ruiz, Isaac y Díaz Gómez, José Antonio (coords.), *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, pp. 354-380.
- TORRES ORTIZ, Jaime Andrés, CIFUENTES MEDINA, José Eriberto y PLAZAS DÍAZ, Leidy Carolina, «El Naufragio de las Humanidades», *Saber, Ciencia y Libertad*, vol. 12, n.º 1, 201, pp. 196-214.
- TOURIÑÁN MOURANDEIRA, Laura, *Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio identitaria*, Carlos Villanueva Abeleiras, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 2020.
- URÍA GARCÍA, Margarita *Biografía de Pedro Braña Martínez (Candás, 1902 - Salinas, 1995)*, Sevilla, Centro Asturiano de Sevilla «Amigos de Pedro Braña», 1998.
- URÍA, Jorge, «Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración Española», *Historia Social*, n.º 41, 2001, pp. 89-111.
- VALLES DEL POZO, María José, *Música y procesos de cambio en la Semana Santa de Valladolid*, Enrique Cámara de Landa, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2008.
- VARGAS LIÑÁN, María Belén, «La música en *El Álbum Granadino*: un periódico intelectual de mediados del siglo XIX», *Revista de musicología*, vol. 28, n.º 1, 2005, pp. 426-442.

- VARGAS LIÑÁN, María Belén, «Música, sociedades burguesas y periodismo en el siglo XIX: la actividad musical del Liceo de Granada a través de la prensa hasta los inicios de la Restauración», Queipo Gutiérrez, Carolina y Palacios, María (coords.) *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, Madrid, Calanda Ediciones Musicales, 2019, pp. 255-310.
- VARGAS LIÑÁN, María Belén, *La música en la guasona Cuerda granadina. Una singular tertulia de mediados del XIX*, Granada, Universidad de Granada, 2015
- VEGA GARCÍA-FERRER, María Julieta, *La música en los conventos femeninos de clausura de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- VEINTIMILLA BONET, Alberto, «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)», Ramón Sobrino, dir. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.
- VELLA, Francesca, *Networking Operatic Italy*, Chicago, Chicago University Press, 2022.
- VERDÍA DÍAZ, Juan Antonio, «Beneficencia y música. La Banda del Hospicio de Cádiz», *Trocadero*, n.º 30, 2018, pp. 273-294.
- VIDAL PEREIRA, José Ramón, *La Banda Municipal de Música de Mieres*, Ramón Sobrino, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2016.
- VILLAR-TABOADA, Carlos, «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal», Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, Adela (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 161-205.
- VIÑES MILLET, Cristina, «Francisco de Paula Valladar en su tiempo», Viñes Millet, Cristina et al (eds.), *Los sueños de un romántico: Francisco de P. Valladar Serrano, 1852-1924*, Granada, Caja Granada, 2004, p. 15.
- WOODSIDE, Julian, «La historicidad del paisaje sonoro y la música popular». *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, 2018, s. p. [en línea]. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/106> [Consulta: 28/07/2024].

FUENTES DE ARCHIVO

Introducción

LÓPEZ FARFÁN, Manuel, *La Estrella Sublime*: marcha fúnebre, Sevilla, 1925. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla. Sin signatura

Capítulo 1⁷⁷⁶

«Suplemento al Gran Catálogo del *Eco de Marte*», Romero y Andía, Antonio (ed.), *Eco de Marte*, n.º 2030, 1877, p. 20. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/18.

ALONSO, L., y ROTLLÁN, Federico, *A los vencedores del Callao*: himno, Romero y Andía, Antonio (ed.), 1866. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/221/32.

CALVIST SERRANO, Enrique, *¿Lo lograré?*: 3ª mazurca de salón, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/8.

CALVIST SERRANO, Enrique, *Colón*: pasodoble, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/9.

CAMPANO, Enrique, *La Victoria del Callao*: pasodoble, *La Victoria del Callao*, Romero y Andía, A. (ed.), 1866. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/176/17.

Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya, publicadas por la Sociedad Anónima Casa Dotesio, editorial de música, única sucesora de las casas Almagro y Cª, Dotesio, Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín, Ripalda, Romero y de Zozaya. Núm. 2bis, Madrid, 1901. Fuente: E-Mn. Signatura: M.FOLL/92/9.

Cuadernos de música para banda, Cartagena, ca. 1850-1875. Fuente: E-Mn. Signaturas: MP/2435 y MP/2436.

DONIZETTI, Gaetano (compositor) y RODRÍGUEZ RUBIO, Mariano (instrumentación), *Dúo de tiple y tenor del 2.º acto de Linda de Chamounix*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, 1856. Fuente: E-LCd. Signatura: M-674/6.

⁷⁷⁶ El catálogo recuperado de las obras editadas en *Eco de Marte* puede consultarse en los Anexos 1, 2 y 3. En este apartado solo se recogen las obras citadas de manera específica en el capítulo.

- FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel (autor) y MARTÍN ELEXPURU, Leopoldo (instrumentador), *El Hermano Baltasar*: mazurca, Romero y Andía, Antonio (ed.), *Eco de Marte*, n.º 1874. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2715/25.
- GABALDÁ, José, *El llanto*: marcha fúnebre, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 210. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero (Sevilla). Sin signatura.
- GABALDÁ, José, *La guirnalda*: marcha fúnebre, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 79. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/19.
- GABALDÁ, José, Partichela de clarinete 3.º de *El llanto* de José Gabaldá. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signatura.
- GONZALO, J. (autor) y MILPAGER, Álvaro, (instrumentador), *A la memoria de Maximiliano de México*: marcha fúnebre, Romero y Andía, Antonio (ed.), ca. 1868. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/176/19.
- LLADÓ, Raimundo, *El S'plin*: pasodoble, Romero y Andía, Antonio (ed.), ca. 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/11.
- MARTÍN ELEXPURU, Leopoldo, *¡Bilbao!*: zorcico, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/12.
- MARTÍN ELEXPURU, Leopoldo, *¡Viva Alfonso XIII!*: himno, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/177/9.
- MARTÍN ELEXPURU, Leopoldo, *Coronada*: marcha regular, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/177/15.
- MARTÍN ELEXPURU, Leopoldo, *En progresión*: marcha regular, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/177/14.
- MARTÍN ELEXPURU, Leopoldo, *Pequeña*: polka de cornetín, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/177/7.
- MENOZZZI, J. *Hortensia*: mazurca, Romero y Andía, Antonio (ed.), ca. 1868. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/176/18.
- MILPAGER, Álvaro, *Un recuerdo á Wieprecht*: pasodoble, Romero y Andía, Antonio (ed.), ca. 1868. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/176/20.
- MONLLEÓ, Manuel, *La neguita en Baile*: habaneras, Romero y Andía, Antonio (ed.), ca. 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/10.
- MONLLEÓ, Manuel, *La noticia*: marcha regular, Romero y Andía, Antonio (ed.), ca. 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/6241/6.

- NAFISSI, A., *La cola del diablo*: polka, Martín, Casimiro (ed.), *La Iberia* (Madrid), n.º 2, ca. 1855. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/4641/5.
- OUDRID, C. (autor) y ROTLLÁN, Federico (instrumentador), *Jota en La Espada de Satanás* Romero y Andía, A. (ed.), 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2018/32.
- PARRA BERNABEU, Manuel, *Carlo-Magno*: pasodoble, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/177/10.
- PARRA BERNABEU, Manieñ, *De improviso*: vales, Parra Bernabeu, Manuel (ed.), *Nuevo Eco de Marte*, n.º 6, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/177/2.
- PARRA BERNABEU, M., *Neptuno*: vals, Parra Bernabeu, Manuel (ed.), *Nuevo Eco de Marte*, n.º 3, 1892. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/177/6.
- PETRAK, J., *El Serrallo*: polka militar, Martín, Casimiro (ed.), 1860. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2436(1).
- RAMIRO, A., *El 11 de febrero de 1873 primer himno de la República*, Romero y Andía, Antonio (ed.), 1873. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2797/1.
- ROGEL, J., *El Trovador*: pasodoble, Martín, Casimiro (ed.), *La Iberia* (Madrid), n.º 1, 1855. Fuente: Fuente: E-Mn. Signatura: MP/4641/6.
- ROGEL, J., *Schotisch sobre motivos de La Traviata*, Martín, Casimiro (ed.), *La Iberia* (Madrid), n.º 3, ca. 1855. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/4641/4.
- ROGEL, J., *Vals La gitana sobre motivos de El Trovador*, Martín, Casimiro (ed.), *La Iberia* (Madrid), n.º 4, ca. 1855. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/4641/3.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), Portada del n.º 1791 de *Eco de Marte*. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2737/6.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), Portada del n.º 2081 de *Eco de Marte*. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/129/9.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), Portada del n.º 520 de *Eco de Marte*. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/11.
- SAN MIGUEL, Mariano, *La Guardia de Corps*: marcha militar, Casa Dotesio (ed.), *Eco de Marte*, n.º 42178. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2715/25.
- VERDI, Giuseppe, *Gran Fantasía sobre motivos de la ópera L'Assedio di Arlem*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 227. Fuente: E-LCd. Signatura: M-675/8.

Capítulo 2

Expediente Militar de Álvaro Milpager Díaz. Fuente: Archivo General Militar de AGMS. Signatura: M-3193.

GABALDÁ, José, *La azucena: marcha fúnebre*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, Madrid, 1863, n.º 80. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/2.

GABALDÁ, José, *La guirnalda: marcha fúnebre*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, Madrid, 1863, n.º 79. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/19.

PETRELLA, Errico (autor) y FONT FERNÁNDEZ DE LA HERRÁN, Manuel (instrumentador), Partichela de oboe primero de la instrumentación de la «Marcha fúnebre» de *Jone*. Fuente: Archivo de Sociedad Filarmónica Nuestra Señora de la Oliva de Salteras (Sevilla). Sin signatura.

PETRELLA, Errico (autor) y LÓPEZ FARFÁN, Manuel (instrumentador), Partichela de clarinete primero de la «Marcha fúnebre» de *Jone*. Fuente: Archivo de Ernesto Naranjo Santos. Sin signatura

PETRELLA, E. (autor) y MILPAGER, Á, (instrumentador). *Marcha fúnebre en la ópera Jone*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 263, 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/10.

PETRELLA, Errico y PERUZZINI, Giovanni, *Jone*, 4 vols., Treviglio, Casa editorial Boceta y Llimona, Fondos musicales y documentales del Teatro Real de Madrid, 1858?/1925?. Fuente: Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Signaturas: BH TRPms 369-1; BH TRPms 369-2; BH TRPms 369-3; BH TRPms 369-4.

PETRELLA, Errico, *Yone. Ópera en cuatro actos. Música del Maestro Petrella para representarse en el Gran Teatro del Liceo filarmónico-dramático barcelonés*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1873. Fuente: E-Bbc. Signatura: C400/2526.

ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), «Anuncio interesante», *Eco de Marte*, Madrid, 1877, n.º 2030, p. 20. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/18.

ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), «Catálogo de las últimas obras que se han publicado en *Eco de Marte*», *Eco de Marte*, n.º 550, 1875, p. 12. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/13.

ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), *Eco de Marte*, Madrid, 1877, n.º 2061, p. 8. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/129/1.

ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), *Eco de Marte*, Madrid, 1878, n.º 2079, p. 24. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/129/7.

Capítulo 3

«Catálogo», Giménez, Manuel (ed.), *El Orfeón*, Madrid. ca. 1880. Fuente: CBA Irún. Signatura: V 87.

ARRIETA, Emilio (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Coro y dúo de triples del acto 3.º la zarzuela El planeta Venus*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 81, ca. 1858. Fuente: E-LCd. Signatura: M-658/14.

ARRIETA, Emilio (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Dúo de tiple y tenor de la ópera Isabel la Católica*, s.f. Fuente: E-LCd. Signatura: M-658/18.

Catálogo de los productos y obras que figuran en la Exposición de Agricultura, Industria y Bellas Artes de Granada y su provincia el año de 1876, Granada, Imp. y Lib. de F. Reyes y Hermano, 1876, p. 17. Fuente: E-GRu. URI: <http://hdl.handle.net/10481/7793> [Consulta: 05/05/2024].

CEBREROS Y BUENO, Rafael. *Marcha fúnebre para piano, Op. 2*. Madrid, Editorial de Antonio Romero y Andía, 1974. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/21/9.

DE LA CRUZ QUESADA, Antonio (autor) y Pintado, Carlos (instrumentador), *A los héroes del dos de mayo: marcha nacional*, op. 171, Madrid, José Campo, 1883. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/177/17.

DE LA CRUZ QUESADA, Antonio (música) y ROMERO SAAVEDRA, Antonio (letra), *La vuelta de Escupejumos: zarzuela en un acto*, Granada, Imprenta de los Sres. Astudillo y Garrido, 1849. Fuente: E-GRu. URI: <http://hdl.handle.net/10481/7789> [Consulta: 20/02/2024].

DE LA CRUZ QUESADA, Antonio y ROIG, Ramón (instrumentador), *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde: marcha fúnebre*, Romero y Andía, Antonio (ed.), *Eco de Marte*, n.º 2062, 1877. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/129/2.

DE LA CRUZ QUESADA, Antonio y SMENJAUD, Víctor (letra), *Salve a dos voces A la Santísima Virgen María, bajo la advocación de Nuestra Señora del Mar*,

- Madrid, Zozaya (reimp. Dotesio), versión para piano, sin fecha. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/C-6498.
- DE LA CRUZ QUESADA, Antonio y SMENJAUD, Víctor (letra), *Salve a dos voces A la Santísima Virgen María, bajo la advocación de Nuestra Señora del Mar*, Madrid, Zozaya (reimp. Dotesio), versión para banda, sin fecha. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/C-6500.
- DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *A la Santísima Virgen María bajo la advocación de Ntra. Sra. de las Angustias: marcha solemne*, op. 182, Madrid, José Campo, 1884. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/509/11.
- DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *A los héroes del dos de mayo: marcha nacional*, op. 171, Madrid, José Campo, 1883. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/221/4.
- DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *A. S. M. el rey D. Alfonso XII: marcha real*, op. 107. Madrid, Pablo Martín, 1875. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/297/74.
- DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Al Santísimo Corpus Christi*, op. 147, Madrid, Antonio Romero y Andía, 1880. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/512/47.
- DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Almería: mazurca brillante para piano*, op. 73, Madrid, Casa Editorial de Emilio Villegas, 1873. Fuente: E-Mn. Signatura: MC/295/19.
- DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Baleares: pasodoble* (banda), Madrid, José Campo, 1885. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/178/13.
- DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Baleares: pasodoble* (piano), Op. 191, Madrid, José Campo, 1885. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/1803/2.
- DE LA CRUZ QUESADA, Antonio, *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde: marcha fúnebre*, op. 124, Madrid, Romero y Marzo. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/1803/5.
- DE LA RIVA, Francisco, *Marcha fúnebre para la procesión del Viernes Santo en la ciudad de Alfaro*. Alfaro, 1875. Fuente: E-Mn. Signatura: M.GlezRiva/11(36).
- Estatutos del Colegio de Abogados y Lista Oficial del Colegio de Granada*, Granada, Imprenta de Indalecio Ventura, 1897, pp. 12 y 14. Fuente: E-GRu. URI: <http://hdl.handle.net/10481/25919> [Consulta: 19/02/2024].
- Expediente académico de Antonio de la Cruz Quesada. Fuente: E-GRu. Signaturas: ES AUG {I 144} Principal Caja 0134 /115 y ES AUG {I 145} Principal Caja 00735/076.

- GABALDÁ, Daniel, *Virginia: danza africana*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 208, 1868. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/3.
- GABALDÁ, José, *El llanto*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 210, ca. 1867. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero (Sevilla). Sin signatura.
- GABALDÁ, José, *La Princesa: fajina con cornetas y cajas de guerra*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 260, 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/8.
- GABALDÁ, José, *La Princesa: fajina con cornetas y cajas de guerra*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 260, 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/8.
- GABALDÁ, José, *Minerva: marcha triunfal*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 260, 1867. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/216/8.
- GABALDÁ, José, Partichela de saxofón 2.º en mi bemol de *El llanto*. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signatura.
- GAZTAMBIDE, Joaquín (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Coro de soldados. Introducción del acto 3.º de la zarzuela El juramento*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 113, 1859. Fuente: E-LCd. Signatura: M-663/1.
- GAZTAMBIDE, Joaquín (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Final del acto 1.º de la zarzuela El juramento*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 110, 1859. Fuente: E-LCd. Signatura: M-658/20.
- JUNIO PADRE, J., *La Caída*. Marchena, 21 de febrero de 1877. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero. Sin signatura.
- JUNIO PADRE, J., *La Pena*. Marchena, 31 de enero de 1877. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero. Sin signatura.
- Libros 57, 58, 63 y 64*. Fuente: Archivo de la Muy Antigua, Pontifica, Real e Ilustre Hermandad Sacramental de Nuestra Señora de las Angustias Patrona de Granada y su Archidiócesis. Sin Signatura.
- LÓPEZ JUARRANZ, Eduardo, *¡Ha muerto!*: marcha fúnebre, 1882. Fuente: Archivo Municipal de Cádiz. Cajas: 2285 y 3953.
- LÓPEZ JUARRANZ, Eduardo, *¡Piedad!*: marcha fúnebre, 1896. Fuente: Archivo Municipal de Cádiz. Cajas: 2285 y 3953.
- LÓPEZ JUARRANZ, Eduardo, *¡Una Lágrima!*: marcha fúnebre, *La España Musical*, n.º 15, 1887. Fuente: E-Mn. Signatura: M/2060(11).
- LÓPEZ JUARRANZ, Eduardo, *Fe, Esperanza y Caridad*: marcha fúnebre, 1882. Fuente: Archivo Municipal de Cádiz. Cajas: 2285 y 3953.

- LÓPEZ, Pepita, *El triunfo de la República: himno federal*, López, José Antonio (ed.), *La Lira*, n.º 319, 1873. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/222/29.
- Málaga, López José Antonio (ed.), *La Lira*, s. n., s. f. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2435(4).
- MANCHADO, Rafael, *A la muerte de Jesús: marcha fúnebre*, n.º 1772, ca. 1850. Fuente: E-Mm. Signatura: R 316.
- MANCHADO, Rafael, *La Semana Santa: marcha fúnebre*, n.º 1771, ca. 1850. Fuente: E-Mm. Signatura: R 316.
- MARÍN, Higinio, Partichela de Fliscorno de la marcha fúnebre *Soledad*, 1871. Fuente: Archivo de la Banda de la Oliva de Salteras. Sin signatura.
- MARTÍN ELEXPURU, Leopoldo, *Cuatro notas a la memoria de Gayarre*, ca. 1890. Fuente: Archivo de la Banda de Orihuela (Alicante). Sin signatura.
- MERCADANTE, Saverio y GABALDÁ, José (instrumentador), *Introducción de la ópera Pelagio*, s.f. Fuente: E-LCd. Signatura: M-658/4.
- MEYERBEER, Giacomo y GABALDÁ, José (instrumentador), *Cuarteto (de las hilanderas) en el 2.º acto de la ópera Marta*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 259, ca. 1867. Fuente: E-LCd. Signatura: M-658/13.
- MILPAGER Y DÍAZ, Álvaro, *Jerusalem*, Casa Erviti, ca. 1875. Fuente: E-Mba. Signatura: M-3000.
- MILPAGER Y DÍAZ, Álvaro. *De Herodes a Pilatos*. Madrid, Casa Erviti, ca. 1875. Fuente: Archivo de Ignacio Caballero. Sin signatura.
- OUDRID, Cristóbal (autor) y PÉREZ MONLLOR, Camilo (instrumentación). *Salve Marinera*, edición de 1942. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán (Sanlúcar de Barrameda). Sin signatura.
- PINTADO, Carlos, *¡A meia nay!:* marcha lenta, *La España*, n.º 45, 1887. Fuente: E-Mn. Signatura: M/2060(27).
- RODRÍGUEZ, Francisco (autor), LÓPEZ, José Antonio (instrumentador), *Soleá*, López José Antonio (ed.), *La Lira*, s. n., s. f. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2435(3).
- ROIG, Ramón, *A la memoria de mi madre: descansa en paz*, Romero y Andía, Antonio (ed.), *Eco de Marte*, n.º 1855, ca. 1885. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signatura.

- ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), «Catálogo de las últimas obras que se han publicado en *Eco de Marte*», *Eco de Marte*, Madrid, 1875, n.º 550, p. 12. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/13.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio (ed.), «Suplemento al gran catálogo de las piezas publicadas en el *Eco de Marte*», *Eco de Marte*, n.º 520, 1875, p. 18. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/179/11.
- ROVIRA, Ramón, *Vía Crucis: marcha fúnebre*, 1882. Fuente: Archivo Municipal de Cádiz. Cajas: 2285 y 3953.
- TABERNER, Mariano, *A la memoria de D. Andrés Palatín: marcha fúnebre*, *Gaceta Musical de Madrid*, 4ª sección, n.º 1 y n.º 2, febrero y marzo de 1866. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2795/6.
- VERDI, Giuseppe (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Aria de tiple final de acto 1º de la ópera La traviata*, marzo de 1859. Fuente: E-LCd. Signatura: M-673/6.
- VERDI, Giuseppe (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Cuarteto y final del acto 4º de la ópera Las vísperas sicilianas*, s.f. Fuente: E-LCd. Signatura: M-657/11.
- VERDI, Giuseppe (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Final del Acto 1.º de la ópera Stiffelio*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 77, ca. 1857. Fuente: E-LCd. Signatura: M-674/20
- VERDI, Giuseppe (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Final del Acto 1.º de la ópera Simón Bocanegra*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 106, ca. 1858. Fuente: E-LCd. Signatura: M-674/10.
- VERDI, Giuseppe (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Sinfonía de la ópera Stiffelio*, s.f. Fuente: E-LCd. Signatura: M-660/17.
- VON FLOTOW, Friedrich (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Concertante. Gran final del 1er acto de la ópera La africana*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 177, ca. 1860. Fuente: E-LCd. Signatura: M-664/9.
- ZABALZA, Dámaso (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Himno del General Prim*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 141. 1860. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2795/25.
- ZABALZA, Dámaso (autor) y GABALDÁ, José (instrumentador), *Polka del general Prim*, Gabaldá, José (ed.), *Eco de Marte*, n.º 139, 1860. Fuente: E-Mn. Signatura: MP/2795/24.

Capítulo 4

ALTUBE, Severo, *Cor Jesu: marcha fúnebre o de precesión [sic]*, San Sebastián, Casa Erviti, 1899. Fuente: E-Re. Signatura: E-ALT03-U01.

Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya, publicadas por la Sociedad Anónima Casa Dotesio, editorial de música, única sucesora de las casas Almagro y C^a, Dotesio, Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín, Ripalda, Romero y de Zozaya. Núm. 2bis, Madrid, 1901. Fuente: E-Mn. Signatura: M.FOLL/92/9.

Carta de Manuel Font de Anta a Manuel de Falla. Madrid, 20 de febrero de 1924. Fuente: E-GRmf. Signatura: 6990-1-002.

DAMAS MONSALVES, Antonio, *La Esperanza de la Macarena: marcha fúnebre*, Damas, Antonio (ed.), *El Eco Musical*, n.º 3, ca. 1910. Fuente: Archivo de la Banda Municipal de Carmona. Sin signatura.

DAMAS MONSALVES, Antonio, *La Esperanza de Triana: marcha fúnebre*, Damas, Antonio (ed.), *El Eco Musical*, n.º 4, ca. 1910. Fuente: Archivo de la Banda Municipal de Carmona. Sin signatura.

FIGUEROA LÓPEZ, Camila (autora) y GISBERT, Rafael (instrumentador). *Fuentes: pasodoble*, Madrid, Casa Dotesio, ca. 1906. Fuente: Archivo de la Banda Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin signatura.

FONT DE ANTA, Manuel (autor) y FONT FERNÁNDEZ DE LA HERRÁN, Manuel (instrumentador) *Soleá dame la mano: impresión en forma de marcha fúnebre (banda)*, Madrid, Unión Musical Española, 1924. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/F-8445.1.

FONT DE ANTA, Manuel (autor) y FONT FERNÁNDEZ DE LA HERRÁN, Manuel (instrumentador), *Amarguras: poema religioso en forma de marcha fúnebre (guion)*. Madrid, 14 de marzo de 1919. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Amargura de Sevilla. Sin signatura.

FONT DE ANTA, Manuel (autor) y FONT FERNÁNDEZ DE LA HERRÁN, Manuel (instrumentador), *Amarguras: poema religioso en forma de marcha fúnebre (banda)*, Madrid, Unión Musical Española, 1924. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/F-8445.

- FONT DE ANTA, Manuel, *Amarguras*: poema religioso en forma de marcha fúnebre (piano), Madrid, Unión Musical Española, 1924. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/F-8444.
- FONT DE ANTA, Manuel, *Soleá dame la mano*: impresión en forma de marcha fúnebre (piano), Madrid, Unión Musical Española, 1924. Fuente: E-Msa. Signatura: UME/F-8479.
- FONT MARIMONT, José, *Marcha fúnebre. Dedicada a la pontificia, real hermandad y cofradía de nazarenos del dulce nombre de Jesús, sagrado descendimiento de nuestro señor Jesucristo y quinta angustia de María Santísima por el Músico Mayor del Reg. de Inf^a Soria nº9 José Font*, Sevilla, 8 de abril de 1895. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla. Signatura: n.º 6.
- GÓMEZ-ZARZUELA Y PÉREZ, Vicente, «Clarinete 2º», *Marcha fúnebre*, Sevilla, 1897. Fuente: *ABC de Sevilla*. Disponible en: <https://goo.gl/syQmFd> [Consulta: 04/04/2024].
- GÓMEZ-ZARZUELA Y PÉREZ, Vicente, *Virgen del Valle. Marcha Lenta. Se estrenó en Sevilla por la Banda del entonces Regimiento de Granada el día 15 de abril de 1897*, Sevilla, s/a. Fuente: Archivo de la Hermandad del Valle. Sin Signatura.
- GÓMEZ-ZARZUELA, Vicente, *Virgen del Valle*: marcha lenta, Madrid, Ediciones Hispania, 1954 [1897]. Fuente: Archivo personal del autor.
- GONZÁLEZ VARELA, Ramón, *El Señor de Pasión. Marcha fúnebre dedicada a los hermanos de esta cofradía por Ramón González Varela, músico mayor del Bat. de Caz. de Segorbe nº 12*, Sevilla, 20 de mayo de 1897. Fuente: Archivo de la Hermandad de Pasión. Sin Signatura.
- LLURBA Y MÉNDEZ, José María, *El Llanto*: marcha fúnebre, San Sebastián, Casa Erviti, colección «La Clave», n.º 127, ca. 1895?. Fuente: E-Bbc. Signatura: 2004-Fol-C 5/37.
- LÓPEZ FARFÁN, Manuel, *En mi Amargura*: marcha fúnebre, Córdoba, 1896. Fuente: Archivo de la Banda Municipal de Sevilla (fondos procedentes del Archivo de Enrique García Muñoz. Signatura: 105.
- LÓPEZ FARFÁN, Manuel, *Spes Nostra*: marcha fúnebre, Sevilla, 1904. Fuente: Archivo de la Hermandad de la Esperanza Macarena. Sin signatura (sección de Patrimonio Musical de la Hermandad).

LÓPEZ JUARRANZ, Eduardo (autor) y BRULL, M. (reducción para piano), *¡Piedad!*:
marcha a paso lento, Madrid, Casa Romero, 1897. Fuente: E-Msa. Signatura:
UME/L-13769.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS HISTÓRICAS

Capítulo 1

- «Advertencia», *El Anfión Matritense*, 26 de marzo de 1843, p. 96.
- «Anuncio interesante», *Eco de Marte*, n.º 520, ca. 1875, p. 20
- «Ayuntamiento de Madrid», *El Día*, 28 de agosto de 1883, p. 2.
- «Batallón Cazadores de Isabel II Número 3», *Diario de la Marina*, 20 de agosto de 1884, p. 3.
- «Batallón de Cazadores de Isabel II Número 3», *Diario de la Marina*, 16 de septiembre de 1888, p. 3.
- «Batallón de Ingenieros del Ejército», *Diario de la Marina*, 1 de marzo de 1885, p. 3.
- «Casa editorial de obras musicales de D. Antonio Romero y Andía», *Calendario Histórico musical*, 1873, p. 119.
- «Casa editorial de obras musicales de D. Antonio Romero y Andía», *La Ilustración Española y Americana*, n.º 37, 8 de octubre de 1874, p. 591.
- «Casa editorial y comercio general de música instrumentos de D. Antonio Romero y Andía», *La Producción Nacional*, n.º 9, 22 de julio de 1876, p. 144.
- «Casa editorial y comercio general de música instrumentos de D. Antonio Romero y Andía», *La Producción Nacional*, n.º 32, 30 de diciembre de 1876, p. 512.
- «Crónica de Madrid», *Gaceta musical de Madrid*, 3 de febrero de 1856, p. 37.
- «Crónica», *Diario de Manila*, 3 de octubre de 1886, p. 3.
- «De música», *La Gaceta de Tenerife*, 5 de diciembre de 1920, p. 2.
- «Don Leopoldo Martín Elexpuru», *La Ilustración musical hispanoamericana*, n.º 47, 27 de diciembre de 1889, p. 187
- «Gacetilla de la capital», *El Contemporáneo*, 27 de marzo de 1861, p. 3
- «Gacetillas», *Diario de la Marina*, 13 de agosto de 1884, p. 3.
- «Gran almacén de música y pianos de Casimiro Martín. Música para banda militar», *Gaceta Musical de Madrid*, 13 de abril de 1856, p. 120.
- «La Iberia. Publicación para banda militar», *El clamor público*, 19 de octubre de 1855, p. 4
- «Lindo Vals», *Diario de la Marina*, 15 de junio de 1887, p. 3.
- «Matilde», *La Oceanía española*, 29 de diciembre de 1886, p. 3.

- «Música de balde», *El Cascabel*, 7 de noviembre de 1867, p. 4.
- «Música de la Escuadra», *Diario de la Marina*, 27 de septiembre de 1885, p. 3.
- «Música militar», *Gaceta musical de Madrid*, 28 de septiembre de 1856, p. 288.
- «Música Militar», *Gaceta musical de Madrid*, 3 de febrero de 1856, p. 42.
- «Música. El Grito de la Patria», *La Correspondencia de España*, 10 de abril de 1860, p. 4.
- «Música», *La Oceanía española*, 17 de abril de 1886, p. 3; «Música», *La Oceanía española*, 25 de diciembre de 1886, p. 3.
- «Música», *La Oceanía española*, 2 de agosto de 1886, p. 3.
- «Música», *La Oceanía española*, 2 de agosto de 1886, p. 3.
- «Necrología», *Crónica de la música*, n.º 186, 12 de abril de 1882, p. 6.
- «Noticia del Gran Catálogo de la Casa Editorial de D. Antonio Romero y Andía», *Crónica de la música*, 18 de noviembre de 1883, p. 8.
- «Noticias varias», *Crónica de la música*, n.º 9, 14 de noviembre de 1878, p. 4.
- «Programa», *Diario de la Marina*, 7 de septiembre de 1887, p. 3.
- «Relación de las obras inscritas en el Registro general de la Propiedad Intelectual durante el primer trimestre de 1895», *Gaceta de Madrid*, 8 de septiembre de 1895, p. 915.
- CAMPS, Óscar, «Almacén de Música Santa Cecilia», *Diario de Manila*, 29 de febrero de 1885, p. 4. CAMPS, Óscar, «Almacén de Música Santa Cecilia», *Diario de Manila*, 9 de junio de 1885, p. 4.
- Nuevo Diario de Madrid*, 8 de octubre de 1822, p. 7
- T. B. «Sección biográfica. Don Mariano Rodríguez», *Gaceta musical de Madrid*, 14 de septiembre de 1856, p. 274.

Capítulo 2

- «Concierto», *Diario de Córdoba*, 16 de abril de 1890, p. 3.
- «Crónica local», *El bien público*, 30 de enero de 1875, p. 3.
- «Ecos Teatrales», *La Dinastía*, 30 de agosto de 1891, p. 3.
- «Ecos teatrales», *La Época*, 6 de junio de 1883, p. 3.
- «Edición de la mañana», *La Correspondencia de España*, 23 de febrero de 1883, p. 3.

- «El festival de la Cruz Roja», *Diario de Córdoba*, 31 de mayo de 1896, p. 1.
- «Espectáculos», *La Dinastía*, 28 de agosto de 1894, p. 9.
- «Espectáculos», *La Dinastía*, 3 de septiembre de 1891, p. 3.
- «Espectáculos», *La Dinastía*, 30 de agosto de 1891, p. 3.
- «Espectáculos», *La Dinastía*, 9 de septiembre de 1891, p. 3.
- «Extracto de los méritos que D. Álvaro Milpager y Díaz y D. Manuel Figueroa y Arcena, alegan en solicitud de la plaza de Director de la banda municipal de Música», *Diario de San Sebastián y Guipúzcoa*, 9 de diciembre de 1886, p. 2.
- «Gacetilla local», *El Áncora*, 22 de diciembre de 1888, p. 3.
- «Gacetilla. Bases del Certamen Musical», *La Iberia*, 19 de abril de 1879, p. 3.
- «Gacetilla. Paseo», *El bien público*, 30 de octubre de 1886, p. 3.
- «Gacetilla», *El bien público*, 18 de diciembre de 1879, p. 3.
- «Gacetilla», *La Iberia*, 19 de julio de 1876, p. 4.
- «Gacetilla», *La Iberia*, 5 de agosto de 1876, p. 3.
- «He aquí el programa que ejecutará hoy la banda municipal», *El Atlántico*, 15 de julio de 1888, p. 2.
- «La música del Regimiento de Filipinas», *La Época*, 17 de enero de 1885, p. 3.
- «Los espectáculos», *La Iberia*, 7 de junio de 1882, p. 3.
- «Los teatros líricos», *Crónica de la música*, 10 de abril de 1879, p. 4.
- «Marchas fúnebres. La banda de Granada», *El Noticiero Sevillano*, 14 de marzo de 1904, p. 2.
- «Miscelánea», *Crónica de la música*, 19 de febrero de 1880, p. 4.
- «Miscelánea», *El Artista*, 15 de noviembre de 1866, p. 7.
- «Mosaicos», *El Entreacto*, 17 de diciembre de 1870, p. 4.
- «Muerte de Juarranz», *La Correspondencia de España*, 18 de enero de 1897, p. 2.
- «Música de balde», *El Cascabel*, 7 de noviembre de 1867, p. 4.
- «Música», *Diario de Córdoba*, 23 de septiembre de 1886, p. 3.
- «Música», *Diario de Córdoba*, 30 de septiembre de 1886, p. 2.
- «Noticias de espectáculos», *La Correspondencia de España*, 8 de junio de 1882, p. 4.
- «Noticias de Galicia. Liceo Brigantino de La Coruña. Bases del Certamen Musical», *Diario de Lugo*, 19 de abril de 1879, pp. 2-3.
- «Noticias generales», *La Época*, 12 de abril de 1872, p. 4.
- «Noticias generales», *La Época*, 12 de abril de 1872, p. 4.

«Noticias generales», *La Época*, 18 de junio de 1872, p. 3.

«Noticias. Madrid», *La Unión Católica*, 13 de julio de 1891, p. 3.

«Primera edición», *La Correspondencia de España*, 27 de noviembre de 1862, p. 2.

«Programa de las piezas que ejecutará hoy domingo la banda municipal», *El Atlántico*, 4 de noviembre de 1888, p. 2.

«Programa de las piezas que ejecutará hoy la banda municipal», *El Atlántico*, 8 de agosto de 1887, p. 1.

«Religiosas», *Diario Sevilla*, 29 de marzo de 1905, p. 3.

«Revista teatral. *Jone*», *El bien público*, 16 de octubre de 1876, p. 3.

«Sección de espectáculos», *El Imparcial*, 2 de septiembre de 1876, p. 4.

«Sección de espectáculos», *El Imparcial*, 23 de febrero de 1883, p. 3.

«Sección de noticias. Certamen musical», *Diario de Lugo*, 14 de febrero de 1880, pp. 2-3.

«Teatros de provincias. Pontevedra», *La España artística*, 9 de abril de 1892, p. 2.

«Teatros», *La Iberia*, 4 de septiembre de 1872, p. 4.

«Yone. Drama lírico en cuatro actos, letra de Peruzzini, música del Maestro Petrella. Argumento y bosquejo crítico», *Diario oficial de avisos de Madrid*, 22 de febrero de 1883, p. 4.

A. D., «Novedades teatrales», *El Globo*, 24 de febrero de 1883, p. 4.

ARRIETA, Emilio, «Revista musical», *La Ilustración musical*, 12 de marzo de 1870, p. 15.

Asmodeo, «Los estrenos», *La Época*, 26 de mayo de 1872, p. 4.

Boletín bibliográfico español, 15 de julio de 1868, pp. 161-162.

BUDÓ, Miguel, «Gran Teatro del Liceo. *Jone*, ópera de Petrella-Norma, ópera de Bellini», *La gaceta musical barcelonesa*, 11 de octubre de 1863, pp. 1-2.

DELGADO, Patricia, «Crónica», *La España Artística*, 2 de agosto de 1858, p. 349.

DELGADO, Patricia, «Crónica», *La España Artística*, 30 de agosto de 1858, p. 352.

El Porvenir, 27 de marzo de 1901, p. 3.

ESLAVA, H., *Revista y gaceta musical*, n.º 51, 22 de diciembre de 1867, p. 4.

GARCÍA HIDALGO, A. «Diversiones públicas», *El Lloyd español*, 1 de octubre de 1863, p. 4.

La autonomía, 15 de febrero de 1884, p. 3.

La autonomía, 20 de diciembre de 1883, p. 3.

La Correspondencia de España, 12 de abril de 1884, p. 2.

Luigi, «Conciertos en el Buen Retiro», *El Solfeo*, 21 de julio de 1876, p. 2.

MILPAGER Y DÍAZ, Álvaro, «Regimiento de Infantería de la Lealtad número 30 Músico mayor», *Diario de San Sebastián y Guipúzcoa*, 20 de diciembre de 1881, p. 2.

PARERA, Guillermo, «Noticias teatrales», *La Ilustración Musical*, 21 de julio de 1883, pp. 2-3.

RODRÍGUEZ, Manuel, «Interior», *La España*, 17 de septiembre de 1859, p. 2.

VÁZQUEZ, Mariano, «Sociedad de Conciertos», *La Academia*, 15 de septiembre de 1877, p. 138.

Capítulo 3

«A nuestros lectores», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 20, 15 de febrero de 1866, p. 1.

«A nuestros lectores», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 21, 22 de febrero de 1866, p. 1.

«A nuestros lectores», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 24, 17 de marzo de 1866, p. 1.

«Advertencia», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 34, 26 de mayo de 1866, p. 1.

«Advertencia», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 38, 4 de julio de 1866, p. 1.

«Advertencias», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 30, 28 de abril de 1866, p. 1.

«Advertencias», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 42, 29 de julio de 1866, p. 1.

«Banda Municipal», *El Defensor de Granada*, 17 de abril de 1919, p. 2.

«Crónica de la semana», *El Porvenir*, 5 de abril de 1885, p. 3.

«Crónica», *El Porvenir*, 25 de marzo de 1891, p. 3.

«Don Eduardo López Juarranz, director de la banda del primer regimiento de Ingenieros», *La Ilustración española y americana*, 30 de agosto de 1883, p. 115.

«Eduardo Lucena», *La Opinión*, 27 de octubre de 1948, p. 2.

«El Santo Entierro», *El Defensor de Granada*, 1 de abril de 1899, p. 2.

«El Viernes Santo», *El Popular*, 9 de abril de 1898, p. 1.

«Entierro de S.A.R. la Infanta María Teresa», *La Época*, 24 de septiembre de 1912, p. 1.

«Gacetilla de la capital», *El Contemporáneo*, 27 de marzo de 1861, p. 3.

«Gacetilla», *El Granadino*, 2 de octubre de 1853, p. 2.

- «La festividad del Viernes Santo. Capilla pública», *La Correspondencia de España*, 15 de abril de 1911, p. 5.
- «La fiesta del día. En Palacio», *La Correspondencia de España*, 10 de abril de 1903, p. 3.
- «Los hombres del día», *El Globo*, 28 de agosto de 1883, p. 1.
- «Marchas fúnebres. La banda de Granada», *El Noticiero Sevillano*, 14 de marzo de 1904, p. 2.
- «Miscelánea. El Santo Entierro», *El Defensor de Granada*, 17 de abril de 1881, p. 2.
- «Miscelánea. El Santo Entierro», *El Defensor de Granada*, 3 de abril de 1885, p. 2.
- «Miscelánea. El Santo Entierro», *El Defensor de Granada*, 9 de abril de 1884, p. 2.
- «Miscelánea. El Santo Entierro». *El Defensor de Granada*, 9 de abril de 1898, p. 1.
- «Miscelánea. La procesión de la Virgen», *El Defensor de Granada*, 10 de abril de 1882, p. 1.
- «Miscelánea. La procesión de la Virgen», *El Defensor de Granada*, 10 de abril de 1882, p. 1.
- «Música Militar», *Gaceta musical de Madrid*, 3 de febrero de 1856, p. 40.
- «Música. 625. La Lira. Publicación para banda militar, para orquesta de cuerda, y religiosa. Bajo la dirección de D. José Antonio López», *Boletín Bibliográfico Español*, n.º 15, 1 de agosto de 1867, pp. 173 y 174.
- «Música. El Grito de la Patria», *La Correspondencia de España*, 10 de abril de 1860, p. 4.
- «Notas sueltas», *El Defensor de Granada*, 11 de junio de 1893, p. 2.
- «Noticias de la *Crónica de Cádiz*», *El Guadalete*, 11 de abril de 1882, p. 2.
- «Noticias», *La Unión*, 28 de julio de 1878, p. 3.
- «Precio de suscripción», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 28, 14 de abril de 1866, p. 1.
- «Se suscribe», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 28, 14 de abril de 1866, p. 1.
- «Sección especial», *La Correspondencia de España*, 24 de septiembre de 1890, p. 4.
- «Segundo año de la publicación», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 28, 14 de abril de 1866, p. 18.
- «Variedades. Música», *Diario de Córdoba: de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, Córdoba, 24 de abril de 1869, p. 2.
- ACHE, «De Procesiones. XIV», *El Porvenir* (Cartagena), 7 de abril de 1917, p. 1.

DEL PALACIO Y SIMÓ, Manuel, «Páginas sueltas, La Cuerda Granadina. Su origen y sus antecedentes. ¿Quién la bautizó? Algunos bocetos que llegarán a ser retratos. La *Cuerda* en la opulencia», *Los Lunes del Imparcial*, 6 de enero de 1902. Transcrito en LEÓN SÁNCHEZ, Manuel y CASCALES MUÑOZ, José, *Antología de la Cuerda Granadina, México*, Imp. De Manuel León Sánchez, 1928, pp. 205-209.

El Noticiero Sevillano, 26 de marzo de 1904, p. 2.

El Noticiero Sevillano, 26 de marzo de 1904, p. 2.

El Porvenir (Sevilla), 6 de marzo de 1900, p. 2

LEGAZA HERRERA, Ignacio, «Miscelánea. Viático», *El Defensor de Granada*, 21 de mayo de 1881, p. 2.

PEÑA Y GOÑI, Antonio, «Bocetos musicales. Los Musicastros II. *Don Op.*», *Crónica de la música*, 2 de enero de 1879, pp. 1-2.

PEÑA Y GOÑI, Antonio, «Bocetos musicales. Los Musicastros II. *Don Op.* (Conclusión)», *Crónica de la música*, 9 de enero de 1879, pp. 1-2.

PIERA, Arturo (ed.), «Obras de propiedad literaria. Música» *Boletín Bibliográfico Español*, n.º 14, 15 de julio de 1868, pp. 160-162.

ROMERO, Carlos, «Unas oposiciones notables», *El Defensor de Granada*, 15 de julio de 1886, p. 1.

ROSETTY, José, *Guía oficial de Cádiz y su provincia y Departamento*, Año XXVII, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica de D. Federico Joly, 1881.

ROSETTY, José, *Guía oficial de Cádiz y su provincia y Departamento*, Año XXIX, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica de D. Federico Joly, 1883.

Capítulo 4

«Crónica», *El Noticiero Sevillano*, 26 de marzo de 1904, p. 3.

«Don Damián López Sánchez», *Nueva Época*, 10 de marzo de 1905, p. 1.

«E.P.D.A. El señor Alberto Barrau, víctima del naufragio del “Aznalfarache”», *El Porvenir*, 15 de noviembre de 1896, p. 1.

«Maestro Font y de Anta», *El Correo de Andalucía*, 27 de marzo de 1959, p. 2.

- «Muerte de Juarranz», *La Correspondencia de España*, 18 de enero de 1897, p. 2.
- «Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*, 15 de marzo de 1897, p. 3.
- «Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*, 21 de marzo de 1906, p. 3.
- «Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*, 23 de marzo de 1897, p. 2.
- «Noticias», *El Noticiero de Sevilla*, 19 de marzo de 1901, p. 2.
- «Noticias», *El Noticiero Sevillano*, 18 de marzo de 1902, p. 1.
- ALMANDOZ, Norberto, «Vicente Gómez Zarzuela y su marcha *Virgen del Valle*», *ABC de Sevilla*, 21 de abril de 1960, p. 27.
- El Correo de Andalucía*, 11 de abril de 1916, p. 2.
- El Liberal*, 13 de abril de 1919, p. 2.
- El Noticiero Sevillano*, 1 de abril de 1904, p. 2.
- El Porvenir*, 9 de noviembre de 1896, p. 2.
- GÓMEZ-ZARZUELA Y PÉREZ, Vicente, *La Pasión. Revista Gráfica dedicada a la Semana Santa de Sevilla*, nº 40, 1951.
- La Andalucía*, 10 de abril de 1887, p. 3.
- La Unión*, 14 de abril de 1924, p. 2.

ANEXOS

ANEXO 1. OBRAS EDITADAS POR *ECO DE MARTE* BAJO LA DIRECCIÓN DE JOSÉ GABALDÁ (1856-1868)

N.º	Año	Título	Autor	Género	Plancha	Transcriptor	Fuente
S/N	1856?	Dúo de tiple y tenor del 2º acto de Linda di Chamounix	G. Donizetti	Ópera	S. N. (Ms.)	M. Rodríguez	E-LCd M-674/6
S/N	1856?	Dúo de tiple y tenor final del 1er acto de Lucia di Lammermor	G. Donizetti	Ópera	S. N. (Ms.)	M. Rodríguez	E-LCd M-674/2
15	ca.1856	Coro y aria de tiple de El Hebreo	G. Apolloni	Ópera	S. N. (Ms.)	M. Rodríguez	E-LCd M-361/16
77	ca. 1857	Final del acto 1º de Stiffelio	G. Verdi	Ópera	S. N. (Ms.)	J. Gabaldá	E-LCd. M-674/20
81	ca. 1858	Coro y dúo de tiple del acto 3º de El Planeta de Venus	E. Arrieta	Zarzuela	S. N. (Ms.)	J. Gabaldá	E-LCd M-658/14
106	ca. 1858	Final del acto 1.º de Simón Boccanegra	G. Verdi	Ópera	S. N. (Ms.)	J. Gabaldá	E-LCd M-674/10
110	1859	Final del acto 1º de El Juramento	J. Gaztambide	Zarzuela	S. N. (Ms.)	J. Gabaldá	E-LCd M-658/20
113	1859	Coro de soldados. Introducción del acto 3º de El juramento	J. Gaztambide	Zarzuela	S. N. (Ms.)	J. Gabaldá	E-LCd M-663/1
116	1859	Aria de tiple del acto 1.º de Il Saltimbanco	G. Pacini	Ópera	S. N. (Ms.)	J. de Juan	E-LCd M-657/21
123	1859	Tango de El último mono	C. Oudrid	Zarzuela	S. N. (Ms.)	[S. E.]	Banda La Orotava. [Sin sign.]
126	1859	Preludio e introducción de Il Saltimbanco	G. Pacini	Ópera	S. N. (Ms.)	J. Lago	E-LCd M-657/11
132	ca. 1859	Sinfonía de Cellini a Parigi	L. Rossi	Ópera	S. N. (Ms.)	[S. E.]	E-LCd M-660/18
137	1860	El grito de la Patria	J. Gabaldá	Himno	S. N. (Ms.)	-	E-Mn MP/26/2795
139	1860	Polka del General Prim	D. Zabalza	Bailable	S. N. (Ms.)	J. Gabaldá	E-Mn MP/2795/24
141	1860	Himno del General Prim	D. Zabalza	Himno	S. N. (Ms.)	J. Gabaldá	E-Mn MP/2795/25
160	1863?	Fiesta de baile y escena final de Un ballo in maschera	G. Verdi	Ópera	S. N. (Ms.)	J. Gabaldá	E-Mn MP/2435(15)
177	ca. 1860	Cuarteto (de las hilanderas) en el 2º acto de Marta	F. von Flotow	Ópera	S. N. (Ms.)	J. Gabaldá	E-LCd M-664/9
195	ca. 1860	Polka mazurca	L. Martín Elexpuru	Bailable	S. N. (Ms.)	-	E-Mn MP/2435(5)
[¿?]	ca. 1861	Guerra, guerra al infiel marroquí	J. de Castro	Himno	-	J. Gabaldá	Véase nota al pie 201
79	1863	La Guirnalda: marcha fúnebre	J. Gabaldá	Marcha fúnebre	J. G. 79 Calc. E. Abad	-	E-Mn MP/178/19
80	1863	La Azucena: marcha fúnebre	J. Gabaldá	Marcha fúnebre	J. G. 80. Calc. M. Suárez	-	E-Mn MP/178/2
[¿?]	ca. 1863	Dúo de tiple de Isabel La Católica	E. Arrieta	Ópera			Véase nota al pie 198
[¿?]	ca. 1863	Sinfonía de Ildegonda	E. Arrieta	Ópera			Véase nota al pie 198

166	1868	El Panteón: marcha fúnebre (2ª edición)	J. Gabaldá	Marcha fúnebre	J. G. 166 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/1
168	1867	Minerva: marcha triunfal	J. Gabaldá	Marcha triunfal	J. G. 168 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/2
202	ca. 1865	Cañonazo: polka	[S. E.]	Bailable	J. G. 202 [¿Imp.¿]	J. Gabaldá	E-Mn. MP/2436(8)
208	1863	Virginia: danza americana	D. Gabaldá	Bailable	J. G. 208 Calc. M. Suárez	-	E-Mn. MP/216/3
210	ca. 1867	El Llanto: marcha fúnebre	J. Gabaldá	Marcha fúnebre	J. G. 210 [¿Imp.¿]	-	E-Mn MP/216/4
227	ca. 1865	Gran fantasía sobre motivos de L'assedio di Arlem	G. Verdi	Ópera	J. G. 227 [¿Imp.¿]	[S. E.]	E-LCd MP-675/8
228	ca. 1865	Los pitos de la guardia: polka militar	[S. E.]	Bailable	J. G. 228 [¿Imp.¿]	-	E-Mn MP/2436(16)
231	ca. 1865	La flor marchita: tanda de vales	F. Bellido	Bailable	J. G. 231 [¿Imp.¿]		CBA Irún PQ4
235	ca. 1865	Vals y coro final del acto 2º de Faust	C. Gounod	Ópera	J. G. 232 [¿Imp.¿]	J. Gabaldá	E-Mn. MP/2436(38)
239	1865	Una noche en la Florida: tango	H. Marín	Bailable	J. G. 239 Calc. M. Suárez.	-	E-Mn. MP/216/5
240	1865	Polonés	H. Marín	Bailable	J. G. 240 Calc. M. Suárez	-	E-Mn MP/216/6
251	ca. 1866	Gran marcha Indiana (bailable) en el 4º acto de La Africana ⁷⁷⁷	G. Meyerbeer	Ópera	J. G. 251 [¿Imp.¿]	J. Gabaldá	E-Mn MP/2436(36)
252	1866	Ester: polka bailable con variaciones de dos cornetines	C. Fernández	Bailable	J. G. 252. Calc. Suárez	H. Marín	E-Mn MP/216/7
256	ca. 1866	Carlota: polka	C. Pintado	Bailable	J. G. 256 [¿Imp.¿]	-	E-Mn. MP/2436(5)
259	ca. 1867	Concertante. Gran final del 1.º acto de La Africana	G. Meyerbeer	Ópera	J. G. 259 [¿Imp.¿]	J. Gabaldá	E-LCd M-658/13
260	1867	La princesa: fagina con cornetas y cajas de guerra	J. Gabaldá	Militar	J. G. 260 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/8
261	1867	Soledad: marcha fúnebre	J. Gabaldá	Marcha fúnebre	J. G. 261 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/9
263	1867	Marcha fúnebre en la ópera <i>Jone</i>	E. Petrella	Ópera	J. G. 263 Calc. A. Manjarrés	Á. Milpáger	E-Mn MP/216/10
264	1867	El talismán. Vals con variaciones de cornetín	Á. Milpáger	Bailable	J. G. 264 Calc. Echevarría	-	E-Mn MP/216/11
265	1867	A la memoria de una artista: marcha fúnebre	M. de la Mata	Marcha fúnebre	J. G. 265 Calc. de J. Lodre	J. M. Gasques	E-Mc INV-1651
270	1867	A una flor: schottis	Á. Milpáger	Bailable	J. G. 270 Calc. Manjarrés	-	E-Mn MP/216/12
271	1867	Tula: habanera	Á. Milpáger	Bailable	J. G. 271 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/13
272	1867	Fanni: habanera	Á. Milpáger	Bailable	J. G. 272. Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/14
273	1867	Trini: habanera	Á. Milpáger	Bailable	J. G. 273. Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/15

⁷⁷⁷ Encontramos en M-Mm (V 13 0101886193 10.437) una reedición posterior de este número en la que aparece como editor Antonio Romero (Preciados, 1) y no José Gabaldá (Hortaleza, 29), sin embargo, se mantienen las iniciales de Gabaldá en el número de plancha (J. G.).

274	1867	Emma: habanera	Á. Milpager	Bailable	J. G. 274 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/16
277	1867	Obertura de Raymond	A. Thomas	Ópera	J. G. 277 Calc. J. Lodre	[S. E.]	E-LCd M-361/27
283	1867	Zorcico n.º 3	Á. Milpager	Bailable	J. G. 283 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/17
286	ca. 1867	Fantasia 1ª sobre motivos de La forza del destino	G. Verdi	Ópera	J. G. 286 Calc. J. Lodre	Á. Milpager	E-LCd M-675/7
288	ca. 1867	Aria de barítono en el acto 3º de La forza del destino	G. Verdi	Ópera	J. G. 288 Calc. J. Lodre	Á. Milpager	E-Mn MP/2435(2)
290	ca. 1867	Malagueña en Nadie se muere hasta que Dios quiere	C. Oudrid	Zarzuela	J. G. 290 Calc. J. Lodre	Á. Milpager	E-Mn MP/2435(7)
291	1868	El indio: pasodoble	H. Marín	Pasodoble	J. G. 291 Calc. J. Lodre	-	E-Mn. MP/216/18
292	1868	El zuavo: pasodoble-polka	Á. Milpager	Pasodoble	J. G. 292 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/19
294	1868	Amelia: polka	C. Pintado	Bailable	J. G. 294 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/20
296	1868	Ecos de la Exposición Universal de París: gran marcha húngara de Velbac	Velbac	Marcha	J. G. 296 Calc. J. Lodre	C. Pintado	E-Mn MP/216/25
297	1868	Marcha de honor al Santísimo Sacramento	J. Gabaldá	Marcha	J. G. 297 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/22

TABLA A. 1. Catálogo recuperado de obras publicadas en *Eco de Marte* bajo la dirección de José Gabaldá.

Fuente: elaboración propia.

ANEXO 2. OBRAS EDITADAS EN *ECO DE MARTE* POR ANTONIO ROMERO, ROMERO Y MARZO, CASA ROMERO, Y ALMAGRO Y CÍA.

N.º	Año	Título	Autor	Género	Plancha	Transcriptor	Fuente
S.N.	S. A.	Dúo de tiple y barítono en <i>Rigoletto</i> ⁷⁷⁸	G. Verdi	Ópera	S. N. (M.s.)	[S. E.]	E-LCd M-361/17
298	1868	Polka de cornetín	C. Pintado	Bailable	A. R. 298 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/23
299	1868	Un corneta con valor	M. Monlleó	Pasodoble	A. R. 299 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/24
303	1868	La Numantina: fagina con cornetas de guerra	C. Pintado	Militar	A. R. 303 Calc. J. Lodre	-	E-Mm V 82 (3)
304	1868	3ª gran marcha de las antorchas	G. Meyerbeer	Marcha	A. R. 304 Calc. J. Lodre	C. Pintado	E-Bbc 2005-4-C 5 5/24
307	1868	Munda: pasodoble con cornetas y cajas de guerra	C. Pintado	Pasodoble	A. R. 307 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/216/21
308	1868	El Céfiro. Bolero para tiple arreglado para requinto	L. Ardití	Bailable	A. R. 308 Calc. J. Lodre	Á. Milpáger	E-Mn MP/2715/17
309	1868	Delicias cubanas: tango	C. Ferrocchi	Bailable	A. R. 309 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/2715/18
310	1868	Gran vals sobre Le Pardon de Ploërmel	G. Meyerbeer	Ópera	A. R. 310 Calc. J. Lodre	Á. Milpáger	E-Mn MP/179/1
311	1868	El regreso a la patria	A. Romero	Marcha	A. R. 311 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(32)
312	1869	El marcial: pasodoble con cornetas	C. Pintado	Pasodoble	A. R. 312 Calc. J. Lodre	-	E-Mc PI-1102
313	1869	Coro y dúo final de tiple y tenor de Giuditta	A. Peri	Ópera	A. R. 313 Calc. J. Lodre	J. M. Rotllán	E-Mc PI-1111
316	1869	Alcolea. Pasodoble-polka militar	C. Pintado	Pasodoble	A. R. 316 Calc. J. Lodre	-	E-Mn. MP/179/2
317	1869	¡Hércules!	J. Aragón	Pasodoble	A. R. 317 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/179/20
318	1869	Aria de tenor. Final 4º de La Ebreá	Halevi	Ópera	A. R. 318 Calc. J. Lodre	Á. Milpáger	E-Mn MP/2435(1)
319	1869	El Santo Sepulcro	G. Rossari	Marcha fúnebre	A. R. 319 Calc. J. Lodre	F. Rotllán	E-Mn MP/2436(30)
321	1869	Dafué: vals	H. Marín	Bailable	A. R. 321 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/179/3
2	1869	Gran Marcha Nacional Española a las Cortes Constituyentes	F. Chueca	Himno	[S. N.] Calc. Mascardó	F. Rotllán	E-Mn MP/177/8
7	ca. 1869	Himno Popular Republicano	P. de Miguel Perlado	Himno	A. R. 7 Calc. Mascardó	F. Rotllán	E-Mn MP/178/1
11	ca. 1869	Canto Nacional Italiano	[S. E.]	Himno	A. R. 11 Calc. Mascardó	F. Rotllán	Banda La Orotava [Sin sign.]
19	ca. 1869	Canto Nacional de los Países Bajos	[S. E.]	Himno	A. R. 19 Calc. Mascardó	F. Rotllán	Banda La Orotava [Sin sign.]
1156	ca. 1870	Marcha nacional portuguesa ⁷⁷⁹	[S. E.]	Himno	A. R. 1156 Calc. J. Lodre	A. Milpáger	Banda La Orotava [Sin sign.]
326	ca. 1870	El Aniversario	J. M. Rotllán	Marcha fúnebre	A. R. 326 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(29)

⁷⁷⁸ Estimamos que puede tratarse de una reedición de las primeras obras publicadas por Gabaldá.

⁷⁷⁹ Estimamos que esta numeración sigue el número de plancha de la serie principal de Romero, en lugar de la de *Eco de Marte*, ya que los números A. R. 1007-1342 de la serie principal fueron editados en 1870. Véase GOSÁLVEZ LARA, C. J., *La edición musical en...*, pp. 177.

328	ca. 1870	Pizarro	J. M. Beltrán	Pasodoble	A. R. 328 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(13)
329	ca. 1870	Auras de libertad: polka-mazurca	L. M. Elexpuru	Bailable	A. R. 329 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(28)
330	ca. 1870	La Loca: polka de cornetín	H. Marín	Bailable	A. R. 330 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(21)
331	ca. 1870	Ecos de Helicón: vals de lira	H. Marín	Bailable	A. R. 331 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(20)
332	ca. 1870	La azucena madrileña: habanera	R. Astorga	Bailable	A. R. 332 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(18)
333	ca. 1870	Marcha nacional española para honores militares	J. M. Beltrán	Marcha	A. R. 333 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(34)
334	ca. 1870	El oscense: pasodoble	L. Martín Elexpuru	Pasodoble	A. R. 334 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(27)
335	ca. 1870	Arieta de contralto en la ópera Barba Azul	Offenbach	Ópera	A. R. 335 Cal. J. Lodre	F. Rotllán	E-LCd M-361/23
336	ca. 1870	Barba azul: pasodoble sobre motivos de la ópera	Offenbach	Ópera	A. R. 336 Cal. J. Lodre	F. Rotllán	E-Mn MP/2436(12)
337	ca. 1870	De frente; Mar! Pasodoble-polka con cornetas y cajas	L. Martín Elexpuru	Pasodoble	A. R. 337 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(28)
338	ca. 1870	Roma: marcha regular	E. Campano	Marcha	A. R. 338 Cal. J. Lodre	-	E-Mn MP/2436(33)
339	ca. 1870	Dúo de tenor, bajo y coro de Marta	Flotow	Ópera	A. R. 339 Cal. J. Lodre	N. Monreal	E-Mn MP/2435(19)
343	ca. 1870	Aria de bajo de la ópera Aroldo	G. Verdi	Ópera	A. R. 343 Cal. J. Lodre	N. Monreal	E-Mn MP/2435(13)
346	ca. 1870	Fantasia sobre motivos de la ópera Saffo	G. Paccini	Ópera	A. R. 346. Calc. J. Lodre	N. Monreal	Banda Soria 9 [Sin sign.]
348	ca. 1870	Entre acto et danse des Bacchantes de Philemon et Baucis	C. Gounod	Ópera	A. R. 348 Calc. J. Lodre	N. Monreal	E-Mn MP/2435(18)
368	1870	Rataplán: pasodoble de Robinson	F. A. Barbieri	Zarzuela	A. R. 368 Calc J. Lodre	N. Maimó	E-Mc PI-1084
390	1871	Los cantares de España: gran popurrí de aires españoles	J. Marín	Popurrí	A. R. 390. Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/179/4
394	1871	Soledad: marcha fúnebre	H. Marín	Marcha fúnebre	A. R. 394. Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/179/5
420	ca. 1873	Los guardias del Rey	C. Ferrocchi	Bailable		-	Cat. 550
421	ca. 1873	Saludo a la aurora en el campamento	Pasamar	Bailable		-	Cat. 550
425	ca. 1873	Polka salvaje de Robinson	F. A. Barbieri	Zarzuela		-	Cat. 550
430	ca. 1873	Gedeon	C. Ferrocchi	Marcha		-	Cat. 550
431	ca. 1873	Marcha turca	W. A. Mozart	Marcha		Ginovés	Cat. 550
432	ca. 1873	Viva el buen tiempo	C. Ferrocchi	Pasodoble		-	Cat. 550
433	ca. 1873	Ave María sobre el 3ºer Preludio de J. S. Bach	C. Gounod	Preludio	A. R. 433 Calc. J. Lodre	Á. Milpáger	E-LCd M-361/26
434	ca. 1873	Gran marcha compuesta en celebración del cumpleaños de F. G. Alberto de Prusia	G. Taubert	Marcha	A. R. 434 Calc. J. Lodre		E-Mm MP 864(4)
435	ca. 1873	Español ante todo	[S. E.]	Pasodoble		-	Cat. 550
436	ca. 1873	Unión nacional	[S. E.]	Pasodoble		-	Cat. 550
437	ca. 1873	Brindis: polka	Pagano	Bailable		-	Cat. 550
438	ca. 1873	El Fanfarrón: con cornetas	C. Ferrocchi	Pasodoble		-	Cat. 550
439	ca. 1873	Fresas con champaña	J. K. Klein	Bailable		F. Rotllán	Cat. 550
441	ca. 1873	Sinfonía de Jone	E. Petrella	Ópera		-	Cat. 550
443	ca. 1873	Un Recuerdo: mazurca	Arbós	Bailable		F. Rotllán	Cat. 550
444	ca. 1873	Venus: danza	Skozopole	Bailable		C. Ferrocchi	Cat. 550
445	1873	Marcha Heroica	F. Schubert	Marcha	A. R. 445 Calc. J. Lodre	J. Casamitjana	E-Mn MP/179/6
446	1873	Terzettino y romanza de	G. Verdi	Ópera	A. R. 446	C. Ferrocchi	E-Mn

		barítono en Don Carlos			Calc. J. Lodre		MP/179/7
447	1873	Malagueña	Hernández	Bailable		C. Ferrocci	Cat. 550
448	1873	Aria del velo en Don Carlos	G. Verdi	Ópera	A. R. 448 Calc. J. Lodre	C. Ferrocci	E-Mn MP/179/8
450	1873	Dúo de tiple y tenor acto 1º y coro	G. Verdi	Ópera	A. R. 450 Calc. J. Lodre	C. Ferrocci	E-Mn MP/179/9
452	1873	La Esclava Favorita: danza	A. de la Rubia	Bailable		-	Cat. 550
453	1873	La Brigada Enrile	Á. Milpager	Pasodoble		-	Cat. 550
455	1873	Marcha fúnebre	F. Chopin	Marcha fúnebre		C. Ferrocci	Cat. 550
456	1873	Dúo de tenor y barítono en el acto 2º de Don Carlos	G. Verdi	Ópera	A. R. 456 Calc. J. Lodre	C. Ferrocci	E-Mn MP/179/10
457	ca. 1874	Pasodoble de Ruy Blas	Marchetti	Ópera		M. Jimeno	Cat. 550
458	ca. 1874	Coro y final del acto 3º de Ruy Blas	Marchetti	Ópera		M. Jimeno	Cat. 550
459	ca. 1874	Un deseo: vals	F. Rotllán	Bailable		-	Cat. 550
460	ca. 1874	Consuelo: mazurca	L. M. Elempuru	Bailable		-	Cat. 550
461	ca. 1874	Blanca: mazurca	R. Astorga	Bailable		-	Cat. 550
462	ca. 1874	El General: con cornetas	A. Pirrón	Pasodoble		-	Cat. 550
464	ca. 1874	Agiaco y cocoge: cubano	[S. E.]	Bailable		M. Úbeda	Cat. 550
464	ca. 1874	Rajar y sanjó: tanda de vals	T. Bretón	Bailable		[S. E.]	Cat. 550
465	ca. 1874	El Cisne	F. Funoll	Pasodoble		-	Cat. 550
466	ca. 1874	Terpsicore: mazurca	H. Marín	Bailable		-	Cat. 550
467	ca. 1874	¡Buen día si no llueve!: diana	C. Ferrocci	Pasodoble		-	Cat. 550
468	ca. 1874	Polka imperial	J. M. Llurba	Bailable		-	Cat. 550
469	ca. 1874	Amelia: mazurca	J. M. Llurba	Bailable		-	Cat. 550
470	ca. 1874	Flora: polka-marurca	R. Strauss	Bailable		F. Rotllán	Cat. 550
471	ca. 1874	Gloria	F. Funoll	Marcha regular		-	Cat. 550
472	ca. 1874	El Gastador	F. Funoll	Pasodoble		-	Cat. 550
473	ca. 1874	Lágrimas de un placer, tres habanera, núm. 3 La Soledad	J. Josué	Bailable		-	Cat. 550
474	ca. 1874	Marcha real fusilera	-	Marcha		C. Ferrocci	Cat. 550
475	ca. 1874	Castrejana: pasodoble con cornetas	J. Lago	Pasodoble		-	Cat. 520
476	ca. 1874	El Ciprés	F. Funoll	Marcha fúnebre		-	Cat. 550
477	1874	Bilbao: marcha triunfal	J. Casamitjana	Marcha		-	Cat. 550
478	1874	Fantasia militar	A. Ponchielli	Militar		Á. Milpager	Cat. 550
478	1874	Julia: mazurca	Damaré	Bailable		F. Rotllán	Cat. 550
479	1874	Dúo de tiple y contralto de El primer día feliz	M. F. Caballero	Zarzuela		J. A. López	Cat. 550
480	1874	Ernestina	F. Funoll	Marcha		-	Cat. 550
481	1874	Obertura de Eleonora, n.º 2	L. Beethoveen	Obertura		J. Casamitjana	Cat. 550
482	1874	Al combate: pasodoble con cornetas	A. Pirrón	Pasodoble		-	Cat. 520
483	1874	Marcha real	[S. E.]	Marcha		J. Gabaldá	Cat. 550
484	1874	Pasodoble de El Barberillo de Lavapiés	F. A. Barbieri	Zarzuela		M. Mancebo	Cat. 520
485	ca. 1874	Scipion: con cornetas y cajas	J. M. Llurba	Pasodoble		-	Cat. 550
486	ca. 1874	Luisa	J. M. Llurba	Marcha		-	Cat. 550
487	ca. 1874	La prosperidad: danza	M. Gali	Bailable		-	Cat. 550
488	ca. 1874	Desconsuelo	F. Funoll	Marcha fúnebre		-	Cat. 550
489	ca. 1874	El Neguito: tango	M. Gali	Bailable		-	Cat. 550

490	ca. 1874	Generala	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
491	ca. 1874	Asamblea	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
492	ca. 1874	Llamada	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
493	ca. 1874	Tropa	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
494	ca. 1874	Marcha regular	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
495	ca. 1874	Ataque	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
496	ca. 1874	Diana	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
497	ca. 1874	Bando	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
498	ca. 1874	Fagina	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
499	ca. 1874	Orden	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
500	ca. 1874	El Judío Errante: vals	F. Burgmuller	Bailable		M. Monlleó	Cat. 520
501	ca. 1874	Tanda de cinco danzas	M. Monlleó	Bailable		-	Cat. 550
502	ca. 1874	Tanda de cinco danzas	M. Monlleó	Bailable		-	Cat. 550
503	ca. 1874	Tanda de cinco danzas	M. Monlleó	Bailable		-	Cat. 550
504	ca. 1874	Tanda de cinco danzas	M. Monlleó	Bailable		-	Cat. 550
505	ca. 1874	Tanda de cinco danzas	M. Monlleó	Bailable		-	Cat. 550
506	ca. 1874	Oración	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
506b	ca. 1874	La Noticia: marcha regular	M. Monlleó	Marcha		-	Cat. 520
507	ca. 1874	Retreta	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
508	ca. 1874	Paso ligero	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
509	ca. 1874	Marcha real	[S. E.]	Himno		-	Cat. 550
510	ca. 1874	Llamada de Infantes	[S. E.]	Militar		-	Cat. 550
511	ca. 1874	El iris: vals	F. Bellido	Bailable		-	Cat. 550
512	ca. 1874	El Español: schottis	F. Bellido	Bailable		-	Cat. 550
513	ca. 1874	La Estrella Azul: radowa	F. Bellido	Bailable		-	Cat. 550
514	ca. 1874	La Simpática: polka	F. Bellido	Bailable		-	Cat. 550
515	ca. 1874	Ecos de España: habanera	F. Bellido	Bailable		-	Cat. 550
516	ca. 1874	El Brigadier: vals de cornetas	F. Bellido	Bailable		-	Cat. 550
517	ca. 1874	Polka rusa del baile Ellinor	[S. E.]	Bailable		L. M. Elexpuru	Cat. 520
518	1875	Marcha de La vuelta al Mundo	F. A. Barbieri	Zarzuela		M. Mancebo	Cat. 520
519	1875	Esquinza	J. Lago	Pasodoble		-	Cat. 520
520	1875	Jota de Las nueve de la noche	M. F. Caballero	Zarzuela	A. R. 520 Calc. Lodre	M. Mancebo	E.Mn MP/179/11
521	1875	Dúo de tiple y tenor de Las nueve de la noche	M. F. Caballero	Zarzuela		A. Milpáger	Cat. 520
522	1875	Tout a vous: tanda de vales	E. Waldteufel	Bailable		M. Mancebo	Cat. 520
523	1875	Alfonso XII: himno-pasodoble	F. Bellido	Pasodoble	A. R. 523 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/179/12
524	1875	La Alfonsina: polka-mazurca	Sirera	Bailable		F. Bellido	Cat. 550
525	1875	La Proclamación de Alfonso XII	C. J. de Benito	Pasodoble		-	Cat. 550
526	1875	El Ariete	A. de la Rubia	Pasodoble		-	Cat. 550
527	1875	Escena y marcha del acto 2º de Aída	G. Verdi	Ópera		C. Pintado	Cat. 550
528	1875	Radamés sobre motivos de Aída	G. Verdi	Ópera		C. Pintado	Cat. 550
529	1875	Final del acto 1º de Aida	G. Verdi	Ópera		C. Pintado	Cat. 550
530	1875	Ellinor	L. M. Elexpuru	Pasodoble		-	Cat. 550
531	1875	Alfonso XII: desfile de cazadores de Madrid	Á. Milpáger	Pasodoble		-	Cat. 550
532	1875	Polka mazurca del baile Ellinor	[S. E.]	Bailable		-	Cat. 550
532	1875	Aria de barítono en el acto 3º de La forza del destino	G. Verdi	Ópera		-	Cat. 550
533	1875	El Victorioso	Josué	Pasodoble		-	Cat. 550

534	1875	La Conchinchina: mazurca	F. Rotllán	Bailable		-	Cat. 550
535	1875	Lejos de ti: habanera	Perlado	Bailable		M. Mancebo	Cat. 550
536	1875	Las orillas del Turia: tanda de vals	Arbós	Bailable		M. Mancebo	Cat. 520
537	1875	Conchita: mazurca	J. Valverde	Bailable		-	Cat. 520
538	1875	Marcha del viaje a Europa	J. Valverde	Marcha		-	Cat. 520
539	1875	Jota de El Barberillo de Lavapiés	F. A. Barbieri	Zarzuela		M. Mancebo	Cat. 520
540	ca. 1875	Dúo de tiple y tenor del acto 3º de Aída	G. Verdi	Ópera		L. M. Elexpuru	Cat. 550
541	ca. 1875	Escena y gran final del acto 2º de Aída	G. Verdi	Ópera		C. Pintado	Cat. 550
542	1875?	Berbinzana	J. Lago	Pasodoble		-	Cat. 520
543	1875?	El Arga	J. Lago	Pasodoble		-	Cat. 520
544	1875?	Pasodoble de Las nueve de la noche	M. F. Caballero	Zarzuela		C. Pintado	Cat. 520
545	1875?	El Cancán Riojano	J. Lago	Pasodoble		-	Cat. 520
546	1875?	Los Porches, nº 1	J. Lago	Pasodoble		-	Cat. 520
547	1875?	Los Porches, nº 2	J. Lago	Pasodoble		-	Cat. 520
548	1875?	Clementino	J. Lago	Pasodoble		-	Cat. 520
549	1875?	Calestras de El Barberillo de Lavapiés	F. A. Barbieri	Zarzuela		M. Mancebo	Cat. 520
550	1875?	La flor de lis: capricho-mazurca	Á. Milpáger	Bailable	A. R. 550 Calc. Lodre	-	E-Mn MP/179/13
551	1875?	Dúo de bajo y danza de La Gallina Ciega	M. F. Caballero	Zarzuela		M. Mancebo	Cat. 520
552	1875?	Calestras de El Barberillo de Lavapiés	F. A. Barbieri	Zarzuela		M. Mancebo	Cat. 520
553	1875?	Paso de ataque	F. Rotllán	Militar		-	Cat. 520
554	1875?	Dúo de tiple y tenor de La forza del destino	G. Verdi	Ópera		[S. E.]	Cat. 550
554b	1875	Pasodoble militar de Las Nueve de la Noche	M. F. Caballero	Zarzuela		C. Pintado	E-Mc PI-1105
555	1875?	Batalla y dúo del juramento, tenor y barítono de La forza del destino	G. Verdi	Ópera		[S. E.]	Cat. 550
556	1875?	Escena y dúo del desafío de La forza del destino	G. Verdi	Ópera		[S. E.]	Cat. 550
557	1875?	Dúo de tiple y tenor, del 2º acto de La Africana	G. Meyerbeer	Ópera		[S. E.]	Cat. 550
559	ca. 1876	A la paz: himno popular dedicado a S. M. el rey Alfonso XII	R. Hernando	Himno	A. R. 559 Calc. Lodre	M. Espinosa	E-Mn MP/176/10
566	ca. 1875	Cuarteto de las Hilanderas, de Marta	F. von Flotow	Ópera		[S. E.]	Cat. 550
568	ca. 1875	Recuerdos de Roma: mandolinata	E. Paladilhe	Bailable	A. R. 568 Calc. L. Lodre	R. Lladó	E-Mn MP/179/14
569	ca. 1875	Fagina	R. Lladó	Militar	A. R. 569 [¿Imp.¿]	-	E-Mm V 94
577	ca. 1875	Coro religioso (con letra) y final 2º de La forza del destino	G. Verdi	Ópera		[S. E.]	Cat. 550
579	ca. 1875	Concertante final del acto 1º de La Africana	G. Meyerbeer	Ópera		[S. E.]	Cat. 550
582	ca. 1875	Mosaico militar sobre motivos de Linda de Chamounix	G. Donizetti	Ópera		[S. E.]	Cat. 550
594	ca. 1875	Recuerdos de África de La Batalla de los Castillejos	H. Marín	Militar		-	Cat. 550
597	ca. 1875	Fantasia 1ª sobre motivos de La forza del destino	G. Verdi	Ópera		[S. E.]	Cat. 550

600	ca. 1876	Marcha regular de El Secreto de una Dama	F. A. Barbieri	Zarzuela		-	Cat. 2030
601	ca. 1876	Jota de la Flor de Aragón	Monfort	Zarzuela		-	Cat. 2030
602	ca. 1876	Vals sobre motivos de El Trovador	G. Verdi	Ópera		[S. E.]	Cat. 2030
603	ca. 1876	Palencia: pasodoble para desfile	V. Pastor	Pasodoble		-	Cat. 2030
604	ca. 1876	El sitio de Tetuán: polka militar	P. Bigazzi	Bailable		-	Cat. 2030
605	ca. 1876	La casa del Renegado	B. y P.	Pasodoble		-	Cat. 2030
606	ca. 1876	El Serrallo: polka militar	B. y P.	Bailable		-	Cat. 2030
607	ca. 1876	Una fiesta en la corte	Gondoís	Pasodoble		-	Cat. 2030
608	ca. 1876	Marcha regular	J. Scuadrani	Marcha		-	Cat. 2030
609	ca. 1876	El duelo: marcha fúnebre	Marchi	Marcha fúnebre		-	Cat. 2030
2001	1876	A la paz: himno dedicado a Alfonso XII	R. Hernando	Himno		G. Espinosa de los Monteros	Cat. 2030
2002	ca. 1876	Pasodoble núm. 1 de La Marsellesa	M. F. Caballero	Zarzuela		Sedó	Cat. 2030
2003	ca. 1876	Pasodoble núm. 2 de La Marsellesa	M. F. Caballero	Zarzuela		Sedó	Cat. 2030
2004	ca. 1876	Una bicoca	J. Valverde	Pasodoble		-	Cat. 2030
2005	ca. 1876	Parte	J. Valverde	Pasodoble		-	Cat. 2030
2006	ca. 1876	Jota de La Paz	C. Oudrid	Zarzuela		M. Mancebo	Cat. 2030
2007	ca. 1876	Plaza	J. Valverde	Pasodoble		-	Cat. 2030
2008	ca. 1876	Juegos de amor: polka de cornetín	J. Valverde	Bailable		-	Cat. 2030
2009	ca. 1876	Último adiós: habanera	J. Josué	Bailable		-	Cat. 2030
2010	ca. 1876	Recuerdos de Roma: mandolinata	Paladhibe	Bailable		R. Lladó	Cat. 2030
2011	ca. 1876	Fagina con cornetas	R. Lladó	Militar		-	Cat. 2030
2012	ca. 1876	¡A Bilbao!	J. Josué	Pasodoble		-	Cat. 2030
2013	1877	Coro y terceto de El primer día feliz	M. F. Caballero	Zarzuela	R. y M. 2013 Calc. J. Lodre	R. Lladó	E-Mn MP/2715/22
2014	ca. 1876	Los dos besos: habanera	J. Josué	Bailable		-	Cat. 2030
2015	ca. 1876	Pasodoble de El primer día feliz	M. F. Caballero	Zarzuela		R. Lladó	Cat. 2030
2016	ca. 1876	Perla de Alemania: mazurca	Ascher	Bailable		M. Mancebo	Cat. 2030
2017	ca. 1876	Belona: polka	Gilabert	Bailable		M. Mancebo	Cat. 2030
2018	ca. 1876	El Espolón: pasodoble	A. Pirrón	Pasodoble		-	Cat. 2030
2019	ca. 1876	Polaca de tiple de El primer día feliz	M. F. Caballero	Zarzuela		R Lladó	Cat. 2030
2020	ca. 1876	Oración	J. Llurba	Militar		-	Cat. 2030
2021	ca. 1876	Memphis: sinfonía	R. Lladó	Sinfonía		-	Cat. 2030
2022	ca. 1877	El Voluntario: pasodoble con cornetas de pistón	J. Llurba	Pasodoble	A. R. 2022 [¿Imp.?]]	-	E-Mm V 94
2023	ca. 1876	Adela: polka obligada de lira	J. Llurba	Bailable		-	Cat. 2030
2024	ca. 1876	Villava: pasodoble con cornetas	J. Llurba	Pasodoble		-	Cat. 2030
2025	ca. 1876	El Corneta: pasodoble con cornetas	J. Llurba	Pasodoble		-	Cat. 2030
2026	ca. 1876	La primera jornada	E. L. Juarranz	Pasodoble		-	Cat. 2030
2027	ca. 1876	Paso Lijero [sic]	F. Rotllán	Pasodoble		-	Cat. 2030
2028	ca. 1876	A la Stella confidente	V. Robaudi	Romanza	A. R. 2028 Calc. L. Lodre	R. Lladó	E-Mn MP/179/17
2029	ca. 1876	Non ti scordar di me	V. Robaudi	Romanza		R. Lladó	Cat. 2030
2030	1877	Fantasia sobre motivos de La Africana	G. Meyerbeer	Ópera	A. R. 2030 Calc. L. Lodre	Á. Milpiger	E-Mn MP/179/18
2031	1877	La Gratiud: tanda de vales	A. Vázquez	Bailable		-	Cat. 2030
2032	1877	Elgueta: redowa militar	F. Bellido	Militar		-	Cat. 2081

2033	1877	Recuerdo de un impostor de doña Baldomera	M. Gistán	Pasodoble		-	Cat. 2081
2034	1877	La farsa: gran jota	[S. E.]	Bailable		M. Mancebo	Cat. 2081
2035	1877	Marcha fúnebre de la ópera La muerte de Garcilaso	G. Espinosa de los Monteros	Ópera	A. R. 2035 Calc. Mascardó	M. Mancebo	E-Mn MP/2715/23
2036	1877	Obertura de Paragraph III	F. von Suppé	Ópera		E. Broca	Cat. 2081
2037	1877	Marcha triunfal en la tragedia Tarpeya de Kuffner	L. V. Beethoveen.	Marcha	A. R. 2037. Calc. Lodre	R. Lladó	E-Mn MP/179/19
2038	1877	Descansa en paz	M. Gistán	Marcha fúnebre		-	Cat. 2081
2039	1877	Introducción, coro y estrofas de Rouget en La Marsellesa	M. F. Caballero	Zarzuela		M. Mancebo	Cat. 2081
2040	1877	Obertura de Si yo fuera Rey	Adam	Ópera		E. L. Juarranz	Cat. 2081
2041	1877	Estrofas de Flora en La Marsellesa	M. F. Caballero	Zarzuela		M. Mancebo	Cat. 2081
2042	1877	Vesta: polka con solo de cornetín o saxofón	Skocztopole	Bailable		P. Cordobés	Cat. 2081
2043	1877	El Campeón: pasodoble con cornetas	R. Lladó	Pasodoble		-	Cat. 2081
2044	1877	La Storia de Nerina: célebre coro	Campana	Canción		F. G. Oliva	Cat. 2081
2045	1877	La Palma	R. Lladó	Marcha		-	Cat. 2081
2046	1877	Marcha Schiller	G. Meyerbeer	Marcha		F. G. Oliva	Cat. 2081
2047	1877	Gran marcha de Thannhäuser	R. Wagner	Ópera		R. Lladó	Cat. 2081
2048	1877	Sinfonía de El primer día feliz	M. F. Caballero	Zarzuela		J. M. Beltrán	Cat. 2081
2049	1877	El Murguista: pasodoble con cornetas	M. Gistán	Pasodoble		-	Cat. 2081
2050	1877	Pasodoble de Los sobrinos del capitán Grant	M. F. Caballero	Zarzuela		R. Lladó	Cat. 2081
2051	1877	Bacarola de Los sobrinos del Capitán Grant	M. F. Caballero	Zarzuela	R. y M. 2051 Calc. J. Lodre	R. Lladó	E-Mn MP/2715/24
2052	ca. 1878	El Mar. Gran vals (final 3º) de Los sobrinos del Capitán Grant	M. F. Caballero	Zarzuela	R. y M. 2052 Calc. Lodre	L. M. Elexpuru	E-Mn MP/123/25
2053	ca. 1878	Al pie de la reja: serenata	M. Carreras	Bailable	R. y M. 2053 Calc. J. Lodre	F. Serra	E-Mn MP/123/26
2054	ca. 1878	La brigada Córdoba: polka	J. Josué	Bailable		-	Cat. 2081
2055	ca. 1878	Los Caballeros de Calatrava: tanda de rigodones	J. Roig	Bailable	R. y M. 2055 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/123/27
2056	ca. 1878	San Fernando	E. L. Juarranz	Pasodoble	R. y M. 2056 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/123/29
2056 bis	ca. 1878	Pasodoble 2º sobre motivos de Los sobrinos del Capitán Grant	M. F. Caballero	Zarzuela	R. y M. 2056 Calc. J. Lodre	M. Gistán	E-Mn MP/123/28
2057	ca. 1878	Gran Marcha Nupcial	M. Marqués	Marcha		R. Roig	Cat. 2081
2058	ca. 1878	Nini: polka con solo de cornetín	Aladro y Chueca	Bailable	R. y M. 2058 [¿Imp.¿]	J. Valverde	E-Mn M. CHUECA/12
2059	ca. 1878	Segundo pasodoble de Los sobrinos del Capitán Grant	M. F. Caballero	Zarzuela		M. Gistán	Cat. 2081
2060	ca. 1878	La Bella Pastora: polka	R. Roig	Bailable		-	Cat. 2081
2061	ca. 1878	Detrás del féretro	J. Valverde	Marcha fúnebre	R. y M. 2061 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/129/1
2062	ca. 1878	Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde	A. de la Cruz	Marcha fúnebre	R. y M. 2062 Calc. J. Lodre	R. Roig	E-Mn MP/129/2
2063	ca. 1878	Gran sinfonía sobre	S. Mercadante	Sinfonía		F. G. Oliva	Cat. 2081

		motivos del Stabat-Mater de Rossini					
2064	ca. 1878	Himeneo: desfile militar	M. Gistán	Militar	R. y M. 2064 Calc. Mascardó	-	E-Mn MP/129/3
2065	ca. 1878	La Candorosa: mazurca	Á. Milpager	Bailable		-	Cat. 2081
2066	ca. 1878	El Regio Enlace: tanda de vales	C. J. de Benito	Bailable	R. y M. 2066 Calc. Lodre	R. Lladó	E-Mn MP/129/4
2067	ca. 1878	Introducción y coro de La muerte de Garcilaso	G. Espinosa de los Monteros	Ópera	R y M. 2067 Calc. J. Lodre	R. Lladó	E-Mn MP/129/5
2068	1878	La Baztanesa: danza	J. Llurba	Bailable		-	Cat. 2081
2070	1878	Coro de S. Antonio y Raconto de bajo de El salto del pasiego	M. F. Caballero	Zarzuela	R. y M. 2070 Calc. Lodre	F. Sedó	E-Mn MP/129/6
2077	1878	Souvenir: mazurca	R. Roig	Bailable	R. y M. 2077 [¿Imp.?)	-	Primitiva Alcoy. 3533
2079	1878	Final 1º de Ledia	V. de Zubiaurre	Ópera	R. y M. 2079 Calc. J. Lodre	Á. Milpager	E-Mn MP/129/7
2080	1878	Rosmunda: tanda de vales	J. M. Beltrán	Bailable	R. y M. 2080 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/129/8
2081	1878	Aria de barítono y coro de la zarzuela El salto del pasiego	M. F. Caballero	Zarzuela	R. y M. 2081 Calc. Santamaría	F. Sedó	E-Mn MP/129/9
2082	1878	El regreso a la corte	R. Lladó	Pasodoble	R. y M. 2082 [¿Imp.?)	-	E-Mm VD 1 1
2084	1878	2ª polonesa de concierto	M. Marqués	Bailable	R. y M. 2084 Calc. L. Lodre	F. Serra	E-Mn MP/129/10
2098	1879	Gran polonesa de concierto	V. Sánchez	Bailable	R y M. [s. n.] Calc. Santamaría	T. Santafé Laguna	E-Mn MP/176/13
S. N.	1879	Romanza de tenor	M. Gistán	Romanza	R.y M [s. n.] Calc. Santamaría		E-Mn MP/178/6
S. N.	ca. 1879	Hasta otra vista	E. Waldteufel	Bailable	R y M. [s. n.] Calc. L. Lodre	J. Zamarra	E-Mn MP/83/1
S. N.	ca. 1878	Mi ensueño: tanda de vales	E. Waldteufel	Bailable	R y M. [s. n.] Calc. L. Lodre	J. Zamarra	E-Mn MP/178/7
S. N.	ca. 1878	La Partida	F. M. Álvarez	Canción española	R y M. [s. n.] Calc. Santamaría	M. Mancebo	E-Mn MP/178/3
S. N.	ca. 1878	El coral blanco: polka	J. M. Beltrán	Bailable	R y M. [s. n.] Calc. Santamaría	-	E-Mn MP/178/4
S. N.	ca. 1878	Las amazonas: polka	J. M. Beltrán	Bailable	R y M. [s. n.] Calc. Santamaría	-	E-Mn MP/178/5
S. N.	ca. 1878	La columna de ataque	J. M. Beltrán	Pasodoble	R y M. [s. n.] Calc. Santamaría	-	E-Mm V 82
S. N.	ca. 1878	Bianca: melodía	C. A. Casella	Canción	R. y M. [s. n.] Calc. Lodre	F. Serra	Banda La Orotava [Sin sign.]
S. N.	ca. 1881	1881: Himno a Calderón	A. Llanos	Himno	A. R. 5762 ⁷⁸⁰ Calc. J. Lodre		E-Mmh Pl 6-6
1405	ca. 1882	Covadonga: pasodoble con cornetas y cajas de guerra	C. Pintado	Pasodoble	A. R. 1405 Calc. J. Lodre	-	CBA Irún PQ4
1662	ca. 1884	Homenaje la memoria de Daoiz y Velarde	A. de la Cruz	Marcha fúnebre	A. R. 1662 [¿Imp.?)	R. Roig	Banda de La Orotava [Sin sign.]

⁷⁸⁰ El número de plancha sigue el de la colección general de Romero.

1706	ca. 1884	Fantasía sobre motivos de la ópera Faust	C. Gounod	Ópera	A. R. 1706 Calc. Santamaría	R. Roig	E-Mc 1-5669
1737	ca. 1884	Marcha religiosa	T. Power	Marcha	A. R. 1737 [¿Imp.¿]	J. Padrón	Banda Tenerife [Sin sign.]
1756	ca. 1884	Sur la Montagne: tanda de vales	Haulich	Bailable	A. R. 1756 Calc. J. Lodre	M. Gistán	Banda La Orotava [Sin sign.]
1760	ca. 1884	Gran sinfonía popurrí sobre motivos de zarzuelas modernas	M. Marqués	Zarzuela	A. R. 1760 Calc. J. Lodre	F. Martínez	CBA Irún PQ 4
1761	ca. 1884	La Lágrima	F. Paz y Carbajal	Marcha fúnebre	A. R. 1761 Calc. J. Lodre	-	Banda de La Orotava [Sin sign.]
1771	ca. 1884	Obertura de Cleopatra	Mancinelli	Ópera	A. R. 1771 [¿Imp.¿]	L. M. Elexpuru	CBA Irún PQ4
1789	ca. 1882	Aida de Verdi: gran fantasía militar	G. Verdi	Ópera	A. R. 1789 [¿Imp.¿]	C. Pintado	E-Mm MP 1602(1)
1791	ca. 1882	A S. M. el Rey de España Alfonso XII.	Marqués de Foucault	Obertura	A. R. 1791 Calc. Echevarría	-	E-Mn MP/2737/6
1795	ca. 1882	El Turco: pasodoble característico	G. Espinosa de los Monteros	Pasodoble	A. R. 1795		Banda La Orotava [Sin sign.]
1821	ca. 1883	¡Viva mi tierra! ⁷⁸¹	E. L. Juarranz	Pasacalle	[S. E.]		E-Msa UME/L- 13735
1831	ca. 1883	Ecos de la Velada de Cádiz: mazurca	E. L. Juarranz	Bailable	A. R. 1831 [S. E. Imp.]		E-Msa UME/S- 20285.1
1836	ca. 1883	Minuit: polka	E. Waldteufel	Bailable	[S. E. Imp.]	L. M. Elexpuru	E-Msa UME/W- 23467
1848	ca. 1883	Recuerdo de Viesgo: vals	Pozzi	Bailable		-	E-Mn M.FOLL/92/7
1849	ca. 1883	El Ingeniero	R. Roig	Pasodoble	A. R. 1849 [S. E. Imp.]	-	CBA Irún PQ4
1850	ca. 1883	Marcha N.º 6	G. Espinosa	Marcha		-	E-Mn M.FOLL/92/7
1851	ca. 1883	El telégrafo y el ferrocarril: galop-polka	R. Roig	Bailable	A. R. 1851 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/179/15
1852	ca. 1883	Aria de tenor y final del cuarto acto de La Hebreá	M. Halevi	Ópera		[S. E.]	E-Mn M.FOLL/92/7
1853	ca. 1883	Pasodoble sobre motivos de El Molinero de Subiza	C. Oudrid	Zarzuela		[S. E.]	E-Mn M.FOLL/92/7
1855	ca. 1885	Descansa en paz: marcha fúnebre	R. Roig	Marcha fúnebre	A. R. 1855 Calc. J. Lodre	-	E-Mc PI-1108
1857	ca. 1885	Recuerdos de un regio enlace	E. L. Juarranz	Fantasía	A. R. 1857 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/2692/6
1860	ca. 1885	Inocencia: polka-mazurca	D. Zabalza	Bailable	A. R. 1860. Calc. J. Lodre	F. Serra	E-Mn MP/2715/19
1862	ca. 1885	Marcha N.º 2	G. Espinosa de los Monteros	Marcha	A. R. 1862 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/2715/20
1882	ca. 1886	En el bosque: mazurca	P. Caravantes	Bailable	A. R. 1882. Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/2715/21
1883	ca. 1886	Paz: marcha regular	L. M. Elexpuru	Marcha	A. R. 1883. Calc. J. Lodre	-	E-Mc PI-1093
1884	ca. 1886	Adalberto: marcha regular	L. M. Elexpuru	Marcha	A. R. 1884 Calc. J. Lodre	-	E-Mc PI-1091
1885	ca. 1886	Prólogo de Mefistoféle	A. Boito	Ópera	A. R. 1885	J. M. y	E-Mn

⁷⁸¹ Reeditada por Dotesio. Se añade una portada a las partichelas editadas por Romero.

					Calc. J. Lodre	Martínez	MP/2806/9
1886	1886	Azahar y flechas: marcha regular	L. M. Elexpuru	Marcha	A. R. 1886 Calc. J. Lodre	-	E-Mn MP/179/16
1887	1886	Bailable de Feramors	Rubinstein	Bailable	A. R. 1887 Calc. J. Lodre	L. M. Elexpuru	E-Mn MP/176/15
1863	1886	Federico	I. Urizar	Pasodoble	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/1
1864	1886	La Murciana	J. Calvo	Marcha	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/2
1865	1886	Guzmán El Bueno: preludio	T. Bretón	Ópera	Aut. J. Guichot	R. Rodríguez	E-Mn MP/176/3
1866	1886	Facorros y Facorras	J. Calvo	Pasodoble	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/4
1868	1886	L'Herbier	T. San José	Pasodoble	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/5
1869	1886	Matilde: gavota	G. Espinosa de los Monteros	Bailable	Aut. J. Guichot	-	E-Mc PI-1151
1870	1886	Sultana: polka	G. Espinosa de los Monteros	Bailable	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/6
1871	1886	Esbelta: polka-mazurca	T. San José	Bailable	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/7
1872	1886	Austria y España. Recuerdos de Arcachón: vals	F. M. Álvarez	Bailable	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/8
1874	1886	El hermano Baltasar: polka-mazurca	M. F. Caballero	Zarzuela	Aut. J. Guichot	L. M. Elexpuru	E-Mn MP/2715/25
1875	1886	Victoria: pasodoble	F. Ruiz Escobés	Bailable	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/9
1876	1886	Madrid	F. Ruiz Escobés	Pasodoble	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/11
1877	1886	Sangre española	F. Ruiz Escobés	Pasodoble	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/12
1878	1886	El hermano Baltasar: gavota	M. F. Caballero	Zarzuela	Aut. J. Guichot	L. M. Elexpuru	E-Mc PI-1937
1879	1886	Por asalto: pasodoble	F. Ruiz Escobés	Pasodoble	Aut. J. Guichot	-	E-Mc PI-1113
1880	1886	En el serrallo	F. Ruiz Escobés	Pasodoble	Aut. J. Guichot	-	E-Mn MP/176/14
S. N.	ca. 1886	Sinfonía en la ópera Zampa	Herold	Ópera	[S. N.] (M. s.)	[S. E.]	Banda Orotava [Sin sign.]
S. N.	ca. 1897	Canto de amor	A. L. Almagro	Canción	A. R. 1803	L. M. Elexpuru	E-Msa UME/L-13648
1893	ca. 1897	Sardana de la ópera Garín	T. Bretón	Ópera	C. R. 1893	E. L. Juarranz	CBA Irún PQ4
1894	ca. 1898	Pasodoble de Los Voluntarios	G. Giménez	Zarzuela	C. 1894. R.	E. L. Juarranz	CBA Irún PQ4
1936	ca. 1898	La verbena de la paloma: mazurca	T. Bretón	Zarzuela	A. y C ^a 1936	E. L. Juarranz	CBA Irún PQ4
1940	ca. 1898	Pasacalle de La Dolores	T. Bretón	Ópera	A. y C ^a 1940	E. L. Juarranz	CBA Irún PQ4
1949	ca. 1898	Schottisch de Los cuadros disolventes	M. Nieto	Zarzuela	C. R. 1949	E. L. Juarranz	E-LCd M-442/14
2001	ca. 1898	Mazurca de El señor Joaquín	M. F. Caballero	Zarzuela	A. y C ^a 2001	A. Santamaría	CBA Irún PQ4

TABLA A. 2. Catálogo recuperado de obras publicadas en *Eco de Marte* por Antonio Romero, Romero y Marzo, Casa Romero y Almagro y Cía. Fuente: elaboración propia.

ANEXO 3. OBRAS EDITADAS EN *ECO DE MARTE* POR CASA DOTESIO Y UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

Año	Título	Autor	Género	Plancha	Transcriptor	Fuente
Reimp.	Sardana de Garín	T. Bretón	Ópera	C. R. 1893	E. L. Juarranz	CBA Irún PQ4
Reimp.	Pasacalle de La Dolores	T. Bretón	Ópera	A. C ^a . 1940	E. L. Juarranz	CBA Irún PQ4
1908	Fraternité	F. Ruiz Escobés	Pasodoble	41837	-	E-Msa UME/R-19168
1910	El nuevo recluta: pasodoble	F. Ruiz Escobés	Pasodoble	41836	-	E-Mn MC/4206/27
1910	Viva mi patria	F. Ruiz Escobés	Pasodoble	41838	-	E-Msa UME/R-19166
1910	Garrotín y farruca de El País de las Hadas	R. Calleja	Zarzuela	42076	P. Marquina	CBA Irún PQ4
1910	La muerte del torero	R. L. Montenegro	Pasodoble	41666	-	CBA Irún PQ4
1911?	El Conde de Luxemburgo: pasodoble	F. Lehar	Opereta	42169	M. San Miguel	E-Msa UME/S-19454
1911?	El Conde de Luxemburgo: tanda de vals	F. Lehar	Opereta	42174	M. San Miguel	E-Msa UME/S-19455
1911	La Guardia de Corps: marcha militar	M. San Miguel	Marcha	42178	-	E-Mn MC/4206/23
1911	Alcazarquivir	L. Romo	Pasodoble	C-42232-D	-	E-Mn MC/4206/22
1911	Je m'appelle Two Step	C. Worsley	Bailable	C. 42673 D.	M. San Miguel	E-Msa UME/S-19461
1911	Ein Albumlat	R. Wagner	Álbum	C. 42812 D.	M. San Miguel	E-Msa UME/W- 23379.1
1911	Hacia el Oasis: marcha mora	C. Roig	Marcha	42104	P. Marquina	CBA Irún PQ4
1911	Vicente Pastor: pasodoble flamenco	C. Roig	Pasodoble	42239	M. San Miguel	E-Msa UME/R- 18542
1911?	Alma andaluza: pasacalle	R. Gómez	Pasacalle	42253	M. San Miguel	E-Msa UME/G- 10161
1912	Pasodoble sobre motivos de <i>La Generala</i>	A. Vives	Ópera	UME (42264)	M. San Miguel	E-Msa UME/V- 23219
1912	Los Guerrilleros de Liliput: marcha burlesca	M. San Miguel	Bailable	E-42687-D	-	E-Msa UME/S- 19447
1913	Felisina: polka	M. San Miguel	Bailable	C. 42689 D	-	E-Msa UME/S- 19448
1913	Linda: mazurca	M. San Miguel	Bailable	C. 42690 D.	-	E-Msa UME/S- 19449
1913	¡Por la Patria!	P. Martorell	Pasodoble	C-42634-D	-	E-Mn MC/4206/29
1913	Alegría de Mimí: jota	P. Martorell	Bailable	C-42635-D	-	E-Mn MC/4206/28
1913	Gavota (en re menor)	C. Pérez Monllor	Bailable	C-42636-D	-	E-Msa UME/P- 17383
1913	La pajarita: polka	M. San Miguel	Bailable	[S. E.]	-	E-Mn MC/4206/18
1913	Selección sobre motivos de Eva	F. Lehar	Opereta	C. 42789. D	[S. E.]	E-Msa UME/L- 13073
1913	Pasodoble sobre motivos de Eva	F. Lehar	Opereta	C. 42790. D	[S. E.]	E-Msa UME/L- 13072
1913	Viva mi tierra	E. L. Juarranz	Pasacalle	1821	-	E-Msa UME/L- 13781
1914	Amparito: schotis-gavota	M. San Miguel	Bailable	C 42691D	-	E-Mn MC/4206/19
1914	Florinda: habanera	M. San Miguel	Bailable	C 42692 D	-	E-Mn MC/4206/30
1914	Belmonte: pasodoble torero	A. Sánchez	Pasodoble	C-42841-D	R. Soutullo	E-Msa UME/S-

						1602.1
1914	Miss Australia	A. Vives	Opereta	C-42840-D	R. Soutullo	E-Msa UME/V-23305
1915	L'Alferis: marcha militar	J. Seva Cabrera	Marcha	42917	-	E-Msa UME/S-20462
1915	Alegrías: pasodoble flamenco	J. Lon	Pasodoble	42918	-	E-Msa UME/L-13568
1915	Cantabria: cantos de la tierruca	F. Espino	Canción	42936	M. Bretón	E-Msa UME/E-7244
1916	Anzobre: marcha española sobre cantos populares de Galicia	F. Fuster	Marcha	UME 43139	M. San Miguel	E-Msa UME/F-8694
1916	Pasodoble sobre motivos de Sybyll	V. Jacobi	Opereta	UME 43082	M. San Miguel	E-Msa UME/S-19463
1916	Danza Gitana	F. Alonso	Bailable	UME 43180	-	E-Msa UME/A-633
1916	La canción del Harem: marcha árabe	C. Pérez Laporta	Marcha	42919	-	E-Msa UME/P-17365
1917	La Primera de Abono: pasodoble torero	C. Pérez Laporta	Pasodoble	42920	-	E-Msa UME/P-17366
1917	Charlot's Torero: pasodoble cómico	A. G. Hernández y J. Pascual	Pasodoble	UME 43288		E-Msa UME/H-11596
1917	La Oración: marcha fúnebre	C. Pérez Laporta	Marcha fúnebre	42921	-	E-Msa UME/P-17367
1918	Marcha militar sobre motivos de La Canción del Olvido	J. Serrano	Zarzuela	UME 43369	M. San Miguel	CBA Irún PQ4
1918	Diana: marcha española	J. Fernández Pacheco	Marcha	UME 43433	M. San Miguel	E-RE A88/M-0031 / M-Banda
1919	De Madrid al Infierno. Schotis (La Nicarona)	F. Alonso	Fantasia	UME 43452	P. Marquina	E-Msa UME/A-776
1919	El Asombro de Damasco: pasodoble	P. Luna	Zarzuela	UME 43221	[S. E.]	CBA Irún PQ4

TABLA A. 3. Catálogo recuperado de obras publicadas en *Eco de Marte* por Casa Dotesio y Unión Musical Española. Fuente: elaboración propia.

ANEXO 4. CATALOGACIÓN DE LAS MARCHAS FÚNEBRES COMPUESTAS POR JOSÉ GABALDÁ Y PUBLICADAS EN *ECO DE MARTE*

4.1. LA GUIRNALDA

Título	<i>La Guirnalda</i>
Subtítulo	marcha fúnebre
N.º <i>Eco de Marte</i>	79
Fecha publicación	1863
N.º plancha	J.G. 79
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	Enrique Abad y Gil
N.º compases	66 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Sol menor
<i>Tempo</i>	[s. e.]
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), fliscorno (1º y 2º), cornetines en sib (1º y 2º), trombas en mib, trompas en mib, trombones (1º y 2º), barítono saxhorno, bombardinos (1º y 2º), bajos, bombo (incluye papel de platos) y redoblante.
Datos físicos	Partitura para banda, 22x32 cm (4 páginas)
Precio de venta	[s. e.]
Localización	E-Mn. Signatura: MP/178/19
Notas	La ausencia del saxofón en la plantilla puede hacer indicar que la marcha fuera compuesta con anterioridad a su publicación en el <i>Eco de Marte</i> .
Discografía	Banda Sinfónica Municipal de Sevilla (2007)
Incipit	

TABLA A. 4.1. Ficha catalográfica de *La Guirnalda: marcha fúnebre* de José Gabaldá. Fuente: elaboración propia.

4.2. LA AZUCENA

mp 1782

JOSE GABALDÁ

ECO DE MARTE.
N.º 80.

LA AZUCENA.
Marcha fúnebre.

DE J. GABALDÁ.

1

REQUINTO.
FLAUTIN.
CLARINETES.
1.º
2.º, 3.º
FLISCORNOS.
1.º
2.º
SAXOFON EN MI b.
1.º
CORNETINES SI b.
2.º
TROMBAS MI b.
TROMPAS EN FA.
1.º
TROMBONES.
2.º, 3.º
BARITONOS.
1.º
BOMBARDINOS.
2.º
BAJOS.
BOMBO.

Editor: J. Gavaldá y Herón 28. Madrid. I.G. 88.

El Bombo solo, sin platillo, y latiendo con suavidad los redobles.

todos.
marcha

Título	<i>La Azucena</i>
Subtítulo	marcha fúnebre
N.º Eco de Marte	80
Fecha de edición	1863
N.º plancha	J. G. 80
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	Miguel Suárez
N.º compases	83 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Fa menor
Tempo	[s. e.]
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), fliscorno (1º y 2º), saxofón en mib, cornetines en sib (1º y 2º), trombas en mib, trompas en fa, trombones (1º, 2º y 3º), barítonos saxhorns, bombardinos (1º y 2º), bajos, bombo (especificando la ausencia de platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23x32 cm (6 páginas)
Precio de venta	-
Localización	E-Mn MP/178/2
Observaciones	En el <i>Boletín Bibliográfico Español</i> se indica que es la 2ª edición de la obra.
Discografía	Ottocento (Asociación Musical Nuestra Señora de la Soledad de Cantillana, 2013)
Incipit	

TABLA A. 4.2. Ficha catalográfica de *La Azucena*: marcha fúnebre de José Gabaldá. Fuente: elaboración propia.

4.3. *EL LLANTO*

MP 4
216-4

ECO DE MARTE.
N.º 210.

EL LLANTO.
Marcha Fúnebre.

DE J. GAVALDA.

1

REQUITO.
FLAUTIN.
PRINCIPAL.
CLARINETES.
1.ª
2.ª
1.ª
FISGORNOS.
2.ª
EN SI b.
SAXOFONES.
EN MI b.
1.ª
CORNETES SI b.
2.ª
TROMBAS MI b.
TROMBAS MI b.
1.ª
TROMBONES.
2.ª y 3.ª
BARITONOS.
1.ª
BOMBARDINOS.
2.ª
BAJOS.
BOMBO.

1.ª y 2.ª

Peñrs.

Título	<i>El Llanto</i>
Subtítulo	marcha fúnebre
N.º <i>Eco de Marte</i>	210
Fecha publicación	ca. 1867
N.º plancha	J. G. 210
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	No se especifica
N.º compases	55 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Fa menor
<i>Tempo</i>	[s. e.]
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), fliscorno (1º y 2º), saxofones en sib, saxofones en mib, cornetines en sib (1º y 2º), trombas en mib, trompas en mib, trombones (1º, 2º y 3º), barítono saxhorno, bombardinos (1º y 2º), bajos y bombo (incluye redoblante y platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23 x 32 cm (4 páginas)
Precio de venta	6 reales
Localización	E-Mn MP/216/4
Observaciones	-
Discografía	<i>Ottocento</i> (Asociación Musical Nuestra Señora de la Soledad de Cantillana, 2013)
<i>Incipit</i>	

TABLA A. 4.3. Ficha catalográfica de *El Llanto*: marcha fúnebre de José Gabaldá. Fuente: elaboración propia.

4.4. MINERVA

Título	<i>Minerva</i>
Subtítulo	<i>marcha triunfal</i>
N.º Eco de Marte	168
Fecha publicación	1867
N.º plancha	J. G. 168
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	José Lodre
N.º compases	85 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Si bemol mayor
Tempo	[s. e.]
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), saxofón en mib, fliscorno (1º y 2º), cornetines en sib (1º y 2º), trombas en mib, trompas en mib, lira en do, trombones (1º, 2º y 3º), barítono saxhorno, bombardinos (1º y 2º), bajos y bombo (incluye redoblante y platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23x32 cm (6 páginas)
Precio	10 reales
Localización	E-Mn MP/216/2
Observaciones	El título puede referirse al culto externo a Jesús sacramentado que se estableció inicialmente en la iglesia de Santa María sobre Minerva en Roma. En algunas localidades se denomina así a las distintas procesiones parroquiales del Santísimo que tenían lugar el domingo posterior al Corpus.
Discografía	Asociación Juvenil y Cultural de Música Bienmesuena de El Saucejo (2019)
Incipit	

TABLA A. 4.4. Ficha catalográfica de *Minerva*: marcha triunfal de José Gabaldá. Fuente: elaboración propia.

4.5. SOLEDAD

mp/9
216

EGO DE MARTE. PROPIEDAD.
N.º 261.

José Gabaldá

SOLEDAD.
Marcha fúnebre.

De D. José Gabaldá.

1

REQUINTO.

FLAUTÍN.

PRINCIPAL.

CLARINETES.

1.º

2.º

SAXOFÓN MI ♭.

FLISCORNOS.

1.º

2.º

CORNETINES SI ♭.

1.º

2.º

TROMBAS MI ♭.

1.º

2.º

TROMPAS MI ♭.

1.º y 2.º

TROMBONES.

3.º y 4.º

BARÍTONOS.

1.º

BOMBARDINOS.

2.º

BAJOS.

BATERÍA.

Editor: J. Gabaldá, C. Hortaleza, 29, Madrid.

(J. G. 261)

marcha

Pr: 8 rs.

J. Gabaldá, de Lodre.

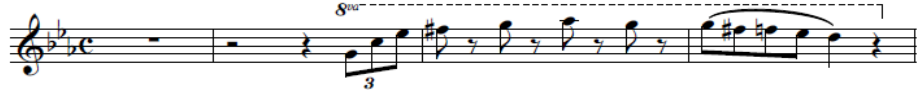
Título	<i>Soledad</i>
Subtítulo	<i>marcha fúnebre</i>
N.º Eco de Marte	261
Fecha publicación	1867
N.º de plancha	J. G. 261
Impresor	José Lodre
Lugar de impresión	Madrid
N.º compases	63 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Do menor
Tempo	[s. e.]
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), saxofón en mib, fliscornos (1º y 2º), cornetines en sib (1º y 2º), trombas en mib (1ª y 2ª), trompas en mib, trombones (1º, 2º, 3º y 4º), barítono saxhorno, bombardinos (1º y 2º), bajos y batería (incluye caja, bombo y platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23x32 cm (5 páginas)
Localización	E-Mn MP/216/9
Observaciones	-
Discografía	-
Incipit	

TABLA A. 4.5. Ficha catalográfica de *Soledad*: marcha fúnebre de José Gabaldá. Fuente: elaboración propia.

4.6. EL PANTEÓN

ECO DE MARTE.
N.º 166.

EL PANTÉON.
Marcha fúnebre.

De D. José Gabaldá.

F.

1

CLARINETES.

1.º

2.º y 3.º

SAXOFONES MI b.

1.º

FLAUTINOS.

1.º

2.º

CORNETES SI b.

1.º

2.º

3.º

4.º

5.º

6.º

7.º

8.º

9.º

10.º

11.º

12.º

13.º

14.º

15.º

16.º

17.º

18.º

19.º

20.º

21.º

22.º

23.º

24.º

25.º

26.º

27.º

28.º

29.º

30.º

31.º

32.º

33.º

34.º

35.º

36.º

37.º

38.º

39.º

40.º

41.º

42.º

43.º

44.º

45.º

46.º

47.º

48.º

49.º

50.º

51.º

52.º

53.º

54.º

55.º

56.º

57.º

58.º

59.º

60.º

61.º

62.º

63.º

64.º

65.º

66.º

67.º

68.º

69.º

70.º

71.º

72.º

73.º

74.º

75.º

76.º

77.º

78.º

79.º

80.º

81.º

82.º

83.º

84.º

85.º

86.º

87.º

88.º

89.º

90.º

91.º

92.º

93.º

94.º

95.º

96.º

97.º

98.º

99.º

100.º

101.º

102.º

103.º

104.º

105.º

106.º

107.º

108.º

109.º

110.º

111.º

112.º

113.º

114.º

115.º

116.º

117.º

118.º

119.º

120.º

121.º

122.º

123.º

124.º

125.º

126.º

127.º

128.º

129.º

130.º

131.º

132.º

133.º

134.º

135.º

136.º

137.º

138.º

139.º

140.º

141.º

142.º

143.º

144.º

145.º

146.º

147.º

148.º

149.º

150.º

151.º

152.º

153.º

154.º

155.º

156.º

157.º

158.º

159.º

160.º

161.º

162.º

163.º

164.º

165.º

166.º

167.º

168.º

169.º

170.º

171.º

172.º

173.º

174.º

175.º

176.º

177.º

178.º

179.º

180.º

181.º

182.º

183.º

184.º

185.º

186.º

187.º

188.º

189.º

190.º

191.º

192.º

193.º

194.º

195.º

196.º

197.º

198.º

199.º

200.º

201.º

202.º

203.º

204.º

205.º

206.º

207.º

208.º

209.º

210.º

211.º

212.º

213.º

214.º

215.º

216.º

217.º

218.º

219.º

220.º

221.º

222.º

223.º

224.º

225.º

226.º

227.º

228.º

229.º

230.º

231.º

232.º

233.º

234.º

235.º

236.º

237.º

238.º

239.º

240.º

241.º

242.º

243.º

244.º

245.º

246.º

247.º

248.º

249.º

250.º

251.º

252.º

253.º

254.º

255.º

256.º

257.º

258.º

259.º

260.º

261.º

262.º

263.º

264.º

265.º

266.º

267.º

268.º

269.º

270.º

271.º

272.º

273.º

274.º

275.º

276.º

277.º

278.º

279.º

280.º

281.º

282.º

283.º

284.º

285.º

286.º

287.º

288.º

289.º

290.º

291.º

292.º

293.º

294.º

295.º

296.º

297.º

298.º

299.º

300.º

301.º

302.º

303.º

304.º

305.º

306.º

307.º

308.º

309.º

310.º

311.º

312.º

313.º

314.º

315.º

316.º

317.º

318.º

319.º

320.º

321.º

322.º

323.º

324.º

325.º

326.º

327.º

328.º

329.º

330.º

331.º

332.º

333.º

334.º

335.º

336.º

337.º

338.º

339.º

340.º

341.º

342.º

343.º

344.º

345.º

346.º

347.º

348.º

349.º

350.º

351.º

352.º

353.º

354.º

355.º

356.º

357.º

358.º

359.º

360.º

361.º

362.º

363.º

364.º

365.º

366.º

367.º

368.º

369.º

370.º

371.º

372.º

373.º

374.º

375.º

376.º

377.º

378.º

379.º

380.º

381.º

382.º

383.º

384.º

385.º

386.º

387.º

388.º

389.º

390.º

391.º

392.º

393.º

394.º

395.º

396.º

397.º

398.º

399.º

400.º

401.º

402.º

403.º

404.º

405.º

406.º

<

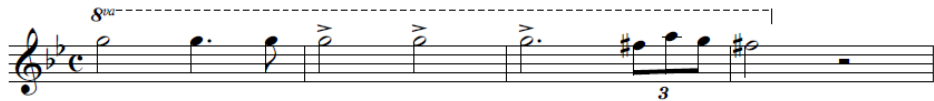
Título	<i>El panteón</i>
Subtítulo	<i>marcha fúnebre</i>
N.º <i>Eco de Marte</i>	166
Fecha publicación	1868
N.º plancha	J. G. 166
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	José Lodre
N.º compases	79
Tonalidad	Sol menor
<i>Tempo</i>	[s. e.]
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), saxofones en mi b, fliscorno (1º y 2º), cornetines en sib (1º y 2º), trombas en mib (1ª, 2ª y 3ª), trompas en mib, trombones (1º, 2º y 3º), barítono saxhorno, bombardinos (1º y 2º), bajos y percusión (redoblante, bombo y platos en un único pentagrama)
Datos físicos	Partitura para banda, 23x31 cm (6 páginas)
Precio de venta	10 reales
Localización	E-Mn MP/216/1
Observaciones	En el <i>Boletín Bibliográfico Español</i> y en la descripción de la BNE se indica que es la 2ª edición de la obra. La primera edición probablemente sea de 1867, teniendo en cuenta que <i>Minerva</i> tiene el número de plancha J. G. 168.
Discografía	-
Incipit	

TABLA A. 4.6. Ficha catalográfica de *El Panteón*: marcha fúnebre de José Gabaldá. Fuente: elaboración propia.

4.7. MARCHA DE HONOR AL SANTÍSIMO

ECO DE MARTE. *José Gabaldá* **MARCHA DE HONOR AL SANTÍSIMO.** 1
N.º 297. Marcha lenta (♩ = 66) PANGE LINGUA. Compuesta sobre los himnos PANGE LINGUA y SACRIS SOLEMNIIS. PROPIEDAD. Por D. José Gabaldá.

Editor: J. Gabaldá, C. de Hortaleza, 29, Madrid. (J. G. 297.) Pr: 12 rs: Grabado en la Catag. de Lodre.

Título	<i>Marcha de honor al Santísimo</i>
Subtítulo	compuesta sobre los himnos <i>Pange lingua</i> y <i>Sacris solemniis</i>
N.º Eco de Marte	297
Fecha publicación	1868
N.º plancha	J. G. 297
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	José Lodre
N.º compases	90 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Si bemol mayor
Tempo	Marcha lenta. 60 ppm.
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (1º, 2º, 3º y 4º), fliscornos (1º y 2º), cornetines en sib (1º, 2º, 3º y 4º), trombas en mib (1 y 2ª), trompas en mib, trombones (1º, 2º, 3º y 4º), bombardinos (1º y 2º), bombardón, bajos y batería (caja, bombo y platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23x32 cm (8 páginas)
Precio de venta	12 reales
Localización	E-Mn MP/216/22
Observaciones	Dedicada al Santísimo Sacramento. Es posible que fuera compuesta para su interpretación en la procesión del Corpus Christi.
Discografía	-
Incipit	

TABLA A. 4.7. Ficha catalográfica de *Marcha de honor al Santísimo* de José Gabaldá. Fuente: elaboración propia.

ANEXO 5. CATALOGACIÓN DE LAS MARCHAS COMPUESTAS POR ANTONIO DE LA CRUZ

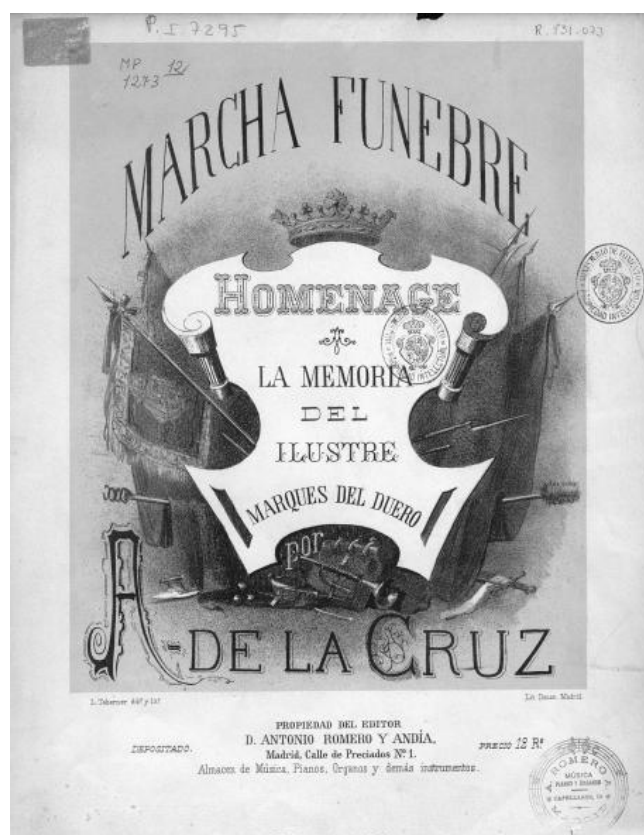
5.1. A. S. M. EL REY D. ALFONSO XII



Título	A. S. M. el rey D. Alfonso XII
Subtítulo	marcha real
N.º Opus	107
Publicación/editor	Pablo Martín
Fecha de publicación	1875
N.º plancha	P. M. 3140
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	Calcografía de S. Mascardó
N.º compases	40
Tonalidad	Si bemol mayor
Tempo	Maestoso
Plantilla instrumental	Piano
Datos físicos	Partitura para piano, 2 páginas, 35cm.
Precio de venta	5 reales
Fuente	E-Mn MC/297/74 E-Bbc 2007-Fol-C 13/72
Observaciones	-
Íncipit	

TABLA A. 5.1. Ficha catalográfica de A. S. M. el rey D. Alfonso XII: marcha real de Antonio de la Cruz. Fuente: elaboración propia.

5.2. HOMENAJE A LA MEMORIA DEL ILUSTRE MARQUÉS DEL DUERO



Título	<i>Homenaje [sic] a la memoria del ilustre Marqués del Duero</i>
Subtítulo	<i>marcha fúnebre</i>
N.º de Opus	101
Publicación/editor	Antonio Romero y Andía
Fecha de publicación	1876
N.º de plancha	A. R. 3653
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	Litografía de Donón
N.º de compases	69
Tonalidad	Re menor
Tempo	<i>Maestoso</i>
Plantilla instrumental	Piano
Datos físicos	Partitura para piano, 3 páginas, 35cm.
Precio de venta	12 reales
Fuente	E-Mn MP/1273/12
Observaciones	Cubierta ilustrada firmada por L. Taberner Una instrumentación para banda fue publicada por Casa Dotesio ca. 1901
Incipit	

TABLA A. 5.2. Ficha catalográfica de *Homenaje a la memoria del ilustre Marqués del Duero*: marcha fúnebre de Antonio de la Cruz. Fuente: elaboración propia.

5.3. HOMENAJE A LA MEMORIA DE DAOIZ Y VELARDE (PIANO)



Título	<i>Homenaje [sic] á [sic] la memoria de Daoiz y Velarde</i>
Subtítulo	marcha fúnebre
Número de Opus	124
Publicación/Editor	Romero y Marzo
Fecha de publicación	1877
Número de plancha	R. y M. 5028
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	[Sin especificar]
N.º de compases	60
Tonalidad	Do menor
Tempo	<i>Maestoso</i>
Plantilla	Piano
Datos físicos	Partitura para piano, 3 páginas, 35cm.
Precio de venta	6 reales
Fuente	E-Mn MP/1803/5
Observaciones	Del compás 33 al 60 aparece un papel campana sobre la partitura de piano. Incluye cubierta ilustrada.
Incipit	

TABLA A. 5.3. Ficha catalográfica de *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde: marcha fúnebre (piano)* de Antonio de la Cruz. Fuente: elaboración propia.

5.4. HOMENAJE A LA MEMORIA DE DAOIZ Y VELARDE (BANDA)



Título	<i>Homenage [sic] á [sic] la memoria de Daoiz y Velarde</i>
Subtítulo	marcha fúnebre
N.º Opus	[Sin especificar]
Publicación/Editor	<i>Eco de Marte</i> , n.º 2062
Fecha de publicación	Ca. 1878
N.º plancha	R. y M. 2062
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	Calcografía de J. Lodré
Nº. de compases	60
Tonalidad	Do menor
<i>Tempo</i>	[Sin especificar]
Plantilla instrumental	Requinto, flauta y flautín en re, clarinetes (principal, primero, segundo y tercero), oboe en si bemol, clarinete bajo, saxofón grave en si bemol, saxofón alto en mi bemol, saxofón bajo en mi bemol, fliscornos, (primero y segundo), cornetines (primero y segundo), tromba en mi bemol, trompa en mi bemol, trombones (primero, segundo y tercero) bombardinos (primero y segundo), barítono [saxhorno], fagotes, contrafagotes, bajos, ruido [caja, bombo y platillos] y campana.
Datos físicos	Partitura para banda, 5 páginas, 22x32 cm.
Precio de venta	8 reales
Fuente	E-Mn (MP/129/2). E-Mc (PI-1109).
Observaciones	Instrumentación realizada por Ramón Roig Torné. El n.º 2062 incluye portada de la revista <i>Eco de Marte</i> y un «Suplemento al gran catálogo del <i>Eco de Marte</i> ». Se editó una reimpresión en el n.º 1662 de <i>Eco de Marte</i> (véase Anexo 2).
<i>Incipit</i>	

TABLA A. 5.4. Ficha catalográfica de *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde*: marcha fúnebre (banda) de Antonio de la Cruz. Fuente: elaboración propia.

5.5. VIERNES SANTO



Título	<i>Viernes Santo</i>
Subtítulo	marcha fúnebre
N.º de Opus	138
Publicación/Editor	Antonio Romero y Andía
Fecha de publicación	1880
N.º de plancha	R. y M.
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	[Sin especificar]
N.º de compases	69
Tonalidad	Fa menor
Tempo	<i>Lento Assai</i>
Plantilla instrumental	Piano
Datos físicos	Partitura para piano, 3 páginas, 37 cm.
Precio de venta	10 reales
Fuente	E-Mn MP/1803/11
Observaciones	Incluye cubierta ilustrada Al comienzo de la obra se indica la numeración n.º 3.
Incipit	

TABLA A. 5.5. Ficha catalográfica de *Viernes Santo: marcha fúnebre* (piano) de Antonio de la Cruz. Fuente: elaboración propia.

5.6. AL SANTÍSIMO CORPUS CHRISTI



Título	<i>Al Smo. Corpus Christi</i>
Subtítulo	marcha solemne
N.º de Opus	147
Publicación/Editor	Antonio Romero y Andía
Fecha de publicación	1881
N.º de plancha	A. R. 5752
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	Calcografía de F. Echevarría
N.º de compases	108
Tonalidad	Do menor
Tempo	<i>Maestoso</i>
Plantilla instrumental	Piano
Datos físicos	Partitura para piano, 5 páginas, 36cm
Precio de venta	16 reales
Fuente	E-Mn MC/512/47
Observaciones	Incluye cubierta ilustrada
Incipit	

TABLA A. 5.6. Ficha catalográfica de *Al Santísimo Corpus Christi*: marcha solemne de Antonio de la Cruz.

Fuente: elaboración propia.

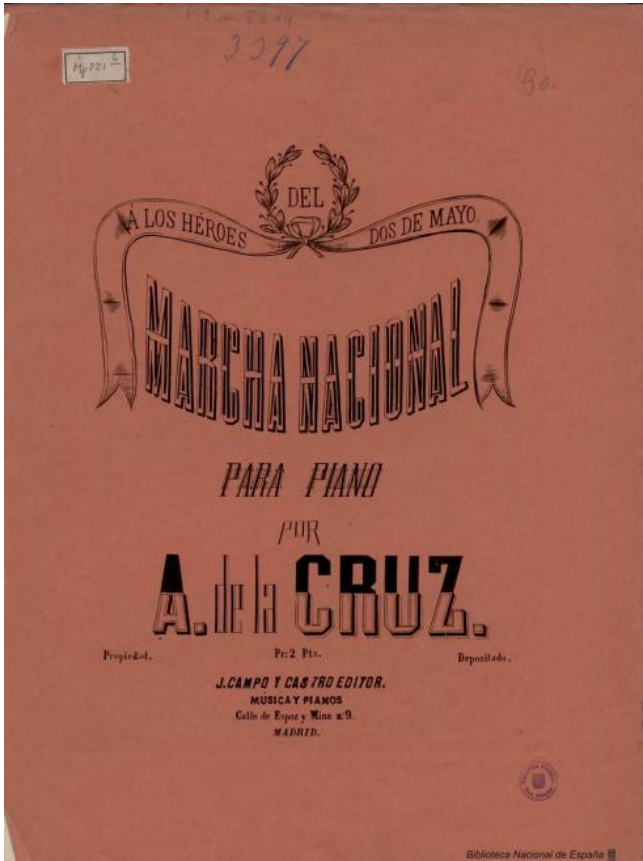
5.7. A LA STMA. VIRGEN MARÍA BAJO LA ADVOCACIÓN DE NTRA. SRA. DE LAS ANGUSTIAS



Título	<i>A la Santísima Virgen María bajo la advocación de Ntra. Señora de las Angustias</i>
Subtítulo	marcha solemne
N.º de Opus	182
Publicación/Editor	José Campo
Fecha de publicación	1884
N.º de plancha	265
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	Calcografía de F. Echevarría
N.º de compases	59
Tonalidad	Mi menor
<i>Tempo</i>	<i>Maestoso</i>
Plantilla	Piano
Datos físicos	Partitura de piano, 35cm (3 páginas)
Precio de venta	3 pesetas
Fuente	E-Mn MC/509/11
Observaciones	Incluye cubierta con el título <i>Marcha solemne y pasodoble para piano</i> Editada junto al pasodoble <i>Ingenieros</i>
<i>Incipit</i>	Introducción

TABLA A. 5.7. Ficha catalográfica de *A la Santísima Virgen María bajo la advocación de Nuestra Señora de las Angustias*; marcha solemne de Antonio de la Cruz. Fuente: elaboración propia.

5.8. A LOS HÉROES DEL DOS DE MAYO (PIANO)



Título	<i>A los héroes del dos de mayo</i>
Subtítulo	marcha nacional
N.º de Opus	171
Publicación/Editor	José Campo y Castro
Fecha de publicación	1883
N.º de plancha	246
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	[Sin especificar]
N.º de compases	43
Tonalidad	Do menor
Tempo	<i>Maestoso</i>
Plantilla	Piano
Datos físicos	Partitura para piano, 3 páginas, 37cm.
Precio de venta	2 pesetas
Fuente	E-Mn MP/221/4
Observaciones	Incluye cubierta ilustrada
Incipit	

. TABLA A. 5.8. Ficha catalográfica de *A los héroes del dos de mayo: marcha nacional* (piano) de Antonio de la Cruz. Fuente: elaboración propia.

5.9. A LOS HÉROES DEL DOS DE MAYO (BANDA)

3398

177 17

A. DE LA CRUZ. A LOS HÉROES DEL DOS DE MAYO MARCHA NACIONAL. Instrumentada por PINTADO. 70 y 8 Ptas.

Paso lento.

FLAUTA.
REQUINTO.
CLARINETES.
BAJO.
SAXOFONES.
FLISCORNOS.
CORNETINES.
TROMBAS.
TROMPAS.
TROMBONES.
FAGOTES.
BOMBARDINOS.
BAJOS.
BATERIA.

2. CAMPO Y CASTRO, Editor. J. 248 C. Calle de Espasa y Minerva, N.º 8. MADRID.

Para el Registro de la Propiedad
José Campo y Castro

Biblioteca Nacional de España

Título	<i>A los héroes del dos de mayo</i>
Subtítulo	marcha nacional
Número de Opus	-
Publicación/Editor	José Campo y Castro
Fecha de publicación	1883
N.º de plancha	J. 248 C.
Lugar de impresión	Madrid
Impresor	[Sin especificar]
N.º de compases	43
Tonalidad	Do menor
Tempo	Paso lento
Plantilla	Flauta, requinto, clarinetes (primero, segundo y bajo) saxofones en mi bemol, fliscornos (primero, segundo y bajo), cornetines (primero y segundo), trombas en mi bemol, trompas en mi bemol, trombones (primero, segundo, tercero y cuarto), fagotes, bombardinos (primero y segundo), bajo y batería (caja, bombo y platillos).
Datos físicos	Partitura para banda, 5 páginas, 27x36cm.
Precio de venta	3 pesetas
Fuente	E-Mn MP/177/17
Notas	Instrumentación de Carlos Pintado
Incipit	

. TABLA A. 5.9. Ficha catalográfica de *A los héroes del dos de mayo*: marcha nacional (banda) de Antonio de la Cruz. Fuente: elaboración propia.

ANEXO 6. EDICIÓN CRÍTICA DE *HOMENAJE A LA MEMORIA DE DAOIZ Y VELARDE*

La presente edición de la marcha fúnebre *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde* de Antonio de la Cruz está basada en la instrumentación para banda de esta, realizada por el músico mayor Ramón Roig Torné y publicada en torno a 1876 por la publicación *Eco de Marte* en su número 2062. La partitura se encuentra disponible en la Biblioteca Nacional de España con signatura MP/129/2. Los criterios generales de edición son los siguientes:

- Se ha mantenido la armadura tal y como figura en la partitura original.
- En cuanto al *tempo*, no indicado en la partitura original, se ha establecido un *tempo Lento* (40 - 60 ppm), característico de este tipo de repertorio.
- Las repeticiones que aparecen en la partitura original se han indicado en la edición con la expresión D. C. a Coda.
- Se ha actualizado la plantilla instrumental de la versión publicada en *Eco de Marte*, propia de las bandas militares españolas del último tercio del siglo XIX, a la plantilla bandística estándar actual:
 - La parte de flauta/flautín en re ha sido transportada a flauta/flautín en do.
 - El oboe en si bemol ha sido transportado a oboe en do.
 - Las partes de clarinete principal y 1.º se mantienen en un único pentagrama, mientras que las partes de clarinete 2.º y 3.º se han dividido en dos pentagramas.
 - El saxofón grave en si bemol ha sido cambiado por saxofón tenor en si bemol.
 - El saxofón bajo en mi bemol ha sido sustituido por saxofón barítono en mi bemol.
 - El cornetín 1.º y cornetín 2.º en si bemol han sido sustituidos por trompeta 1.ª y trompeta 2.ª en si bemol. Si bien, estas pueden interpretarse igualmente por cornetines en si bemol.
 - El papel de tromba en mi bemol, instrumento actualmente en desuso, ha sido suprimido, ya que es similar al de cornetín 1.º y 2.º.
 - La parte de bombardino 1.º, similar a las de fliscorno 1.º y 2.º y cornetín 1.º y 2.º ha sido suprimida. A su vez, la parte de bombardino 2.º/ bombardino barítono ha sido sustituida por la parte de bombardino.
 - La parte de trombón 1.º, 2.º y 3.º ha sido dividida en tres, correspondientes a cada una de ellas.
 - La parte de contrafagotes y bajos ha sido sustituida por de tuba.
 - La parte ruido y campana ha sido sustituida por las de caja, bombo y platillos.

Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde

Marcha funebre
(1876)

Antonio de la Cruz Quesada (1825-1889)
Instrumentación: Ramón Roig i Torné (1849-1907)
Edición: Juan Carlos Galiano Diaz

Lento

Flauta y flautín

Oboe

Requinto

Clarinete Pral. y 1º.

Clarinete 2º

Clarinete 3º

Clarinete bajo en Sib

Saxofón tenor

Saxofón alto

Saxofón barítono

Trompa en Mib

Fliscorno 1º

Fliscorno 2º

Trompeta en 1ª

Trompeta en 2ª

Trombón 1º

Trombón 2º

Trombón 3º

Bombardino

Fagot

Tuba

Caja

Bombo

Platillos

8

Fl. *p*

Ob.

Requin *p*

Cl. Pral/1°

Cl. 2°

Cl. 3°

Cl. bajo

Sax. ten. *ff*

Sax. alto

Sax. bar. *cresc.* *ff*

Trmp. Mib *cresc.* *ff*

Flisc. 1° *p* *cresc.* *ff*

Flisc. 2° *p* *cresc.* *ff*

Tpt. 1° *p* *cresc.* *ff*

Tpt. 2° *p* *cresc.* *ff*

Tbn. 1° *p* *cresc.* *ff*

Tbn. 2° *cresc.* *ff*

Tbn. 3° *cresc.* *ff*

Bomb. *cresc.* *ff*

Fag. *cresc.* *ff*

Tba. *cresc.* *ff*

Caja *cresc.* *ff*

Bmbo *ff*

Plat. *ff*

3

343

23

Fl. *p*

Ob. *p*

Requinto *p*

Cl. Pral/1°

Cl. 2°

Cl. 3° *pp*

Cl. bajo

Sax. ten. *cresc.*

Sax. alto *p*

Sax. bar. *p*

Trmp. M♭

Flisc. 1° *p*

Flisc. 2° *pp*

Tpt. 1° *p*

Tpt. 2°

Tbn. 1°

Tbn. 2°

Tbn. 3°

Bomb. *p*

Fag. *p*

Tba.

Caja

Bmbo

Plat.

29

Fl.

Ob.

Requin

Cl. Pral/1^o

Cl. 2^o

Cl. 3^o

Cl. bajo

Sax. ten.

Sax. alto

Sax. bar.

Trmp. Mb

Flisc. 1^o

Flisc. 2^o

Tpt. 1^a

Tpt. 2^a

Tbn. 1^o

Tbn. 2^o

Tbn. 3^o

Bomb.

Fag.

Tba.

Caja

Bmbo

Plat.

37 D.C. al Coda

Fl.

Ob.

Requinto

Cl. Pral/1^o

Cl. 2^o

Cl. 3^o

Cl. bajo

Sax. ten.

Sax. alto

Sax. bar.

Trmp. Mb

Flisc. 1^o

Flisc. 2^o

Tpt. 1^a

Tpt. 2^a

Tbn. 1^o

Tbn. 2^o

Tbn. 3^o

Bomb.

Fag.

Tba.

Caja

Bmbo

Plat.

45

Fl.

Ob.

Requin

Cl. Pral/1^o

Cl. 2^o

Cl. 3^o

Cl. bajo

Sax. ten.

Sax. alto

Sax. bar.

Trmp. Mb

Flisc. 1^o

Flisc. 2^o

Tpt. 1^a

Tpt. 2^a

Tbn. 1^o

Tbn. 2^o

Tbn. 3^o

Bomb.

Fag.

Tba.

Caja

Bmbo

Plat.

52

Fl.

Ob.

Requinco

Cl. Pral/1º

Cl. 2º

Cl. 3º

Cl. bajo

Sax. ten.

Sax. alto

Sax. bar.

Trmp. M♭

Flisc. 1º

Flisc. 2º

Tpt. 1º

Tpt. 2º

Tbn. 1º

Tbn. 2º

Tbn. 3º

Bomb.

Fag.

Tba.

Caja

Bmbo

Plat.

ANEXO 7. EDICIÓN CRÍTICA DE *A LOS HÉROES DEL DOS DE MAYO*

La presente edición de la marcha nacional *A los héroes del dos de mayo* de Antonio de la Cruz está basada en la instrumentación para banda de esta, realizada por el músico mayor Carlos Pintado y publicada en torno a 1883 por el editor José Campo y Castro con número de plancha J. 248 C. La partitura se encuentra disponible en E-Mn con signatura MP/177/17. Los criterios generales de edición son los siguientes:

- Se ha mantenido la armadura tal y como figura en la partitura original.
- En cuanto al *tempo*, se ha mantenido la indicación *Paso Lento*.
- Las repeticiones que aparecen en la partitura original se han indicado en la edición con la expresión D. C. a Coda.
- Se han respetado las repeticiones originales establecidas en la partitura.
- Se ha actualizado la plantilla instrumental de la versión publicada por José Campo y Castro, propia de las bandas militares españolas del último tercio del siglo XIX, a la plantilla bandística estándar actual:
 - La parte de flauta/flautín en re ha sido transportada a flauta/flautín en do.
 - El oboe en si bemol ha sido transportado a oboe en do.
 - La parte de clarinete 1.º con *divisi* se ha sustituido por las de clarinete 1.º y clarinete 2.º.
 - Las partes de cornetín 1.º y cornetín 2.º han sido sustituidas por las de trompeta 1.ª y trompeta 2.ª
 - El papel de tromba en mi bemol, instrumento actualmente en desuso, ha sido suprimido, ya que es similar al de trompa 1.º y 2.º.
 - La parte de trombón 4.º se ha sustituido por trombón bajo.
 - La parte DE batería ha sido sustituida por las de caja, bombo y platillos.

A los Héroes del Dos de Mayo

Marcha Nacional

Antonio de la Cruz Quesada (1825-1889)
Instrumentación: Carlos Pinedo Argüelles (1833-ca. 1895)
Edición: Juan Carlos Galiano Díaz

Paso Lento

Flauta

Requinto

Clarinete 1º

Clarinete 2º

Clarinete 3º

Clarinete bajo

Saxofón alto 1º

Saxofón alto 2º

Fagot 1º

Fagot 2º

Trompa 1ª y 2ª

Trompa 3ª

Trompeta 1ª

Trompeta 2ª

Fliscorno 1º

Fliscorno 2º

Fliscorno bajo

Trombón 1º

Trombón 2º

Trombón 3º

Trombón bajo

Bombardino 1º

Bombardino 2º

Tuba

Caja

Bombo

Platillos

9

Fl. *mf*

Requinto

Cl. 1°

Cl. 2°

Cl. 3°

Cl. bajo

Sax. alto 1°

Sax. alto 2°

Fag. 1°

Fag. 2°

Trmp. 1/2

Trmp. 3/4

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Flisc. 1°

Flisc. 2°

Flisc. 3°

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *p*

Tbn. baj. *p*

Bomb. 1° *p*

Bomb. 2°

Tba. *p*

Caj. *p*

Bmb. *p*

Plat.

352

27

Fl.

Requinto

Cl. 1^o

Cl. 2^o

Cl. 3^o

Cl. bajo

Sax. alto 1^o

Sax. alto 2^o

Fag. 1^o

Fag. 2^o

Trmp. 1/2

Trmp. 3/4

Tpt. 1^o

Tpt. 2^o

Flisc. 1^o

Flisc. 2^o

Flisc. 3^o

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. baj.

Bomb. 1^o

Bomb. 2^o

Tba.

Caj.

Bmb.

Plat.

35

D.C. al Fine 5

Fl.

Requinto

Cl. 1°

Cl. 2°

Cl. 3°

Cl. bajo

Sax. alto 1°

Sax. alto 2°

Fag. 1°

Fag. 2°

Trmp. 1/2

Trmp. 3/4

Tpt. 1°

Tpt. 2°

Flisc. 1°

Flisc. 2°

Flisc. 3°

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. baj.

Bomb. 1°

Bomb. 2°

Tba.

Caj.

Bmb.

Plat.

ANEXO 8. ACCIONES DIVULGATIVAS Y TRANSFERENCIA DEL CONOCIMIENTO RELACIONADAS CON LA TESIS

En los últimos años, la transferencia del conocimiento y la divulgación científica han cobrado una relevancia fundamental, consolidándose como pilares esenciales en el ámbito académico. Estas acciones trascienden la mera transmisión de datos, orientándose hacia el fomento de una mejor comprensión de conceptos científicos. Asimismo, buscan suscitar interés por la investigación, promoviendo el pensamiento crítico y una conciencia reflexiva sobre el impacto transformador del conocimiento en la sociedad. En consecuencia, la divulgación deviene en un instrumento indispensable para subrayar la relevancia de las diversas áreas del conocimiento, con especial atención a aquellas que, en el actual escenario sociocultural, parecen estar en un proceso de arrinconamiento, como es el caso de las humanidades y de las artes. Estas disciplinas, fundamentales para la comprensión integral de la condición humana, enfrentan un declive preocupante en favor de las áreas STEM (Ciencia, Tecnología, Ingeniería y Matemáticas), fenómeno que diversos autores han calificado como un verdadero «naufragio»⁷⁸².

En este marco, la divulgación musical se presenta como un vehículo privilegiado para reivindicar la música como un lenguaje artístico y un recurso cultural, identitario y educativo de innegable riqueza⁷⁸³. Las posibilidades de esta práctica están determinadas por factores como la naturaleza del contenido, los objetivos comunicativos y el perfil del público receptor. Esta diversidad de elementos ha propiciado el desarrollo de formatos tradicionales de comunicación —como textos divulgativos, documentales, conferencias, conciertos comentados, museos y exposiciones— y la irrupción de modalidades contemporáneas, apoyadas en las herramientas digitales y las redes sociales. Plataformas como YouTube, Instagram, TikTok, X (anteriormente Twitter) o los podcasts han ampliado exponencialmente el alcance de la divulgación musical, permitiendo que sus contenidos alcancen públicos heterogéneos y contribuyendo a la construcción de un diálogo plural sobre el arte sonoro.

En el contexto musical, cabe distinguir, siguiendo la tipología propuesta por Sloboda, cuatro grandes bloques de audiencia: los profesionales de la música, los seguidores inmersos en el fenómeno fan, el denominado «público forzoso» y los aficionados a la música en

⁷⁸² TORRES ORTIZ, Jaime Andrés, CIFUENTES MEDINA, José Eriberto y PLAZAS DÍAZ, Leidy Carolina, «El Naufragio de las Humanidades», *Saber, Ciencia y Libertad*, vol. 12, n.º 1, 201, pp. 196-214.

⁷⁸³ JUNQUERA, Marina, «Cómo comunicar la música: la divulgación musical», *Melómano: la revista de música clásica*, vol. 27, n.º 289, 2022, pp. 20-24.

general⁷⁸⁴. Esta categorización pone de manifiesto la pluralidad de intereses y motivaciones que subyacen en la relación del público con el hecho musical, lo que plantea desafíos y oportunidades para la práctica divulgativa.

En este sentido, la investigación emprendida en el marco de la presente tesis doctoral ha emanado los límites del ámbito académico de la investigación de base para integrarse en el proceso de divulgación científica y transferencia de conocimiento, contribuyendo al enriquecimiento cultural y educativo de la sociedad en general, y cerrando el necesario círculo de la propia investigación musicológica. Estas acciones han incluido la participación en programas de radio, pódcast y la colaboración en programas de televisión; la programación de conciertos comentados y la edición crítica de obras recuperadas; la organización de congresos científicos o la creación de contenido para webs especializadas. Todo ello promueve el intercambio de conocimiento y amplía la visibilidad de la investigación, fomentando el reconocimiento de la música procesional como patrimonio intangible y contribuyendo a su preservación y puesta en valor.

⁷⁸⁴ *Ibid*, p. 22.

8.1. PROGRAMAS DE RADIO, TELEVISIÓN Y PÓDCAST

Uno de los canales tradicionales a través de los que se ha llevado a cabo la divulgación sobre bandas de música en España ha sido la radio. En las últimas décadas, han surgido programas, principalmente en la Comunidad Valenciana, como *Nuestras Bandas de Música* (1988-2020)⁷⁸⁵, *El Vent de la Música* (2001-ca. 2013), *De banda a banda* (2018-2020)⁷⁸⁶ o *Matí de Banes-Radio banda*, por traer a colación algunos ejemplos. También en Radio Nacional de España han sido emitidos programas centrados en la música bandística, tales como *Contra viento y madera* (2009-2016)⁷⁸⁷, *Bandas de Música* (2017)⁷⁸⁸ o *Plaza Mayor* (2021-act.)⁷⁸⁹. Centrándonos en el ámbito andaluz, destaca «Vive la banda», una sección, enmarcada en el magazín semanal *La calle de Enmedio* de Canal Sur Radio, emitida entre 2015 y 2019⁷⁹⁰.

En el ámbito audiovisual, merece especial atención el Canal de Youtube *En clau de vents: registres sonors*⁷⁹¹, un proyecto de musicología aplicada, surgido en 2020, bajo la dirección de Frederic Oriola y Mari Àngels Faus. Su objetivo es dar a conocer música de banda de autores españoles compuesta con anterioridad a 1975, en especial la recuperación de composiciones de gran formato efectuadas en España a lo largo de la contemporaneidad. Junto a ello, se da cabida a transcripciones de piezas peculiares o significativas que, aunque concebidas para otros formatos, han sido adaptadas a la banda. Cada pieza se acompaña de un comentario musicológico que la contextualiza y puede consultarse en formato escrito, en la descripción de Youtube, y, en formato audiovisual, en Instagram⁷⁹².

Además, debemos mencionar la existencia de numerosas iniciativas que, si bien no se vinculan directamente con la investigación, realizan una gran labor de difusión de la actividad bandística en diferentes formatos como el pódcast, canales de Instagram y Tik-Tok, o X Space (antes Twitter Space), entre otros.

En relación con lo anterior, en el año 2022 vio la luz *Suena Andalucía*, un programa de radio surgido por iniciativa de la Federación Andaluza de Bandas de Música (Federband),

⁷⁸⁵ Véase: <https://www.nuestrasbandasdemusica.com/> [Consulta: 15/11/2024].

⁷⁸⁶ Véase: <https://www.apuntmedia.es/programes/de-banda-a-banda> [Consulta: 15/11/2024].

⁷⁸⁷ Véase: <https://www.rtve.es/play/audios/contra-viento-y-madera/>. [Consulta: 15/11/2024].

⁷⁸⁸ Véase: <https://www.rtve.es/play/audios/bandas-de-musica/> [Consulta: 15/11/2024].

⁷⁸⁹ Durante los primeros años de la década de los 2000 el programa ya estuvo en antena. Véase: <https://www.rtve.es/play/audios/plaza-mayor/> [Consulta: 15/11/2024].

⁷⁹⁰ CEREGIDO PÉREZ, Álvaro, «Andalucía de banda a banda», *Estudios Bandísticos-Wind band studies*, n.º 2, 2018, pp. 205-209.

⁷⁹¹ Véase: <https://www.youtube.com/channel/UCAcOjsfj4xgdGgMdXhIGLg> [Consulta: 15/11/2024].

⁷⁹² Véase: https://www.instagram.com/en_clau_de_vents/?hl=es [Consulta: 15/11/2024].

gracias a un convenio con el Excelentísimo Ayuntamiento de Huércal de Almería y el patrocinio de la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía. Este espacio radiofónico forma parte de la programación de Candil Radio (87.6 FM), emisora municipal de Huércal de Almería (Almería), provincia en la que tiene su sede fiscal Federband. En su primera temporada emitió 21 episodios, de una hora de duración, aproximadamente.

La creación de esta iniciativa tuvo como objetivo principal dar visibilidad a las bandas de música de Andalucía, destacando su labor en los ámbitos social, musical y educativo, al tiempo que busca proporcionar herramientas útiles para mejorar su actividad diaria, concienciar a las administraciones y a la sociedad sobre la importancia cultural de este colectivo, y divulgar las investigaciones realizadas en torno a las bandas andaluzas⁷⁹³.

Los contenidos de cada uno de los episodios pueden dividirse en dos grandes bloques. El primero de ellos, de carácter fijo, lo constituye una entrevista a una banda de música andaluza para conocer su historia y actividad diaria y, por otro lado, la sección de investigación sobre temática bandística. El segundo bloque se compone de una serie de secciones rotativas como historia y curiosidades, psicología, entrevista a personalidades públicas y políticas, la obra de la semana y, finalmente, las noticias de la Federación. A ellos, debemos sumar los fragmentos musicales, vinculados en algunos casos a los contenidos que suenan en cada uno de los programas.

En este sentido, hemos tenido oportunidad de participar en gran parte de dichos programas, dedicando la sección de investigación, en algunos casos, a cuestiones vinculadas con el contenido de la presente tesis doctoral, tal y como se observa en la Tabla A. 8.1.

⁷⁹³ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Federband y el programa *Suena Andalucía*: patrimonio cultural bandístico y divulgación científica a través de las ondas», Paradinas Márquez, Carmen, Godoy Martín, Francisco Javier y Marcos Sánchez, Rafael (eds.), *Informar, comunicar y entretener hoy*, Madrid, Marcial Pons, 2024, pp. 161-171.

N.º programa	Fecha	Título sección	Referencia empleada
3	07/12/2022	Edición musical para banda en el siglo XIX	Galiano-Díaz, 2024 ⁷⁹⁴
8	01/02/2023	La marcha procesiona en el ámbito cinematográfico	Galiano-Díaz, 2017 ⁷⁹⁵
14	15/03/2023	La ópera <i>Jone</i> de Errico Petrella en la Semana Santa andaluza	Galiano-Díaz, 2018 ⁷⁹⁶

Tabla A. 8.1. Contenidos de la tesis doctoral divulgados a través del programa de radio *Suena Andalucía*.
Fuente: elaboración propia.

Los episodios de la primera temporada de *Suena Andalucía* han sido emitidos en directo cada miércoles de 20:00 a 21:00 horas en la emisora Candil Radio. Asimismo, con la finalidad de obtener una mayor difusión, se alberga en formato pódcast en diferentes plataformas digitales como YouTube⁷⁹⁷, Spotify⁷⁹⁸, SoundCloud⁷⁹⁹ o Ivoox⁸⁰⁰, así como en las webs de Federband⁸⁰¹ y Candil Radio⁸⁰². Esto ha permitido que, en algo menos de un año, los contenidos científicos divulgados en el programa hayan alcanzado casi las 5.000 reproducciones al cierre del presente texto. En este sentido, Spotify es la plataforma digital en la que más reproducciones han obtenido los episodios de *Suena Andalucía* con un total de 3.040, seguida de SoundCloud (1.388), YouTube (385)⁸⁰³ e Ivoox (184) (véase Ilustración A. 8.1.). A estas cifras debemos sumar el número de oyentes de la emisión del programa en directo a través de la radio y de las webs de Candil Radio y Federband, cuyos datos desconocemos.

⁷⁹⁴ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Toques militares, sonos de bailables: la publicación *Eco de Marte* (1856-1919) y su papel en la conformación y difusión del repertorio para banda», *Revista de Musicología*, vol. 47, n.º 1, 2024, pp. 59-114.

⁷⁹⁵ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «La marcha procesional como BSM: el caso de Alatriste (2006)», en Miranda, Laura y Sanjuán, Ramón (eds.), *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, vol. 2, Alicante, Ediciones Letra de Palo, 2017, pp. 97-111.

⁷⁹⁶ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «De los grandes teatros de ópera italianos a la Semana Santa andaluza: la recepción de la ópera *Jone* (1858), Errico Petrella en España y su presencia en los repertorios bandísticos», *Música Oral del Sur*, n.º 15, 2018, pp. 99-139.

⁷⁹⁷ Véase: <https://www.youtube.com/channel/UC5kqQGNgJwmMN8bXmcbkUnA> [Consulta: 15/11/2024].

⁷⁹⁸ Véase: <https://open.spotify.com/show/05pJfP9VvXgGFUNUBBtZot> [Consulta: 15/11/2024].

⁷⁹⁹ Véase: <https://soundcloud.com/suenandalucia> [Consulta: 15/11/2024].

⁸⁰⁰ Véase: https://www.ivoox.com/podcast-suena-andalucia_sq_f11740558_1.html [Consulta: 15/11/2024].

⁸⁰¹ Véase: <https://federband.org/podcast> [Consulta: 15/11/2024].

⁸⁰² Véase: <https://candilradio.com/podcast/programas/suena-andalucia/> [Consulta: 15/11/2024].

⁸⁰³ En YouTube solamente están disponibles los programas 0, 1, 2, 3, 4, y 5.

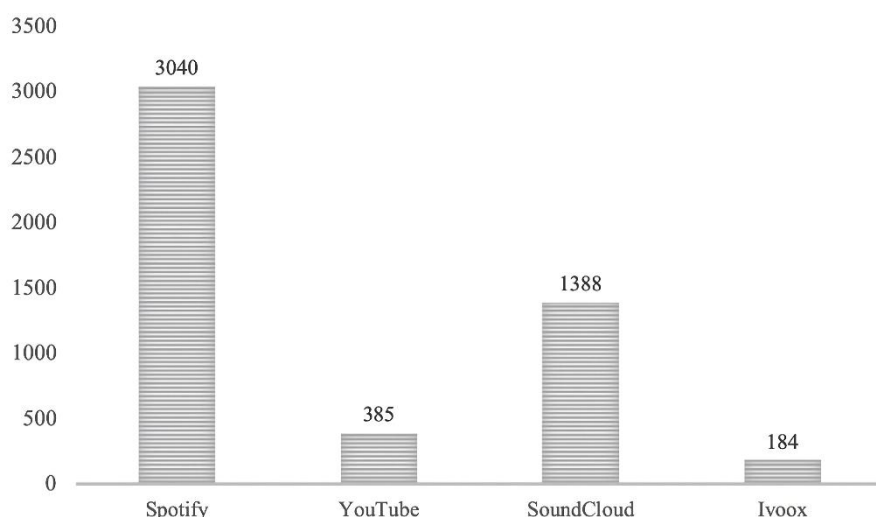


ILUSTRACIÓN A. 8.1. Reproducciones de *Suenando Andalusí* en diferentes plataformas digitales a fecha de 24/10/2024. Fuente: elaboración propia a partir de los datos ofrecidos por el equipo de *Suenando Andalusí*.

Además de la colaboración previa con la radio, recientemente se ha establecido una nueva línea de cooperación con otro medio de comunicación: la televisión. En este contexto, el programa *Al Cielo* de 101 Televisión Sevilla ha iniciado, en la temporada 2024/2025, la emisión de una serie de monográficos dedicados a la historia de la música procesional. Esta iniciativa se desarrollará a lo largo de tres temporadas. La primera estará centrada en las bandas de música, la segunda en las bandas de cornetas y tambores, y la tercera en las agrupaciones musicales.

En relación con lo anterior, el 27 de noviembre de 2024 se emitió el primero de los monográficos, titulado «La música procesional. Los orígenes hasta el siglo XIX», en el que se abordó una muy breve historia de la música procesional hasta *ca.* 1875, y donde tuve oportunidad de divulgar contenidos vinculados a los Capítulos 1, 2 y 3 de la presente tesis doctoral. La grabación del segundo episodio, que abordará el último cuarto del siglo XIX, está prevista para enero de 2025.

El programa es emitido los miércoles a las 21:00 horas en el Canal 43 de la TDT. Asimismo, está disponible para su visualización en Youtube, tanto en directo como en diferido. Al cierre del presente texto, el episodio anteriormente citado cuenta con 18.851 visualizaciones⁸⁰⁴.

⁸⁰⁴ 101 TV SEVILLA, *AL CIELO #84 - 27 noviembre | Tertulia artística y evolución de la música procesional hasta el XIX* [Archivo de vídeo], Youtube [en línea] 27 de noviembre de 2024. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=U59WgMqv56I> [Consulta: 10/12/2024].



ILUSTRACIÓN A. 8.2. Cartel del primer monográfico sobre música procesional emitido en el programa *Al Cielo* de 101TV de Sevilla. Fuente: 101TV Sevilla.

8.2. RECUPERACIÓN DE PATRIMONIO MUSICAL: EDICIONES CRÍTICAS Y CONCIERTOS

La organización de conciertos y la recuperación del patrimonio musical son actividades fundamentales vinculadas a la transferencia del conocimiento y la divulgación científica en el ámbito musicológico. Estas iniciativas permiten preservar y revitalizar obras musicales de relevancia histórica y cultural, constituyendo una vía efectiva (y afectiva) para conectar la investigación académica con un público más amplio, favoreciendo el entendimiento y la valoración del legado musical en la sociedad⁸⁰⁵.

A lo largo del proceso de elaboración esta tesis doctoral se ha establecido una valiosa colaboración con la Banda Municipal de Granada⁸⁰⁶ para la organización y realización de diversos conciertos, cuya programación entronca de forma significativa con los contenidos y objetivos de la investigación. Entre las primeras iniciativas desarrolladas destaca el concierto comentado, celebrado el 28 de marzo de 2019 en la Basílica de San Juan de Dios de Granada (Ilustración A. 8.3.), sobre la génesis y evolución de la marcha procesional en Andalucía durante la segunda mitad del siglo XIX (Capítulos 2-4). El programa incluyó desde algunas de las primeras marchas fúnebres publicadas en *Eco de Marte* —la *Marcha fúnebre en la ópera Jone* de Errico Petrella y *El Llanto* de José Gabaldá— y en Casa Erviti —*Jerusalem* de Álvaro Milpager—, que formaron parte de los repertorios bandísticos andaluces, hasta marchas procesionales dedicadas a distintas provincias andaluzas, compuestas por autores como Eduardo Lucena, Eduardo López Juarranz, Victoriano García Alonso, Antonio de la Cruz y Joaquín Turina. Especial atención merece la recuperación en tiempos modernos de *A la Santísima Virgen bajo la advocación de Nuestra Señora de las Angustias* de Antonio de la Cruz, con instrumentación de Ángel López Carreño, basada en la reducción para piano que localizamos en E-Mn (véase Anexo 5.7).

⁸⁰⁵ MARTÍN MORENO, Antonio, «El patrimonio musical andaluz: estado y problemas de investigación», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17, 1985-1986, pp. 263-276.

⁸⁰⁶ Fundada en 1916, en la actualidad es dirigida por Ángel López Carreño. Véase: <https://www.granada.org/inet/wagenda.nsf/xwprtod/Banda%20Municipal%20de%20M%C3%BAsica> [Consulta: 05/11/2024]. MARTÍN RUIZ, Fátima, «Cuando la banda crea música. La banda municipal de música de Granada», Morant, Remigi y García, Jorge (eds.), *Música a la llum. Documentació y patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2020, pp. 453-463.



Ilustración A. 8.3. Cartel del concierto «Origen de la música procesional andaluza» interpretado por la Banda Municipal de Granada el 28 de marzo de 2019.

Otro evento a destacar fue el concierto celebrado en el marco del III Simposio de Historia de la Semana Santa de Granada, en el que presentamos la monografía *La creación de la música procesional granadina en la segunda mitad del siglo XIX*, resultado del I Premio de Investigación «Chía 2019» sobre Historia de la Semana Santa de Granada⁸⁰⁷. En el concierto, celebrado el 22 de febrero de 2020, fueron recuperadas las versiones originales, adaptadas a la plantilla actual de banda, las marchas *Homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde* y *A los héroes dos de mayo* de Antonio de la Cruz (Ilustración A. 8.4.), únicas dos marchas del compostior granadino de las que hemos localizado versión para banda. Esta recuperación se realizó a partir de las ediciones críticas presentadas en esta tesis doctoral (Anexos 6 y 7).

⁸⁰⁷ GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, *La creación de la marcha procesional granadina en la segunda mitad del siglo XIX*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2020.



Ilustración A. 8.4. Cartel del concierto celebrado en el marco del III Simposio de Historia de la Semana Santa de Granada, interpretado por la Banda Municipal de Granada el 22 de febrero de 2020.

Además de los conciertos mencionados, el 28 de octubre de 2023, en el marco del *I Seminario de Estudios Patrimoniales Cofrades-V Simposio de Historia de la Semana Santa de Granada*, tuve la oportunidad de ofrecer una conferencia-concierto en la Abadía del Sacromonte (Granada), junto al pianista Eduardo Hernández Vázquez. En este evento, se llevó a cabo la recuperación en tiempos modernos de las reducciones para piano de las marchas de Antonio de la Cruz, editadas en el último tercio del siglo XIX (Capítulo 3.4 y Anexo 5).

8.3. LA WEB *PATRIMONIO MUSICAL*⁸⁰⁸

Con el advenimiento de la revolución digital en los albores del siglo XXI, en 2003, un grupo de amigos estableció un punto de encuentro en la red centrado en la música procesional, con el objetivo de reivindicar y preservar el patrimonio de este género. Así surgió *Música Procesional*, un foro digital en cuyos posts se debatía sobre marchas compuestas por reconocidos compositores, cuya interpretación y grabación eran escasas.

La progresiva transformación de este foro en lo que hoy conocemos como la web *Patrimonio Musical*, tuvo lugar en 2004, coincidiendo con el centenario de la marcha procesional *Spes Nostra* del destacado músico mayor sevillano Manuel López Farfán. A lo largo de sus casi 20 años de existencia, esta plataforma ha logrado importantes avances tanto de tipo técnico como de contenido. Entre ellos, podemos mencionar la puesta en marcha de una Base de Datos de gran relevancia en 2005; la elaboración de una fonoteca; o la creación de un podcast cuyo propósito era divulgar lo escrito en la web.

En la actualidad, *Patrimonio Musical* cuenta con diferentes secciones: 1) Página de Inicio; 2) Historia, con los subapartados 2.1) Grandes Compositores, 2.2) Grandes Marchas, y 2.3) La música en las cofradías de Sevilla; 3) Artículos, con los subapartados 3.1) Actualidad, 3.2) Opinión, 3.3) Entrevistas, y 3.4.) Investigación; 4) Agenda; 5) Multimedia, con los subapartados 5.1) Fonoteca, 5.2) Videoteca, 5.3) Conciertos, 5.4) Discos, y 5.5) Podcasts; 6) Base de datos, ordenada por 6.1) Autores, 6.2) Marchas, 6.3) Bandas, 6.4) Discos, y 6.5) Estadísticas; 7) Foro; y 8) Contacto Web.

Los resultados ofrecidos en esta web son la consecuencia de un amplio y profundo trabajo de investigación que tomó como punto de partida de la monografía *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía* de Manuel Carmona Rodríguez⁸⁰⁹. A partir de ahí, se descubrieron nuevas fuentes monumentales y hemerográficas que han permitido la recuperación de numerosas marchas procesionales del archivo al concierto.

Además de las múltiples aportaciones realizadas por el equipo de *Patrimonio Musical* en pro de la marcha procesional, son numerosos los recursos ofrecidos por la plataforma a los

⁸⁰⁸ Recientemente hemos publicado un estudio sobre las aportaciones de la web *Patrimonio Musical* a la historiografía de la música procesional andaluza. Véase GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «*Patrimonio Musical* (2004-act) en la red: aportaciones de un espacio digital a la historiografía de la marcha procesional andaluza», López González, Joaquín, Martín Moreno, Carmen y Pérez Colodrero, Consuelo, *Amor que vence a gigantes: estudios musicológicos homenaje a Antonio Martín Moreno*, Granada, Universidad de Granada, 2024, pp. 217-237.

⁸⁰⁹ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, Castilleja de la Cuesta, edición de Rosario Solís Márquez, 2001.

usuarios que la visitan, siendo los más destacados la Base de Datos, el Foro, la sección de Artículos y la Fonoteca.

La Base de Datos de Patrimonio Musical, creada en 2005, es una herramienta clave para la investigación de la música procesional. Recoge información detallada sobre 1.294 autores, 6.565 marchas procesionales, 488 bandas de música, 587 trabajos discográficos, 10.277 acompañamientos musicales y 461 conciertos grabados. Asimismo, permite búsquedas avanzadas según criterios como nombre, cronología y ubicación de autores, o título, autor, año y características de las marchas. En la actualidad, José Manuel Castroviejo López y Javier Martínez Macarro son los responsables de esta.

Los resultados ofrecidos en ella están en permanente actualización y revisión, sirviéndose tanto de fuentes primarias localizadas por los propios miembros de la plataforma como de otras fuentes secundarias científicas publicadas. Estos son de gran relevancia, en especial los relativos a los autores y las marchas. En el caso de los autores, se presentan cuatro pestañas que están disponibles para su consulta: 1) datos del autor (véase Ilustración 1); 2) marchas compuestas por el autor; 3) destino de las dedicatorias de sus composiciones; y 4) bandas dirigidas por el autor. Gran parte de la investigación desarrollada en esta tesis doctoral ha sido volcada en los resultados de dicha base de datos. Un ejemplo de ello lo encontramos en la ficha del compositor Antonio de la Cruz (Ilustración A. 8. 5.), cuya elaboración se ha actualizado gracias a los resultados obtenidos en el Epígrafe 3.4.

Nombre Marcha	Año	Dedicatoria	Rol	Nº Grab.	En Ftca.
HOMENAJE A LA MEMORIA DEL ILUSTRE MARQUÉS DEL DUERO	1876	Manuel Gutiérrez de la Concha e Irigoyen (Marqués del Duero)	Autor	1	
HOMENAJE A LA MEMORIA DE DAOÍZ Y VELARDE	1877	Luis Daoiz y Pedro Velarde	Autor	0	
AL SANTÍSIMO CORPUS CHRISTI	1881		Autor	0	
VIERNES SANTO	1881		Autor	0	
A LOS HÉROES DEL DOS DE MAYO	1883	A la memoria de los participantes en la revuelta popular	Autor	0	
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS	1884	Virgen de las Angustias, Patrona de Granada	Autor	0	

Ilustración A. 8.5. Ficha de Antonio de la Cruz Quesada en la Base de Datos de *Patrimonio Musical*. Fuente: *Patrimonio Musical*⁸¹⁰.

Otro recurso de gran utilidad es la sección Artículos, que contiene textos de actualidad, opinión, entrevistas e investigación. Especial atención merecen estos últimos⁸¹¹, que llegan casi al centenar y tratan temas muy diversos que van desde marchas o autores hasta asuntos históricos o patrimonios musicales de hermandades. Algunos de estos son publicados en *Patrimonio Musical*, mientras que otros han visto la luz de forma previa en otros medios como Boletines de Hermandades y Cofradías o textos de carácter académico. A esta sección de textos de investigación hemos contribuido con una versión divulgativa de dos de los textos que conforman el compendio de esta tesis doctoral⁸¹².

⁸¹⁰ «Antonio de la Cruz», *Patrimonio Musical* [en línea]. Disponible en: <https://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-926> [Consulta: 05/11/2024].

⁸¹¹ Véase <http://www.patrimoniomusical.com/investigacion> [Consulta: 05/06/2024].

⁸¹² Las publicaciones que forman parte de la presente tesis doctoral y han sido publicadas en *Patrimonio Musical* son las siguientes: GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «Amarguras (1919) por carta: creación y recepción de una marcha procesional», Gallego, Ana, Pociña, Andrés y López, Aurora (eds.), *La Carta. Reflexiones interdisciplinares sobre la epistolografía*, Granada, Universidad de Granada, 2017, pp. 377-390; GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos, «De los grandes teatros de ópera italianos a la Semana Santa andaluza: la recepción de la ópera *Jone* (1858), Errico Petrella en España y su presencia en los repertorios bandísticos», *Música Oral del Sur*, n.º 15, 2018, pp. 99-139. Véase: <https://www.patrimoniomusical.com/articulo-182> y <https://www.patrimoniomusical.com/articulo-175> [Consulta: 05/11/2024].

8.4. CONGRESO ANDALUZ DE MÚSICA DE SEMANA SANTA (FEDERBAND)

Desde el año 2022, Federband ha comenzado a trabajar en la elaboración de un proyecto para la declaración de la música procesional como Bien de Interés Cultural (BIC). Por esta razón, dicha entidad organiza, con el patrocinio de la Junta de Andalucía, el Congreso Andaluz de Música de Semana Santa, un evento divulgativo e itinerante por las ocho capitales andaluzas que aboga por la transferencia del conocimiento del género procesional mediante la programación de ponencias, mesas redondas y conciertos. La primera edición, centrada en el «Pasado, presente y futuro de la música cofrade», fue celebrada en Málaga del 25 al 27 de marzo de 2022. La segunda tuvo lugar en Jaén entre el 9 y 12 de marzo de 2023 bajo el subtítulo «Hacia el Bien de Interés Cultural». Por último, la tercera, «Con el propósito de contribuir al Bien de Interés Cultural»⁸¹³, se desarrolló en Cádiz del 8 al 10 de marzo de 2024.

En relación con lo anterior, hemos sido invitados a participar en las tres ediciones del evento. Cabe destacar la intervención llevada a cabo en el primero de ellos, titulada «Ad orígenes: la marcha procesional en el paisaje sonoro de la Semana Santa andaluza durante la segunda mitad del siglo XIX», cuya temática se vincula directamente con los Capítulos 2 y 3 de esta tesis doctoral.



Figura A. 8.6. Carteles de los diferentes congresos sobre música procesional organizados por Federband.

⁸¹³ Los programas de las tres ediciones pueden consultarse en: <https://federband.org/i-congreso-andaluz-de-musica-cofrade> (I Edición); <https://federband.org/ii-congreso-andaluz-de-musica-de-semana-santa> (II Edición); y <https://federband.org/iii-congreso-andaluz-de-musica-de-semana-santa> (III Edición) [Consulta: 05/11/2024].

8.5. LIBRETOS DE TRABAJOS DISCOGRÁFICOS

En el ámbito musicológico, el registro sonoro constituye una fuente indispensable para el estudio y preservación del patrimonio musical⁸¹⁴. En este sentido, las grabaciones discográficas históricamente informadas y sus respectivos libretos son herramientas fundamentales para la divulgación científica y la transferencia del conocimiento, al permitir la difusión de investigaciones sobre repertorios, prácticas interpretativas y contextos históricos de manera accesible, rigurosa y, al mismo tiempo, atractiva. Mediante la combinación de sonido y texto, no solo se documenta y preserva el patrimonio musical, sino que también contextualizan las obras y las prácticas analizadas, facilitando su comprensión por parte de especialistas y público general. Los libretos, en particular, aportan un valor añadido al ofrecer análisis detallados, referencias históricas y marcos teóricos que enriquecen la experiencia auditiva, consolidando la conexión entre la investigación musicológica y su impacto cultural y educativo⁸¹⁵.

Son tres los trabajos discográficos vinculados a la marcha procesional andaluza en los que hemos tenido oportunidad de colaborar mediante la realización de las notas al disco presentes en el libreto: *Alpha & Omega* (2020)⁸¹⁶, *Lágrimas* (2020)⁸¹⁷ y *Gratia Plena* (2023)⁸¹⁸. Asimismo, vinculado directamente con el contenido de nuestra investigación, cabe destacar la recuperación histórica y primera grabación de la marcha *A la memoria del ilustre Marqués del Duero* de Antonio de la Cruz, presente en el trabajo discográfico *Lágrimas* de la Asociación Musical «San Isidro» de Armilla (Granada). La versión incluida en el citado disco es una instrumentación de José Melchor Perelló Lavilla, puesto que solamente ha sido localizada la reducción para piano, editada por Antonio Romero en 1876, en E-Mn (véase Anexo 5.2.).

⁸¹⁴ MARTÍN MORENO, Antonio, «El patrimonio musical andaluz: estado y problemas de investigación» ..., p. 271.

⁸¹⁵ SARFSON GLEIZER, Susana, «Reflexiones sobre la recuperación de patrimonio musical histórico y su integración en la enseñanza», Prieto Martín, José, Ruiz Capellán, Vega, Grau Tello, María Luisa (eds.), *Arte y memoria 5*, Teruel, Fundación Universitaria Antonio Gargallo, 2020, pp. 187-193.

⁸¹⁶ Asociación Músico-Cultural «San Sebastián» de Padul (Granada), *Alpha & Omega* [CD], Granada, CGC Producciones, 2020.

⁸¹⁷ Asociación Musical «San Isidro» de Armilla (Granada), *Lágrimas* [CD], Granada, Sonolecca Recording Studio, 2020.

⁸¹⁸ Banda de Música de Estepa (Sevilla), *Gratia Plena* [CD], Dos Hermanas (Sevilla), Sonolecca Recording Studio, 2023.

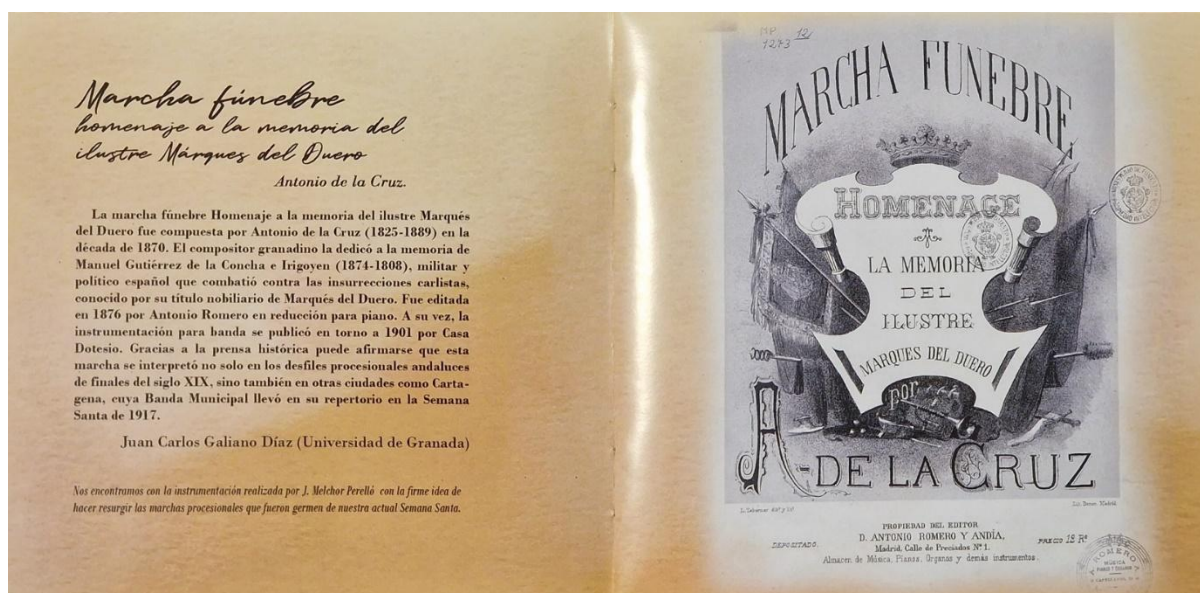


Ilustración A. 8.7. Fragmento del libreto del trabajo discográfico *Lágrimas* (2020).

De este modo, junto con las ediciones críticas presentadas en los Anexos 6 y 7 y los conciertos mencionados en el epígrafe 8.2, se completa un proceso que parte de la investigación y estudio de la fuente primaria, continúa con la realización de una edición crítica, y culmina con la interpretación y grabación, cerrando el círculo que toda investigación musicológica debe perseguir: la recuperación del patrimonio musical, desde el archivo hasta la sala de conciertos⁸¹⁹.

⁸¹⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «La recuperación, conservación y difusión del patrimonio musical: los ejemplos de la SEdeM y de Canarias», Giménez Rodríguez, Francisco J., López González, Joaquín y Pérez Colodrero, Consuelo (eds.), *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 191-212.