



Isabel M.<sup>a</sup> Ayala-Herrera  
Virginia Sánchez-López  
Editoras

# VIENTOS EN EL HORIZONTE

Prácticas, discursos y proyección de las  
bandas de música en el mundo ibérico





# **VIENTOS EN EL HORIZONTE**

**Prácticas, discursos y proyección de las  
bandas de música en el mundo ibérico**

Isabel M.<sup>a</sup> Ayala-Herrera y Virginia Sánchez-López

*Editoras*

Marina Arias-Salvado

*Asistente editorial*

Juan Carlos Galiano-Díaz

*Gestión de correspondencia*

Pablo Infante-Amate

*Revisión de traducciones*

Publicaciones de la Comisión de Trabajo «Bandas de Música» (Sociedad Española de Musicología):

1. *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Libargo, 2019.
2. *Vientos en el horizonte: prácticas, discursos y proyección de las bandas de música en el mundo ibérico*, Dykinson, 2025.

La publicación de esta obra ha sido posible gracias al apoyo financiero de la Sociedad Española de Musicología, el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén y el Grupo de Investigación «Música y estudios Culturales» (HUM-942).



Universidad de Jaén



Todas las colaboraciones que integran este volumen han sido aceptadas tras ser sometidas a un proceso de evaluación por especialistas en la materia.

Las editoras no se hacen responsables del contenido de los textos ni de la gestión de los derechos de las imágenes, responsabilidades exclusivas de cada autor.

# VIENTOS EN EL HORIZONTE

Prácticas, discursos y proyección de las  
bandas de música en el mundo ibérico

Isabel M.<sup>a</sup> Ayala-Herrera

Virginia Sánchez-López

*Editoras*

*Dykinson, S. L.*

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

© Copyright by  
Los autores  
Madrid, 2025

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1122-607-3  
Depósito Legal: M-16453-2025  
DOI: <https://doi.org/10.14679/3803>

ISBN electrónico: 979-13-7006-069-5

*Imagen de cubierta:*

Marcos Ortega y del Rosario, «Precisión [sic] de la Semana Santa y costumbre de Manila», ca. 1860. Acuarela en papel continuo plegable sobre tablas. Detalle de la secuencia narrativa completa (escenas 10 y 11). Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Philippine MS II LMC 1808.

*Maquetación:*  
[german.balaguer@gmail.com](mailto:german.balaguer@gmail.com)

# ÍNDICE

Prólogo.....	1
MARIA DO ROSÁRIO PESTANA	

Introducción. Nuevos horizontes en la investigación bandística.....	5
ISABEL M. <sup>a</sup> AYALA-HERRERA Y VIRGINIA SÁNCHEZ-LÓPEZ	

## OBERTURA

Las bandas de música en el siglo XIX: formas y procesos de apropiación del espacio urbano .....	15
MARÍA NAGORE FERRER	

## I. ENTRE EL ANTIGUO Y EL NUEVO RÉGIMEN

Constructores de instrumentos para bandas de música en España entre los reinados de Carlos IV y Alfonso XIII: del sistema gremial a la industrialización .....	47
SALVADOR ASTRUULLS MORENO	

Orígenes de las bandas civiles: los músicos municipales en el Cádiz del Antiguo Régimen	77
JUAN ANTONIO VERDÍA DÍAZ	

Dos proyectos frustrados de escuelas para músicos de banda en la España de 1840: el <i>Gimnasio de ejecución musical</i> (1842-1843) y el <i>Colegio músico-militar</i> (1847) .....	109
FREDERIC ORIOLA VELLÓ	

Bandas de música y capillas catedralicias: relaciones y transferencias en la música religiosa española (ca. 1850-1900) .....	127
CARMEN M. <sup>a</sup> ZAVALA ARNAL Y JORGE RAMÓN SALINAS	

## II. GUERRA Y PROPAGANDA

- Bandas y música militar en la Campaña de Melilla (1909).....149  
 JULIO FRANCISCO GONZÁLEZ JIMÉNEZ
- Ceremoniales de recepción de buques de guerra extranjeros en Cartagena durante el primer tercio del siglo XX.....179  
 ESPERANZA CLARES-CLARES Y ROSA MARÍA GÓMEZ DÍAZ
- Música, propaganda y diplomacia: la Banda del Ejército de los Estados Unidos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930) .....211  
 OLIMPIA GARCÍA LÓPEZ

## III. EDUCACIÓN, FILANTROPÍA Y REDENCIÓN

- Las bandas de música como vehículo de educación y culturalización para niños y obreros a comienzos del siglo XX en Granada .....243  
 FÁTIMA MARTÍN RUIZ
- O maestro dos Teares e a banda fabril feminina de 1936: um caso brasileiro .....265  
 MARCOS DOS SANTOS MOREIRA Y ANA GREYCE MORAES PEREIRA
- Las bandas de música en las prisiones españolas durante el franquismo (1938-1948): apuntes para su estudio.....281  
 ELSA CALERO-CARRAMOLINO

## IV. MOVILIDAD, REDES Y PROYECCIÓN

- De las bandas a las coblas: los concursos de interpretación como herramienta de normativización e institucionalización musical .....317  
 ALBERT FONTELES-RAMONET
- De París a Chicago: proyección internacional de las bandas militares españolas durante el último tercio del siglo XIX .....345  
 ANTONIO SANTODOMINGO MOLINA
- «Muy admirado Maestro»: Manuel de Falla y las bandas de música a través de un epistolario singular .....383  
 ISABEL M.<sup>a</sup> AYALA-HERRERA Y JUAN CARLOS GALIANO-DÍAZ

## V. TERRITORIOS DE ULTRAMAR

Las bandas de música en La Habana en el último cuarto del siglo XIX: una aproximación desde las publicaciones periódicas .....417

MARGARITA PEARCE PÉREZ

Edison and Others in Mexico (1903-1911): The Earliest Recordings of Mexican Music, and Velino M. Preza and Mexico's Banda de Policía (ca. 1880-1930) .....443

JOHN KOEGEL

Las bandas militares en Manila en el último tercio del siglo XIX: dinámicas organizativas, ceremonial urbano y proyección en el Sudeste Asiático .....491

WILLIAM J. SUMMERS Y JAVIER MARÍN-LÓPEZ

## VI. PERSPECTIVAS ANALÍTICAS

Las marchas moras de Rafael Casasempere Juan (1909-1995): orientalismos alcoyanos....531

JOSÉ BENJAMÍN GONZÁLEZ GOMIS

Modelos divergentes en el repertorio bandístico gallego actual: *A pedra da liberdade* (2002), de Groba, y *Na Galiza* (2011), de Pereiro .....557

CARLOS VILLAR-TABOADA

## CIERRE

¿Deleite o entretenimiento? Reflexiones sobre la historia de las bandas de música con función estética .....589

DAVID WHITWELL / CONSUELO PÉREZ-COLODRERO (TRADUCCIÓN)

# Las bandas de música en el siglo XIX: formas y procesos de apropiación del espacio urbano

MARÍA NAGORE FERRER\*

DOI: <https://doi.org/10.14679/3804>

**Resumen:** En este artículo se aborda el papel de las bandas de música en el siglo XIX a través del concepto de «apropiación del espacio» tomado de la psicología social, planteando diversas perspectivas de análisis a través de ejemplos concretos. El tema está centrado en el espacio urbano, marco privilegiado de interacciones sociales, de expresión de aspiraciones o reivindicaciones colectivas y de celebraciones populares. Precisamente en el siglo XIX, época de crecimiento y expansión de los núcleos urbanos, las bandas de música experimentan un gran auge, evolucionando y diversificándose funcionalmente, y se convierten en agentes privilegiados de construcción de espacios simbólicos, ya que sus actividades promueven un uso colectivo del espacio que, por esta razón, se convierte en espacio público y genera identidad. Desde este enfoque, se presentan dos estudios de caso: el primero trata la apropiación simbólica de espacios político-ideológicos a través de la interpretación de la marcha de *Cádiz* en el período 1886-1898; el segundo, los procesos de apropiación y dinamización musical del espacio urbano en Madrid a través del estudio de la actividad de la Banda de música del Hospicio en la segunda mitad del siglo XIX.

**Palabras clave:** bandas de música, apropiación del espacio urbano, marcha de *Cádiz*, himnos, música y política, música y beneficencia.

WIND BANDS IN THE NINETEENTH CENTURY: TYPES AND PROCESSES OF URBAN SPACE APPROPRIATION

**Abstract:** *This paper analyzes the role of wind bands in the nineteenth century through the notion of «appropriation of space» taken from social psychology. It proposes different perspectives of analysis through specific examples. The study focuses on urban space, an outstanding context for social interactions, expression of collective aspirations and demands, and center for public celebrations. Indeed, in the nineteenth century –an era of growth and expansion of urban centers– wind bands mushroomed while evolving and becoming functionally diverse. Bands rose as relevant agents in the construction of symbolic spaces, as the activities around them encouraged the collective use of space, which therefore became public and embodied the potential to build identity. From this perspective, two case studies are presented: the first is the symbolic appropriation of political-ideological spaces through the performance of the *Cádiz March* in the period 1886-1898; the second, the processes of appropriation and musical dynamization of Madrid’s urban space through the activity of the Hospice Band during the second half of the nineteenth century.*

**Keywords:** *wind bands, appropriation of urban space, *Cádiz March*, anthems, music and politics, music and charity.*

---

\* Universidad Complutense de Madrid (mnagoref@ucm.es). Esta investigación se enmarca en el proyecto *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid* (ss. XVII-XX) (Mad-Music-CM), ref. H2019/HUM-5731.

En los últimos años la investigación sobre las bandas de música ha experimentado un crecimiento exponencial, siendo objeto de un interés creciente. Esto es lógico, ya que el tradicional elitismo historiográfico que hunde sus raíces en el siglo XIX y que ha considerado a ciertas agrupaciones, géneros y repertorios –entre ellos, las bandas de música– como de segunda categoría, frente a los «grandes» géneros y los repertorios canónicos, ha sido ya superado (Rincón Rodríguez y Ferreiro Carballo, 2019). En nuestro país este tema ha sido abordado desde muy diferentes perspectivas. Existen numerosos estudios monográficos sobre determinadas bandas de música<sup>1</sup>; trabajos que tratan este fenómeno desde la perspectiva de la musicología urbana<sup>2</sup> o a través del análisis del paisaje sonoro de un determinado territorio; estudios centrados en el repertorio bandístico y, cada vez más, en aspectos interpretativos<sup>3</sup>. En este trabajo se propone un acercamiento al análisis del papel de las bandas de música en el siglo XIX en entornos urbanos a través del concepto de «apropiación del espacio».

## 1. MARCO TEÓRICO

El concepto de «apropiación del espacio» se desarrolló a partir de los años setenta en el ámbito de la psicología social y ambiental (Korosec-Serfaty, 1976; Pol, 1996; Valera, 1996 y 1997; Vidal y Pol, 2005)<sup>4</sup>, aunque se ha utilizado también en otras disciplinas como la sociología, la antropología, el urbanismo, la geografía, la filosofía o

<sup>1</sup> Es muy elevado el número de publicaciones, de calidad y alcance muy desigual, que explican y/o analizan la historia y evolución de bandas de música concretas. Entre ellas encontramos cada vez más trabajos de investigación –algunos de ellos fruto de tesis doctorales, o procedentes del ámbito académico– que presentan una contextualización y un análisis interpretativo que van más allá de la historia o el repertorio de la propia banda, superando la visión excesivamente localista o descriptiva presente en parte de los estudios existentes sobre el tema.

<sup>2</sup> En los estudios que abordan la vida musical en determinadas ciudades o territorios, especialmente en el siglo XIX y principios del XX, es inevitable tratar la actividad de los coros y bandas de música. En los últimos años, algunos de estos estudios tratan este tema utilizando metodologías propias de la musicología urbana, perspectiva interesante ya que permite integrar la actividad de las bandas de música en un espacio de interconexiones y redes entre diferentes actores, estructuras y contextos.

<sup>3</sup> Es fundamental abordar los aspectos interpretativos y el análisis del repertorio bandístico, sin los cuales cualquier estudio social o histórico quedaría incompleto.

<sup>4</sup> El uso del concepto de «apropiación» en psicología se remonta a las visiones marxistas aportadas por la psicología soviética encabezada por Vigotski y continuada por Leontiev. El salto al concepto de «apropiación del espacio» procede de las visiones fenomenológicas aportadas por la denominada «psicología del espacio» del grupo de Estrasburgo encabezado por Abraham A. Moles en la década de 1960 y desarrollado a partir de los años setenta, especialmente a través de los trabajos de Perla Korosec-Serfaty. Esta autora, inspirada en la noción marxista del término, en la corriente fenomenológica heideggeriana y en planteamientos de Lefebvre desde la sociología urbana, considera la apropiación como la creación, posesión, modificación, cuidado y uso intencional del espacio para convertirlo en propio, así como también la construcción de la persona y del grupo a través de sus acciones. Este doble proceso de transformación personal-grupal y espacial favorece la elaboración de los significados del objeto dentro de un contexto histórico y sociocultural específico y dinámico.

la literatura<sup>5</sup>. De una manera resumida, podríamos definirlo así: en un determinado contexto sociocultural e histórico, a través de la acción sobre el entorno, las personas, grupos y colectividades transforman el espacio dejando su «huella», es decir, señales y marcas cargadas simbólicamente. Estas acciones dotan a ese espacio de un significado a través de procesos de interacción y de identificación.

Es importante tener en cuenta que el concepto de espacio que manejamos es una categoría abierta, no necesariamente referida a un lugar material, dado que también puede designar una construcción social o estructura imaginada que permite organizar la realidad. El concepto de espacio, en cualquier caso, implica siempre una serie de vínculos, relaciones e interacciones que llevan a la construcción, transformación, percepción y representación de la realidad. A través de los procesos de apropiación un espacio deviene lugar, se carga de significado y es percibido como propio por la persona o el grupo, integrándose como elemento representativo de identidad (Vidal y Pol, 2005).

La importancia de la música en esos procesos de interacción e identificación es evidente, debido a la intensidad de su poder de evocación y organización de memorias y experiencias colectivas, no comparable al de ninguna otra actividad social. La música contribuye a estructurar el espacio (físico o imaginado), a crear un sentimiento de identidad o pertenencia entre quienes la comparten, tanto en la escucha como en la interpretación, y también un sentido de exclusión entre quienes no acceden a ella. Crea, por lo tanto, espacios simbólicos de apropiación, proporcionando significados por los cuales «la gente reconoce identidades y lugares, así como las fronteras que los separan» (Stokes, 1997: p. 7). Se podría afirmar, por lo tanto, que la propia acción musical –las actuaciones de una banda de música, por ejemplo, en el caso que nos ocupa– se puede convertir en «lugar», independientemente del espacio físico en el que se produzca y siempre que se realice en un entorno colectivo, debido a los procesos de interacción e identificación que provoca.

Aunque las bandas de música han desempeñado un importante papel en núcleos rurales, este trabajo se centra en el espacio urbano –en un sentido amplio– por ser este un entorno con mayores niveles de actividad y con una mayor diversidad de procesos económicos, socio-culturales, políticos e institucionales y, por lo tanto, centro de interacciones sociales más potentes y significativas simbólicamente. Partimos de la idea de que, si el espacio ciudadano determina de alguna manera las relaciones sociales y las actividades y prácticas musicales derivadas de esas relaciones –se podría incluso llegar a trazar un «plano sonoro» de la ciudad–, la música también contribuye a construir y determinar ese espacio. Las bandas de música, en este sentido, son agentes privilegiados de construcción de espacios ya que sus actividades, mayoritariamente desarrolladas en espacios abiertos, promueven un uso colectivo del espacio urbano que, por esta razón, se convierte en espacio público y genera identidad.

---

<sup>5</sup> Debido a la polisemia de la palabra «apropiación», uno de cuyos significados está cargado de connotaciones negativas, en ocasiones se ha evitado su utilización, habiendo sido abordado su objeto de análisis desde otros conceptos cercanos como los de «*place-attachment*» (apego al lugar) o «*place identity*».

Precisamente en el siglo XIX, época de crecimiento y expansión de los núcleos urbanos, las bandas de música experimentan un gran auge, evolucionando y diversificándose funcionalmente, y ocupando simbólicamente diferentes espacios. En los epígrafes siguientes se analizarán, a modo de estudios de caso, algunas formas de apropiación de esos espacios por parte de las bandas de música. De acuerdo con el concepto de apropiación del espacio expuesto más arriba, hemos determinado algunos elementos de análisis en cada uno de los casos abordados, que abarcarían: el contexto socio-cultural e histórico, la acción sobre el entorno (actividad, actuaciones, repertorio), los procesos de interacción y los procesos de identificación. A partir de estos elementos, determinaremos el significado o huella simbólica y su poder de representación o transformación de un espacio.

## 2. LAS BANDAS DE MÚSICA EN LOS PROCESOS DE APROPIACIÓN DE ESPACIOS POLÍTICO-IDEOLÓGICOS: LA MARCHA DE CÁDIZ COMO ESTUDIO DE CASO

El papel de las bandas de música en los procesos revolucionarios, patrióticos o político-ideológicos ha sido muy importante históricamente debido al poder de la música para provocar sentimientos de exaltación colectiva (Fernández de Latorre, 2015; Whitwell, 1979). Se puede leer en las páginas de un periódico liberal de 1835, en plena guerra carlista, que una orden que prohibía el toque de himnos en el ejército había contribuido a desalentar a las tropas, con funestas consecuencias en la marcha de la guerra<sup>6</sup>. Y en un periódico socialista de 1905 que «el *Himno de Riego* y *La Marsellesa* han despertado más inteligencias y hecho palpar más corazones que el sinfín de discursos políticos pronunciados en este país en todas las agitaciones sociales del siglo anterior»<sup>7</sup>. Hay que recordar que ambos himnos eran en realidad marchas militares. Por otra parte, el *Himno de Riego* y la *Marcha real* protagonizaron una auténtica «guerra» de marchas durante gran parte del siglo XIX, en el contexto de un largo y fallido proceso de búsqueda, identificación o imposición de una música que representara o simbolizara los sentimientos nacionales (Moreno Luzón y Núñez Seixas, 2017; Nagore Ferrer, 2011).

Es en este contexto en el que emerge con fuerza la marcha de *Cádiz*, un interesante ejemplo de apropiación por parte del pueblo de un número de zarzuela que sale del teatro y al que se asigna un significado patriótico en un período de conflictos exteriores.

### 2.1. Contexto histórico

La zarzuela en dos actos *Cádiz*, de Chueca y Valverde con libreto de Javier de Burgos, fue estrenada en el teatro Apolo de Madrid el 20 de noviembre de 1886 (Casares Rodicio, 2006). La temática de la obra, de evidentes ecos galdosianos –subtitulada

<sup>6</sup> *La Revista Española*, nº 234, 17 de octubre de 1835, p. 3.

<sup>7</sup> *La Lucha de Clases*, 11 de marzo de 1905.

«Episodio nacional cómico-lírico-dramático» y ambientada en la guerra de la Independencia-, se acomodaba bien al ideario patriótico-nacionalista imperante en esos años. Desde el primer momento, la marcha o pasodoble con la que los soldados españoles vencedores de las tropas napoleónicas desfilan al grito de «¡viva España!» al final del primer acto despertó el entusiasmo del público, que encontró en esta música un vehículo a través del cual expresar sus sentimientos patrióticos<sup>8</sup> (véase Fig. 1.1). La marcha, de hecho, pasó enseguida a formar parte del repertorio de las bandas de música, siendo interpretada masivamente en todo el territorio nacional, especialmente entre 1893 y 1898, período en el que se sucedieron varios conflictos bélicos exteriores<sup>9</sup>. En estos momentos la marcha sería percibida y asumida por el pueblo como un himno nacional.

Fig. 1.1. Chueca, F. y Valverde, J. (1887): *Cádiz, episodio nacional cómico-lírico-dramático*, Madrid, Pablo Martín. Reducción para piano con letra, fragmento del nº 5 «Paso-doble (final 1º)».

## 2.2. Acción sobre el entorno y procesos de interacción e identificación

El vaciado sistemático de prensa entre 1886 y 1898 nos ha permitido analizar el alcance de la marcha de *Cádiz*, su evolución, los contextos y espacios en los que se interpretó, y los actores que intervinieron en cada caso, pudiendo establecer algunos

<sup>8</sup> El autor de la reseña publicada en el diario *La Época* al día siguiente del estreno escribía, en relación con este número: «Esta escena agita de tal modo los sentimientos patrióticos, que muchos espectadores a duras penas podían ocultar las lágrimas que se agolpaban a sus ojos» (*La Época*, nº 12333, 21 de noviembre de 1886, p. 1).

<sup>9</sup> Hay abundantes referencias a la interpretación de la marcha de *Cádiz* por parte de las bandas de música en diversos trabajos que tratan esta época. Para el caso de Jaén, por ejemplo, véase Sánchez López (2014), quien constata la interpretación de la marcha de *Cádiz* por diferentes bandas de música de la provincia durante la Primera Guerra del Rif (1893) y la guerra de Cuba (1895-1898) en las despedidas a los soldados que marchaban al frente y en otros actos patrióticos.

procesos claros de identificación simbólica en los que las bandas de música desempeñaron un relevante papel.

El pasodoble se incorporó enseguida al repertorio de las bandas, siendo interpretado desde 1887 en fiestas, verbenas, serenatas o corridas de toros junto con otros números de moda. Sin embargo, ya en estos primeros años, se detecta que la sensación que producía esta obra en los oyentes era especialmente intensa. Por ejemplo, el 24 de junio de 1887, la pieza se tuvo que repetir en los jardines madrileños del Buen Retiro; en la reseña del concierto podemos leer que «el efecto que produjo la banda militar tocando la citada marcha de *Cádiz* fue sorprendente»<sup>10</sup>. Y en agosto de 1889, durante la popular verbena de San Lorenzo celebrada en el barrio madrileño de Lavapiés, la banda del Hospicio es seguida por una multitud de gente mientras se retira interpretando la marcha de *Cádiz*:

A las doce se retiró de la Plaza de Lavapiés la música del Hospicio, tocando la marcha de *Cádiz*. Había entonces unas cuatro mil personas en la Plaza, y todas o casi todas marcharon tras de la música, apretándose de tal suerte unos a otros en busca de un puesto cerca de la charanga, que parecía la gente una inmensa ola que amenazaba derribar cuantos obstáculos encontraba; hacía increíble pensar que aquellas personas no llevaran otro intento que el de seguir una música, algunos instantes creíamos que se trataba de alguna manifestación organizada de repente<sup>11</sup>.

Se podría atribuir este efecto a la vitalidad y alegría del pasodoble, unido a las circunstancias festivas –un concierto veraniego o una verbena popular–, pero seguramente también a la evocación del «¡viva España!» al que iba asociado. De hecho, en los años siguientes la marcha conquista nuevos espacios y su simbolismo se amplía, predominando en su recepción la identificación con el sentimiento nacional o patriótico. En 1891, por ejemplo, la banda que toca en el relevo de la guardia en el Palacio Real el día del cumpleaños del rey interpreta ante una «gran muchedumbre» la marcha de *Cádiz*, que «comunica animación a los espíritus»<sup>12</sup>. Y al año siguiente, durante la estancia veraniega de la corte en San Sebastián, la banda de música del regimiento de Valencia interpreta en el desfile de tropas ante la reina regente «la marcha de *Cádiz* y otros marciales pasodobles»<sup>13</sup>. En ambos casos, la presencia señalada de la marcha en los actos de homenaje a la monarquía, algo que correspondía propiamente a la *Marcha real*, contribuye a subrayar la identificación de esta música, cargada de connotaciones patrióticas, con la corona, garante de la soberanía nacional.

Este simbolismo se refuerza en 1893, año de inicio del conflicto conocido como Guerra de Margallo o Primera Guerra del Rif. De pronto, un pasodoble que había

<sup>10</sup> *La Correspondencia de España*, n° 10688, 27 de junio de 1887, p. 2.

<sup>11</sup> *El Imparcial*, 11 de agosto de 1889, p. 2.

<sup>12</sup> *El Heraldo de Madrid*, n° 82, 17 de mayo de 1891, p. 3.

<sup>13</sup> *La Correspondencia de España*, n° 10783, 30 de septiembre de 1892, p. 2.

ido imponiéndose en el repertorio de bandas y orquestas, llegando a alcanzar cierta popularidad de la mano de su aire animado y su carácter patriótico, va a ser percibido y utilizado como la marcha o himno nacional del que los españoles carecían (Nagore Ferrer, 2011). Su interpretación se extiende por todo el territorio nacional con gran rapidez como reacción al ataque a Melilla, a sus sonos parten las tropas a la guerra y su música acompaña las manifestaciones patrióticas. Entre los numerosos ejemplos existentes, elegimos dos que muestran el papel de las bandas de música en la intensificación de los sentimientos patrióticos a través de la interpretación de esta pieza. El primero de ellos es una manifestación patriótica de los estudiantes de Barcelona en octubre de 1893:

Según había anunciado en mi anterior telegrama, a las diez comenzó a organizarse en la universidad la manifestación patriótica de los estudiantes. Pocos momentos después, la afluencia era extraordinaria. Puede decirse que han acudido todos los elementos escolares de la capital de Cataluña. A las diez y media se puso en marcha la manifestación, precedida por tres municipales de caballería. En una bandera leíase la siguiente inscripción: «Los estudiantes de Barcelona a la patria ultrajada». Seguíanla muchos estandartes del Instituto de Segunda Enseñanza, Escuela Normal de Maestros, Provincial de Náutica, Superior de Comercio y los de las facultades de la universidad. También iban dos banderas nacionales llevadas por voluntarios de 1880, vestidos de uniforme, que fueron vitoreados repetidamente y levantados en hombros por la gente del pueblo. Presidían la manifestación las comisiones organizadoras de ella, y cerraba el desfile una música militar que había sido cedida al efecto por el general Martínez Campos. Por momentos iba aumentando el número de los manifestantes. Al pasar por las ramblas, la muchedumbre era inmensa y dábanse gritos atronadores de delirante entusiasmo patriótico. [...] La música tocaba la marcha de *Cádiz*, y la multitud prorrumpía en vítores sin cesar<sup>14</sup>.

La salida de las tropas desde distintos lugares de España era también acompañada por la interpretación de la marcha de *Cádiz* por parte de las bandas de música:

A las cinco menos veinte, los batallones de Saboya salieron del cuartel de María Cristina. [...] En el paseo de Atocha se colocaron delante del regimiento varios individuos de la Cruz Roja con su estandarte y estudiantes con banderas nacionales, en las que se leía: «¡Mueran los moros! ¡Viva España! ¡Viva el Ejército!». [...] El regimiento pudo entrar en el andén con grandes dificultades, uno a uno, jefes, oficiales y soldados. Hombres y mujeres abrazaban a los soldados, llevándolos en hombros hasta los coches del tren. La música se situó en el patio y ejecutó la marcha de *Cádiz* [...]. Después de grandes esfuerzos, se verificó el embarque de las tropas, y la banda entró en el andén ejecutando la marcha de

---

<sup>14</sup> *El Imparcial*, nº 9490, 17 de octubre de 1893, p. 1.

*Cádiz* al mismo tiempo que las lámparas de arco voltaico irradiaban raudales de claridad<sup>15</sup>.

En 1895, apenas apagados los ecos del conflicto de Melilla, las tropas españolas deben partir a Cuba y poco después a Filipinas. Y, por supuesto, lo hacen nuevamente con la marcha de *Cádiz* como telón de fondo. Se repiten las mismas escenas que dos años antes<sup>16</sup>, pero el pasodoble había sido ya asumido por el pueblo como himno nacional:

El pueblo se ha apoderado de este himno, las bandas militares lo tocan, los muchachos, cuando juegan a los soldados, lo cantan, y cuando nuestras tropas, como ha dos años, marchaban a Melilla, de igual modo que ahora parten para Cuba, la marcha de *Cádiz* evoca, tanto en los que se van como en los que se quedan, las energías belicosas de nuestra raza<sup>17</sup>.

Tanto es así, que en febrero de 1896 el periódico *El Imparcial* convoca un concurso para poner letra a la marcha y convertirla en himno nacional (Nagore Ferrer, 2011: p. 840) y los autores de la música –Chueca y Valverde– son condecorados con la cruz blanca del mérito militar, concedida para reconocer actividades meritorias relacionadas con la defensa nacional. Esta curiosa distinción es significativa porque supone un reconocimiento del «poder» que ejerce la música en la intensificación del sentimiento patriótico y, como consecuencia, en el ánimo de las tropas. Supone también una apropiación y utilización de la marcha por parte del gobierno, convirtiéndose, por lo tanto, las agrupaciones que la interpretan en determinadas circunstancias en instrumentos del poder político-militar.

Sin embargo, la masiva difusión del pasodoble hará que termine escapando del control de las autoridades. Si durante el conflicto de Melilla la marcha se interpretaba siempre o casi siempre en espacios abiertos –calles, estaciones de tren o puertos–, acompañando a las tropas o en manifestaciones patrióticas, con la presencia de autoridades civiles y militares que eran también aclamadas, ahora invade todo tipo de espacios –calles, cafés, teatros...– y es solicitada insistentemente por el público, como muestra esta noticia:

En Bilbao. Ha producido aquí penosísima impresión la incalificable conducta de los senadores *yankees*. El acto realizado por éstos ha producido general indignación. Los periódicos bilbaínos publican violentos artículos contra los Estados Unidos. Los ánimos se encuentran muy excitados. Anoche, con ocasión de un concierto dado en el teatro Arriaga por el orfeón y la banda municipal, el

<sup>15</sup> «Marcha del regimiento de Saboya», *La Época*, nº 14771, 29 de octubre de 1893, p. 3.

<sup>16</sup> Son innumerables las escenas recogidas en la prensa en las que la marcha de *Cádiz* ocupa un papel relevante en la despedida de las tropas que salen hacia Cuba y Filipinas. Estas escenas se repiten en septiembre y en noviembre de 1896.

<sup>17</sup> Matamoros: «Crónicas madrileñas. El himno nacional», *La Época*, nº 16422, 17 de febrero de 1896, p. 1.

público pidió se tocara la marcha de *Cádiz*. Los primeros compases levantaron una tempestad de aplausos, siendo coreada por un «¡viva España!». La banda se vio en la necesidad de repetir el pasodoble entre los atronadores aplausos y vivas a España del público. También en el café de Arriaga hubo manifestaciones de la misma índole al tocar el sexteto que allí actúa la marcha de *Cádiz*<sup>18</sup>.

Paradójicamente, al crecer la indignación contra los Estados Unidos, el omnipresente grito de «¡viva España!» con el que el pueblo, y especialmente los estudiantes, se manifestaban, comenzó a ser visto con recelo por el gobierno de Cánovas del Castillo, que prohibió estas manifestaciones. Desde ese momento, la marcha de *Cádiz* asumió también un papel reivindicativo, protagonizando infinidad de sucesos como los siguientes:

Barcelona. Esta tarde tocaba una música en el Paseo de Gracia. El público que la escuchaba le hizo repetir, hasta cinco veces, la marcha de *Cádiz*, dando ¡vivas! e improvisándose una manifestación que se dirigió a las Ramblas, dando ¡vivas! a España y mueras a los *yankees*. La Guardia civil disolvió a los grupos, pero éstos rehiciéronse, obligando á aquella a dar sablazos de plano<sup>19</sup>.

En Bilbao. Con motivo de asistir muchas personas al paseo del Arenal para escuchar la marcha de *Cádiz*, se improvisó una manifestación de más de diez mil personas. Un grupo de manifestantes se dirigió al consulado de los Estados Unidos, rompiendo á pedradas los cristales. Como quisieran arrancar después el escudo, se empeñó una lucha tenaz entre los manifestantes y la fuerza de municipales y miñones que defendía el consulado, resultando heridos dos miñones y rechazados los asaltantes. Hay cuatro detenidos. Varios músicos fueron apedreados por la multitud por negarse á tocar la marcha de *Cádiz*<sup>20</sup>.

Como era de esperar, la creciente identificación de la marcha de *Cádiz* con el sentimiento patriótico asociado a la guerra provocó su rechazo tras la derrota de España, llegando a atribuírsele el clima de exaltación infundada que había acompañado a las tropas españolas: «aquí hemos confundido mucho tiempo espíritu militar y patriotismo con el entusiasmo inconsistente y fugaz despertado por la *Marcha de Cádiz*»<sup>21</sup>. En el derrotista ambiente del noventa y ocho se acusó a la marcha de «farsa teatral» «trivial,

<sup>18</sup> *La Correspondencia de España*, nº 13906, 3 de marzo de 1896, p. 3.

<sup>19</sup> *La Época*, nº 16439, 8 de marzo de 1896, p. 3. La banda que se cita en esta reseña era la Banda Municipal de Barcelona que, como todos los días festivos, estaba dando un concierto en el Paseo de Gracia. Esta misma escena es relatada con detalles diferentes en otros periódicos como *El Correo Español*, *La Correspondencia de España* o *La Justicia*.

<sup>20</sup> *La Justicia*, nº 2891, 9 de marzo de 1896, p. 2. Se encuentran abundantes noticias de manifestaciones similares en muchos otros lugares. En diciembre de 1896, la muerte del cabecilla Maceo en Filipinas es saludada con manifestaciones parecidas por todo el territorio nacional, lo mismo que en abril de 1897 la toma de Cavite reaviva la marcha en calles, plazas, cafés y teatros y en abril de 1898 se intensifica su presencia, en los últimos compases de la guerra contra los Estados Unidos.

<sup>21</sup> G. Reparaz: «La reforma de la marina», *La Época*, nº 17318, 23 de agosto de 1898, p. 3.

burguesa», acompañada de «chillidos histéricos de la muchedumbre»<sup>22</sup> y se le retiró el marchamo de himno nacional.

La pieza desapareció del repertorio de las bandas de música durante algunos años, lo que demuestra la carga simbólica que había adquirido su interpretación. El alcalde de Madrid llegó incluso a suprimir en agosto de 1898 los conciertos habituales de las bandas en la plaza del Alcázar (actual plaza de la Armería) y en el paseo de San Antonio de la Florida:

Bueno que no se toque, por ahora al menos, la marcha de *Cádiz*, al compás de la cual nos ofrecieron llevarnos a un triunfo bien pronto convertido en espantoso desastre; pero ¡suprimir la música!... Créalo mi amigo el alcalde. Hay que hacer algo por los forasteros y... por los de casa<sup>23</sup>.

La Banda del Hospicio de Madrid, por su parte, había sustituido en los Jardines del Buen Retiro el pasodoble de tan infausta memoria por *El sitio de Zaragoza*, de Oudrid, que rememoraba tiempos mejores: «Las guerras que comenzaron con marchas de *Cádiz* en todos los puertos y estaciones férreas de la Península, bien pueden terminar oyendo *El sitio de Zaragoza* en los Jardines del Buen Retiro colaborando a una tranquila digestión»<sup>24</sup>.

### 2.3. Apropiaciones y resignificaciones

En los puntos anteriores se ha podido comprobar cómo la marcha de *Cádiz*, un pasodoble perteneciente a una zarzuela –interpretada en el escenario por una banda militar en un contexto de recreación histórica con connotaciones patrióticas–, sale del teatro y pasa al repertorio de las bandas de música, de la mano de las cuales va conquistando diferentes espacios públicos con connotaciones simbólicas que se van ampliando y enriqueciendo. De los jardines de recreo, plazas de toros y verbenas populares pasa a las calles, puertos y estaciones férreas, contribuyendo a configurar lugares simbólicos patriótico-nacionalistas en los que las bandas interactúan con el pueblo, que asume la marcha como propia, pero también con las autoridades, que la utilizan como instrumento eficaz de exaltación nacional en un período de conflictos exteriores. Finalmente, acabará escapando del control del gobierno, invadiendo otros espacios como los teatros y cafés y cargándose de connotaciones bélicas, hasta terminar siendo desterrada del espacio público al haberse convertido en símbolo de la derrota.

<sup>22</sup> N.: «Entresijos», *El Globo*, nº 8331, 19 de septiembre de 1898, p. 1.

<sup>23</sup> *El Heraldo de Madrid*, nº 2829, 9 de agosto de 1898, p. 3.

<sup>24</sup> Luigi: «El sitio de Zaragoza. Notas madrileñas», *Vida Nueva*, nº 6, 17 de julio de 1898, p. 4.

### 3. LAS BANDAS DE MÚSICA EN LOS PROCESOS DE APROPIACIÓN Y DINAMIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO: LA BANDA DEL HOSPICIO DE MADRID COMO ESTUDIO DE CASO

Además de la función de exaltación guerrera o patriótica que desempeñaban las bandas de música militares, durante el siglo XIX estas agrupaciones fueron asumiendo cada vez más funciones ceremoniales y de dinamización del espacio urbano, ocupando un papel necesario que, progresivamente, pasaría a las bandas civiles, modeladas a imagen y semejanza de aquellas. En el punto anterior se ha citado en varias ocasiones a la banda de música del Hospicio de Madrid, una de las primeras bandas civiles creadas en esta ciudad. Este tipo de agrupaciones, que proliferan sobre todo a partir de mediados del siglo XIX, desempeñan una extensa gama de funciones, convirtiéndose en eficaces canales de democratización musical y en dinamizadoras del paisaje musical urbano.

#### 3.1. Contexto histórico-social

A partir de la década de 1840, y sobre todo en los cincuenta y sesenta, se crean infinidad de bandas de música en todo el territorio nacional. Un factor determinante de esta expansión es la necesidad por parte de los municipios de contar con agrupaciones musicales que participen en actos oficiales y festejos y que amenicen los espacios públicos –fundamentalmente plazas y jardines– vinculados a las nuevas formas de consumo y de ocio de la sociedad burguesa. Estas funciones, que eran habitualmente desempeñadas por las bandas militares, son encomendadas cada vez más a agrupaciones civiles, en algunos casos creadas expresamente para ello.

Un factor añadido que contribuye y, en cierto modo, determina esta expansión es la filosofía paternalista y filantrópica derivada de la Ilustración, que tiene un gran auge en el siglo XIX. Los estados liberales asignan a la música una nueva función «laica»: contribuir a la paz, moral y bienestar de una población cada vez más numerosa, urbanizada e industrializada. Las medidas benéficas, de asistencia social a pobres y marginados, se hacen más perentorias a medida que avanzaba la época industrial. Y la fe en el progreso otorga a la educación una importancia hasta entonces desconocida: se establecen escuelas de artes y oficios, academias de bellas artes, escuelas dominicales y nocturnas, y en el ámbito de la música se fomenta la creación de coros y bandas o charangas destinadas a obreros o artesanos<sup>25</sup>.

En este contexto surgen muchas de las bandas de música civiles creadas en las ciudades, gran parte de ellas organizadas en establecimientos de beneficencia (hospicios, asilos o casas de misericordia)<sup>26</sup>. Llama la atención la gran cantidad de bandas creadas

---

<sup>25</sup> Este tema ha sido estudiado de manera dispersa en muchos trabajos. Cf. para los casos de Cataluña y el País Vasco, Carbonell (2000), Nagore Ferrer (2002) y Rodríguez Suso (2006).

<sup>26</sup> La primera Ley General de Beneficencia en España, promulgada en 1822, durante el trienio liberal, representaba el paso definitivo de la beneficencia a manos de la administración (Vidal Galache, 1987), además

en estos centros a partir de la década de 1840 y, sobre todo, en los años cincuenta y sesenta<sup>27</sup>. Estas agrupaciones tenían la «ventaja» de cubrir varias necesidades especialmente perentorias en esa época en los núcleos urbanos: proporcionar educación y trabajo a niños y jóvenes pobres, evitando al mismo tiempo la mendicidad, y atender a la creciente demanda de música a un coste reducido.

En los asilos y hospicios, además de la educación general para los niños acogidos, se establecen talleres a través de los cuales se proporcionaba a los asilados «un oficio que les haga útiles en la sociedad, apartándoles de la ociosidad, de los vicios que acarrea, y hasta del crimen a que algunas ocasiones da origen»<sup>28</sup>, además de proveer de recursos al centro. La música se empieza a incluir dentro de esta formación a partir de los años cuarenta siguiendo el modelo de lo que se hacía en otros países considerados más avanzados, en línea con el reformismo social propio de la época. Así, cuando en 1848 se implantan las clases de música en los establecimientos benéficos de Madrid, encontramos en la prensa reflexiones como la siguiente:

En los varios establecimientos de beneficencia de esta capital se ha introducido una mejora que, aunque aparece de corta cantidad para algunos, nosotros creemos que es de grande importancia y trascendencia para las costumbres, para aliviar la condición de los desgraciados, y aun para el arte. En el resto de la Europa la música forma una parte de la educación, y se halla establecida en los asilos de beneficencia. [...] Allí está prohibida la mendicidad, y como es preciso que haya menesterosos, a estos se les recoge en los asilos de beneficencia, y en ellos se les enseña un oficio, y además la música. De los productos de su trabajo se destina una parte para su particular beneficio, con lo que se les forma un fondo que se destina para comprarles herramientas o instrumentos al salir de los hospicios. [...]

Además de esta ventaja, la música suaviza las costumbres y hace más sociales y sensibles a los hombres. [...] En España hay grande afición a la música; pero

---

de suponer el inicio de la superación de la concepción represiva y/o de mera profilaxis social de épocas anteriores, que sería sustituida por un concepto de la beneficencia entendida como caridad y finalmente como deber, tal como propugnaba Concepción Arenal (Arenal, 1861). La Ley de Beneficencia de 1849, desarrollada por el Reglamento de 1852, consolida la beneficencia como servicio público, y supone una tendencia a la centralización y estatalización de la actividad benéfica (Anguita Osuna, 2019).

<sup>27</sup> Aunque sería necesario llevar a cabo una investigación completa y comparada sobre este fenómeno, existen estudios que tratan algunas de estas agrupaciones, como las bandas de los hospicios de Cádiz (Verdía Díaz, 2018), Jaén (Ayala Herrera, 2014; Jiménez Cavallé, 2013; Sánchez López, 2014), La Coruña (López Cobas, 2008), Pamplona (Madurga Continente, 2018), Pontevedra (Barros Presas, 2017), Santiago de Compostela (Cancela Montes, 2017; 2019), Segovia (Cabanillas Peromingo, 2011), Sevilla (Cansino González, 2012) o la banda del asilo de San Bernardino de Madrid (Llano, 2016; 2018). En la prensa se pueden encontrar, por otra parte, abundantes datos hemerográficos sobre estas y otras bandas similares de Bilbao, Ciudad Real, Granada, Guadalajara, Málaga, Jerez de la Frontera, León, Madrid, Murcia, Orense, Oviedo, Salamanca, Santander, Valladolid, Vigo o Zaragoza.

<sup>28</sup> *Reglamento del asilo de mendicidad de San Bernardino*, Madrid, Oficina tipográfica de la Junta Municipal de Beneficencia, 1855, pp. 18-19.

como la mayoría de los que la aprenden son personas acomodadas, esta no se populariza [...]»<sup>29</sup>.

En este texto llama la atención la referencia a la necesidad de popularización de la música, introduciendo consideraciones de clase o estatus que son muy relevantes en el siglo XIX. Es evidente en ese momento una brecha de clase entre unas agrupaciones y actividades musicales y otras, que se romperá en parte con la generalización de los coros de aficionados que comienza también a mediados de siglo (Nagore Ferrer, 2002). Hasta entonces, los aficionados y aficionadas de las clases altas tocan el piano, forman cuartetos, incluso pequeñas orquestas, y actúan en espacios cerrados privados o semiprivados, habitualmente salones. Por su parte, muchos músicos y promotores musicales de la época que abogan por una regeneración musical en España ponen sobre todo sus esfuerzos en la creación de una ópera nacional –hay que formar, por lo tanto, buenos cantantes–, así como en la música sinfónica y de cámara, fomentando la creación de orquestas y cuartetos, formaciones destinadas a un público selecto.

Se abre así una brecha que no es solo estética y de públicos –la brecha entre los aficionados a la «buena música» y el «gran público»–, es también de clase, de condiciones laborales y de consideración social. Las bandas de música se convierten en útiles instrumentos de regeneración moral y social destinados a las clases más desfavorecidas, en agrupaciones que desempeñan funciones ceremoniales y de entretenimiento y en medios de difusión y popularización de la música en el espacio público. Durante la segunda mitad del siglo XIX muchas de estas agrupaciones intentarán conseguir, además, un reconocimiento artístico y profesional no siempre evidente.

### **3.2. Acción sobre el entorno y procesos de interacción e identificación**

Bandas, charangas, estudiantinas, murgas, coros y organillos son los principales protagonistas del paisaje sonoro urbano en el siglo XIX. Samuel Llano, que ha estudiado la Banda del Asilo de San Bernardino de Madrid desde la perspectiva del establecimiento de lo que denomina una «higiene auditiva»<sup>30</sup> durante la segunda mitad del siglo XIX, afirma que esta agrupación fue un instrumento privilegiado de propaganda que podía utilizarse para difundir diversos objetivos políticos –a través de su participación en actividades públicas–, desterrando otras prácticas musicales consideradas inapropiadas o antihigiénicas (Llano, 2016; 2018)<sup>31</sup>. Algo parecido ocurrió con la Banda del Hospicio de Madrid, que fue creada antes que la del Asilo de San Bernardino, aunque

---

<sup>29</sup> «Ejercicios de música en el hospicio», *El Heraldo*, nº 1754, 22 de febrero de 1848, p. 4.

<sup>30</sup> Se trata de un concepto extraído del higienismo en boga en el siglo XIX, sobre todo tras las epidemias de cólera, y que se relaciona con los discursos y prácticas que las clases medias en ascenso utilizaban para controlar y regular el paisaje sonoro urbano (Llano, 2016; 2018).

<sup>31</sup> Llano reconoce, no obstante, que la situación cambió tras la revolución del 68, y de forma más notoria a partir de la década de 1880, cuando la banda de San Bernardino comenzó a participar en eventos de carácter interclasista, contribuyendo a la democratización de la cultura del entretenimiento en Madrid.

convivió con ella durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XIX<sup>32</sup>. No obstante, un análisis detallado de la actividad de esta banda desde su inicio en 1855 hasta finales de siglo revela que su actividad y significación fue muy variable en este período, evolucionando en función del contexto socio-político.

### 3.2.1. La «charanga de niños del Hospicio»

Aunque las clases de música en el Hospicio habían comenzado a finales de los años cuarenta, fue en 1855 cuando Matías Aliaga, profesor de música del establecimiento, creó una charanga. Hasta 1862 esta charanga, a veces también citada como «banda militar del hospicio», ya que era contratada por la Milicia Nacional, funcionaba con muchas dificultades debido a la falta de recursos. A pesar de ello, la agrupación ocupaba el espacio público que se esperaba de ella:

*Está de moda.* La nueva charanga compuesta de niños del Hospicio parece que va siendo necesaria en todas partes: por supuesto es la única que hace tiempo se oye ya en nuestras fiestas de toros. Ayer la vimos alternar con otras músicas de los cuerpos de la guarnición en la parada de Palacio, y al poco rato marchaba a la cabeza del piquete que se dirigía al Congreso, entonando con aire marcial uno de los coros de la célebre zarzuela *Catalina*. Con frecuencia la hemos visto también acompañando a los cortejos fúnebres, y el sábado próximo pasado, concurre a la iglesia de Atocha a saludar a S.M. al tiempo de presentarse a la salve, según costumbre. No podemos menos de celebrar el celo con que parece trata el director del Hospicio de proteger un pensamiento tan filantrópico y lucrativo; así como también la paciencia e inteligente laboriosidad del profesor que ha creado y dirige la charanga, señor Aliaga. Tenemos también entendido que los comandantes de la Milicia han significado su deseo para que de la cantidad que dan al establecimiento por el servicio de la charanga, se gratifique con parte de ella particularmente al señor Aliaga; y así creemos que se haga, ya que su asignación como profesor del Hospicio es bien modesta por cierto<sup>33</sup>.

Se puede percibir en esta reseña un reproche por la modestia de la asignación estipulada para Aliaga. Este, de hecho, había remitido en mayo de 1855 una comunicación a los periódicos solicitando recursos a las personas o empresas que necesitaran de sus servicios, ya que «la junta de beneficencia, falta de medios, no puede premiar sus servicios y asiduo trabajo»<sup>34</sup>. Aliaga acabaría buscando otro trabajo, anunciándose como profesor de música e incluso ofreciéndose a ocupar plazas vacantes en cualquier sitio

<sup>32</sup> El Hospicio y el Asilo de San Bernardino se separaron en 1852 (tras el Real Decreto de 14 de mayo), pasando a depender el primero de la beneficencia provincial y el segundo de la municipal. Así se cumplía la Ley de Beneficencia de 1849, que distinguía entre establecimientos generales, provinciales y municipales.

<sup>33</sup> *La Iberia*, n.º 321, 4 de julio de 1855, p. 4.

<sup>34</sup> *Cf. La Esperanza*, n.º 3246, 19 de mayo de 1855, p. 4.

de España, ya que «trata de respirar otros aires menos viciados que los de la corte»<sup>35</sup>. A pesar de todo, la charanga continúa con sus actividades, entre las cuales la más frecuente era la de animar las corridas de toros, en cuyos anuncios aparece invariablemente la siguiente coletilla: «Una charanga compuesta de niños pobres, acogidos en el Hospicio, tocará en los intermedios de la corrida, y esperan que el público les dispensará su ilustrada indulgencia»<sup>36</sup>.

En estos años la banda es percibida sobre todo como una agrupación de carácter filantrópico, por lo que se toleran sus limitaciones técnicas y materiales, e incluso las molestias que produce su deficiente calidad musical, como se puede comprobar en el texto de un crítico musical que se lamenta de que se hubiera abandonado el canto coral en el Hospicio «para convertir a los hospicianos, de medianos coristas que eran, en pésimos instrumentistas»:

[...] andando el tiempo, la llamada banda militar del Hospicio llegó a ser una verdadera calamidad para todo vecino de Madrid dotado de instinto músico. Todavía recordamos el corto tiempo, elucubración de la guerra de África, en que los acogidos al Hospicio tocaban con preferencia, a todo *trique traque*, en las calles y plazuelas de la coronada villa. Humanamente considerado, era una atrocidad ver a los pobres muchachos marchando velozmente a *paso de Luchana*, soplando más y más con toda la fuerza de sus pulmones en la concavidad de un ingrato instrumento para producir desgarradores sonidos. Bajo el punto de vista musical no hay palabras bastante severas para vituperar semejante profanación artística<sup>37</sup>.

### 3.2.2. Serenatas, homenajes y manifestaciones: la banda como instrumento de propaganda

En 1863, probablemente a causa de las críticas citadas más arriba, se reorganizan las clases de música del hospicio y la banda<sup>38</sup>. A partir de ese año esta agrupación adquiere una mayor presencia en la ciudad, compareciendo en numerosos actos de carácter progresista y significándose políticamente. Entre esos actos hay algunos organizados

<sup>35</sup> *La Esperanza*, nº 3387, 3 de noviembre de 1855, p. 3.

<sup>36</sup> Hasta tal punto la charanga o banda del Hospicio aparece vinculada a la plaza de toros, cuya titularidad era provincial, que son muy abundantes hasta el final de siglo los textos que la citan como un elemento pintoresco o habitual en las fiestas taurinas. Sirva como ejemplo un fragmento de la descripción humorística en verso de una corrida celebrada en abril de 1855: «...Vino Febo luciente, / salió por un resquicio, / y animada la gente, / con cháchara y bullicio / corrió a oír la charanga / de niños del Hospicio» (*El Enano*, nº 216, 17 de abril de 1855, p. 3).

<sup>37</sup> *La España*, nº 5117, 10 de abril de 1863, p. 4.

<sup>38</sup> *Cf. El Pensamiento Español*, nº 1030, 6 de mayo de 1863, p. 3.

por sociedades obreras como el Fomento de las Artes<sup>39</sup> o el Casino Republicano<sup>40</sup>. Pero es especialmente significativa la participación de la banda en los actos de bienvenida al nuevo gobierno tras el triunfo de la revolución en 1868<sup>41</sup>, en la inauguración de las nuevas cortes constituyentes en 1869<sup>42</sup> o en serenatas y manifestaciones de claro carácter progresista e incluso radical<sup>43</sup>.

Todo esto refleja la dependencia de la banda del Hospicio de las autoridades políticas, así como su función al servicio de las necesidades ceremoniales y/o propagandísticas del gobierno de turno. La banda dependía de las autoridades provinciales, pero al desarrollar su actividad en Madrid cumplía también funciones al servicio del municipio e incluso del estado, como reflejan sus actuaciones en los acontecimientos institucionales de 1868 y 1869. No hay apenas datos acerca del repertorio que interpretaba en estos momentos la agrupación, pero sí se encuentran referencias a algunas piezas especialmente significativas políticamente, como el *Himno de Riego* o la *Marsellesa*<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> En 1865 la banda del Hospicio participa en el concierto de inauguración del orfeón de la sociedad El Fomento de las Artes en el Jardín del Tívoli (*La Soberanía Nacional*, nº 249, 1 de septiembre de 1865, p. 4). El Fomento de las Artes fue una sociedad obrera creada en 1859 como continuación de la Velada de Artistas, Artesanos, Jornaleros y Labradores de 1847, que se convertiría en centro de reunión de personalidades del mundo liberal y republicano. Su consolidación llegaría tras la revolución de septiembre de 1868.

<sup>40</sup> Por ejemplo, el 7 de mayo de 1869 participa en los actos de celebración del aniversario de la revolución de 1848 interpretando «patrióticos himnos» (*La Igualdad*, nº 156, 8 de mayo de 1869, p. 2).

<sup>41</sup> «La fuerza de carabineros se ha distinguido desde los primeros momentos por su adhesión al pronunciamiento. El Sr. Ametller a su frente, con la música del Hospicio, recorrió las calles de Madrid y se presentó a la junta del distrito de la Audiencia, poniéndose a su disposición. Le contestó elocuentemente el Sr. Salmerón, vicepresidente de esta junta, dirigiéndose también al pueblo desde los balcones de la Panadería» (*El Pabellón Nacional*, nº 1096, 3 de octubre de 1868, p. 1).

<sup>42</sup> «Ayer se ha verificado la apertura de las Cortes Constituyentes. De antemano habían formado en la carrera varias fuerzas del ejército y de los voluntarios de la libertad. A la una empezaron a reunirse en el palacio de la presidencia los señores ministros, la diputación provincial y la corporación municipal con el gobernador y alcalde primero. A las dos la comitiva se puso en marcha [...]. La banda de música del Hospicio tocó el himno de Riego a la llegada del Gobierno, que iba precedido del ayuntamiento en coches particulares» (*La Discusión*, nº 112, 12 de febrero de 1869, p. 3).

<sup>43</sup> En octubre de 1868 la banda, precedida por «un gran grupo de obreros», ofrece una serenata a Prim (*La Época*, 20 de octubre de 1868); en agosto de 1871 al republicano Roque Barcia por haber sido puesto en libertad (*La Igualdad*, 19 de agosto de 1871); en enero de 1872 participa en la gran manifestación republicana en homenaje al exdiputado y director de *El Combate* Vicente Galiana, tras su fallecimiento (*El Periódico para Todos*, 17 de enero de 1872); el 15 de junio de 1872 participa en la manifestación radical (*La Iberia*, 15 de junio de 1872); y el 8 de marzo de 1873 en una manifestación contra el nuevo gobierno (*La Iberia*, 9 de marzo de 1873).

<sup>44</sup> En la corrida de toros celebrada el 24 de octubre de 1865 «la banda de música rompió a tocar el himno de Riego, que fue recibido con entusiastas aplausos» (*La Nación*, nº 455, 25 de octubre de 1865, p. 3). Después del 68 la habitual referencia a la actuación de la banda en las corridas se amplió, haciendo referencia a su repertorio, constituido por «himnos patrióticos y aires nacionales» (véase Fig. 1.2.).

**PLAZA DE TOROS.**

**LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL**  
deseando solemnizar la promulgacion de la Constitucion de la Nacion Española, han acordado se celebren

**DOS CORRIDAS DE TOROS EXTRAORDINARIAS**  
**UNA POR LA MAÑANA Y OTRA POR LA TARDE.**  
**EL LUNES 7 DE JUNIO DE 1869,**

para obsequiar á las fuerzas populares y militares y á los Comisionados de las Diputaciones Provinciales y Ayuntamientos de España, convocados para dicha solemnidad y por consiguiente dichas funciones

**SERAN DE CONVITE.**

PRESIDIRA LA PLAZA POR MAÑANA Y TARDE EL EXCMO. SR. GOBERNADOR DE LA PROVINCIA:

**CORRIDA POR LA MAÑANA A LAS DIEZ EN PUNTO.**

Se lidiarán SEIS TOROS Andaluces: dos de Concha Sierra: dos de Miura y dos de Zapata.

**LIDIADORES.**

PICADORES..... *José Calderon y Manuel Sacandell*, con otros tres de reserva, sin que en el caso de inutilizarse los cinco pueda exigirse que salgan otros.

ESPADAS..... *Antonio Sanchez (el Tato) y Rafael Molina (Lagartijo)*, estando á cargo de los dos sus respectivas y excelentes cuadrillas de banderilleros.

SOBRESALIENTE DE ESPADAS. *Mariano Anton*, sin perjuicio de banderillar los toros que le correspondan.

**CORRIDA POR LA TARDE A LAS CINCO EN PUNTO.**

Se lidiarán SEIS TOROS de la ganadería de don Vicente Martínez, de Colmenar Viejo.

**LIDIADORES.**

PICADORES .... *Francisco Calderon y José Iglesias (Morondo)*, con otros tres de reserva, sin que en el caso de inutilizarse los cinco pueda exigirse que salgan otros.

ESPADAS..... *Antonio Sanchez (el Tato) y Rafael Molina (Lagartijo)*, estando á cargo de los dos sus respectivas y excelentes cuadrillas de banderilleros.

SOBRESALIENTE DE ESPADAS. *Mariano Anton*, sin perjuicio de banderillar los toros que le correspondan.

**EL PODER EJECUTIVO ASISTIRA A ESTAS FUNCIONES.**

La Plaza se hallará adornada, y todo el servicio se presentará con el aparato y lujo que se acostumbra en las funciones extraordinarias.

Los toros saldrán engalanados con vistosas y elegantes moñas, y se les pondrán banderillas de diferentes caprichos.

Se observarán todas las prevenciones que la Autoridad tiene dispuestas para las corridas de toros ordinarias, y se advierte á los concurrentes que en lugar de perros, se usarán banderillas de fuego para los toros que no entren á varas.

La banda de música del Hospicio, amenizará las funciones tocando antes de principiar y en los intermedios, himnos patrióticos y aires nacionales.

Imp. á cargo de Montero, Plaza del Círculo, 8.

Fig. 1.2. Cartel de las corridas de toros celebradas en 1869 para celebrar la promulgación de la Constitución, en las que actúa la banda de música del Hospicio, Madrid: Imp. de Montero [1869]. Biblioteca Regional de Madrid, Mg. XXXIII/735.

Benito Pérez Galdós, que fue crítico musical en el diario progresista *La Nación*, escribía en junio de 1865, tras la vuelta al poder de la Unión Liberal de O'Donnell:

Ya se puede tocar libremente el pito por todas las calles de Madrid, sin exponerse a un mordisco de la guardia veterana; ya se pueden dar serenatas a quien se quiera, sin temor de ser acuchillado cuando uno menos lo espere. Sin embargo,

no alegrarse demasiado, porque bien puede suceder que la nave del Estado salga de Sevilla para embarrancar en Caribdis<sup>45</sup>.

Este comentario describe bien la diferente actitud de los gobiernos moderados y progresistas respecto a la libertad de expresión en las calles, en las que las bandas cumplieron su papel. No obstante, habría que preguntarse si esta libertad se podría aplicar a una banda de música, como la del Hospicio, constituida por niños y jóvenes sometidos a una estricta vigilancia y reglamentación y cuyas actividades debían ser aprobadas por las autoridades competentes<sup>46</sup>. Es posible que en estos primeros años de actividad, en los que no nos consta que hubiera todavía un reglamento específico para la banda de música, hubiera una mayor libertad de actuación por parte del director de la banda. Esto explicaría, por ejemplo, su participación en la manifestación cívica convocada por el Círculo Progresista el 2 de mayo de 1863, organizada en contra de las autoridades municipales y en la que la banda del Hospicio tuvo un papel relevante:

Unos cuantos patriotas se presentaron en el Campo de la Lealtad, y colocaron coronas fúnebres en la verja del venerado monumento del dos de mayo. Parece que los guardas quisieron impedirlo [...]. Varios socios de la tertulia progresista y de la sociedad titulada Fomento de las Artes se instalaron allí y dispusieron que el monumento fuese adornado con coronas, banderas, ramos de flores, palmas, blandones, arañas, faroles venecianos y carteles con diferentes inscripciones en verso y prosa. El concurso era cada vez mayor; en su auge puede calcularse en más de cinco mil personas. Llevóse para amenizar la fiesta la banda de música del Hospicio y no tardó en resonar al lado del sepulcro de los mártires de la independencia nacional, el himno de aquel Riego de las Cabezas de San Juan [...]. Algunos personajes muy conocidos y muy principales, de diferentes partidos políticos, se presentaron durante la función patrioter; pero fueron silbados o despedidos con mueras, los que no pertenecían al partido revolucionario<sup>47</sup>.

Sin embargo, en este juego de homenajes y serenatas tan propio del siglo XIX, la banda actúa habitualmente en consonancia con la ideología de las autoridades de las que depende. Así, si durante el sexenio revolucionario rinde homenaje a personajes republicanos o participa en manifestaciones de carácter progresista o radical, como se ha visto más arriba, también se la ve tocando por las calles en honor de Amadeo de Saboya<sup>48</sup> y, cuando llega la restauración borbónica, en homenaje a Alfonso XII<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Pérez Galdós, Benito: «Folletín. Revista de la Semana», *La Nación*, nº 348, 22 de junio de 1865, p. 1.

<sup>46</sup> No es objeto de este artículo el estudio de las condiciones de los niños y jóvenes que componían la banda, que requerirá una profundización en posteriores trabajos.

<sup>47</sup> *El Pensamiento Español*, nº 1028, 4 de mayo de 1863, p. 3.

<sup>48</sup> *La Igualdad*, nº 661, 28 de enero de 1871, p. 2.

<sup>49</sup> «Los niños del Hospicio, con la banda del mismo, han recorrido hoy y recorrerán esta noche varios sitios públicos, cantando el himno popular dedicado á S. M. el rey D. Alfonso» (*La Correspondencia de España*, nº 6.681, 21 de marzo de 1876, p. 5); *La Época*, nº 11546, 5 de septiembre de 1884, p. 1.

La importancia de este tipo de actuaciones en la conquista del espacio público, con la consiguiente generación de significados simbólicos, se hace más evidente cuando provocan alguna controversia o prohibición. Es el caso de la serenata prevista durante el homenaje a Isaac Peral, celebrado en julio de 1870, prohibida en el último momento por el gobernador civil de Madrid:

Se había pensado dar una serenata a Peral, y al efecto, la música del Hospicio había colocado sus atriles en la acera del café de Madrid, debajo de los balcones del Círculo; pero con el pretexto de que el permiso había sido pedido al gobernador para la cabalgata y no para la serenata, un jefe del Cuerpo de Seguridad se avistó con el presidente del gremio de vinos, anunciándole de parte del gobernador civil de la provincia que no podía permitir que la música tocara en la calle. Entonces la música subió al Círculo y se instaló en un salón, donde ejecutó admirablemente las piezas más escogidas de su variado repertorio en medio de los aplausos de los invitados y de las legítimas protestas de la multitud reunida en la calle. El excesivo rigor que la autoridad gubernativa emplea es muy propio de estos tiempos conservadores, y en realidad no debiera extrañarnos, pero, en fin, lo consignamos porque así ha sucedido. Seguramente no sucedería lo mismo si el obsequiado fuese el Sr. Cánovas. Pero al Sr. Cánovas le obsequian con ruidos completamente diferentes y totalmente inarmónicos, y sin duda no puede sufrir que las armonías se guarden para otros y no lleguen á sus oídos<sup>50</sup>.

Es muy apropiada al tema que nos ocupa la última frase del artículo, referente a los «ruidos» y «armonías» que configuran simbólicamente los espacios urbanos. Algo parecido sucede con la serenata a Nicolás Salmerón, organizada por los republicanos centralistas, que iba a llevar a cabo la banda del Hospicio el 1 de diciembre de 1894, ante la extrañeza de un diario conservador como *La Época*:

De ocho y media a once se celebrará esta noche, delante de la casa número 12 de la calle de Alcalá en que se halla establecida la redacción de *La Justicia*, la serenata con que los republicanos centralistas exclusivamente obsequian al Sr. Salmerón por su actitud y su discurso de anteayer en el Congreso. El permiso se ha pedido para dar la serenata al periódico centralista. El gobernador ha dispuesto que si se da algún ¡viva! o se interrumpe demasiado la circulación, se suspenda la serenata. Esta será ejecutada por la banda del Hospicio, cedida al primer ruego por el presidente de la Diputación, señor España, lo cual no ha dejado de extrañar y ha de ser objeto de justas censuras, teniendo en cuenta que el Hospicio está sostenido con fondos de una Corporación que no puede prescindir

---

<sup>50</sup> *La Iberia*, nº 12059, 21 de julio de 1890, p. 2. *La Época*, en su número del mismo día, defiende la medida, criticando a *La Iberia* y *El País*.

de su carácter oficial y que se trata de un agasajo á un diputado republicano por un acto de protesta y de rebelión contra las instituciones legítimas<sup>51</sup>.

Finalmente, las autoridades gubernamentales prohibieron la serenata, que no se pudo celebrar, con la excusa de preservar la salud de los niños de la banda:

El Sr. Salmerón encuentra justo que los niños que componen la banda del Hospicio no sufran los rigores del tiempo para darle a él una serenata; pero entiende también que tampoco deben sufrir esos rigores y molestias cuando se trate de obsequiar al presidente de la Diputación o a cualquier hombre político<sup>52</sup>.

La presencia de la banda del Hospicio era tan habitual cuando se trataba de celebrar acontecimientos políticos, que la revista satírica *Madrid Cómico* se extrañaba de su silencio en 1885, tras el triunfo de la coalición liberal:

Dijose que habría serenatas con motivo del triunfo de la coalición; pero hasta la hora presente hemos podido salvarnos de las iras hospicianas. La banda del Hospicio continúa silenciosa; de otro modo, ya se hubiera desarrollado aquí cualquier enfermedad epidémica<sup>53</sup>.

Un último ejemplo que muestra la importancia de la música en la apropiación simbólica del espacio público en determinadas circunstancias históricas es el relato de una de las numerosas serenatas ofrecidas a Sagasta durante sus mandatos como presidente, descrita en este caso por un periódico canovista:

En la noche del 21 una enorme muchedumbre invadía la plaza de Celenque donde vive el actual Presidente del Consejo de Ministros y escuchaba los acordes de la banda del Hospicio, que daba una serenata. Si no hubiera sabido todo el mundo que allí habita el señor Sagasta, habría sido fácil de adivinarlo entre las alegres notas del himno de Riego con que terminó la música su programa, ni más ni menos que si nos encontráramos en el año de gracia de mil ochocientos cincuenta y cuatro y se acabara de declarar necesaria la organización de la milicia nacional<sup>54</sup>.

### 3.2.3. *Ampliación espacial y diversificación funcional: la banda en los procesos de democratización musical*

La banda del Hospicio cubriría funciones cada vez más amplias y diversificadas en el Madrid de la Restauración, compartiendo espacios públicos y, en ocasiones, actua-

<sup>51</sup> *La Época*, nº 15997, 1 de diciembre de 1894, p. 1.

<sup>52</sup> *El Día*, nº 5252, 2 de diciembre de 1894, p. 3.

<sup>53</sup> *Madrid Cómico*, nº 116, 10 de mayo de 1885, p. 2.

<sup>54</sup> *La Dinastía*, nº 4814, 31 de julio de 1893, p. 1.

ciones con la Banda del Asilo de San Bernardino y con diversas bandas militares. El *Reglamento* aprobado en 1910 establece tarifas de precios para los diferentes servicios que prestaba<sup>55</sup>, mencionando las actividades habituales de la agrupación en las últimas décadas del siglo XIX: procesiones, serenatas, teatros, conciertos en cafés, kermeses, becerradas y pueblos<sup>56</sup>. No es posible detallar aquí la actividad de la banda en este período, que dejamos para futuras publicaciones, pero sí podemos afirmar que la banda del Hospicio tuvo una importante presencia en espacios hasta entonces marginales o periféricos, ampliando el perímetro del mapa sonoro de la ciudad y participando en los procesos de democratización musical previos a la cultura de masas<sup>57</sup>.

A falta de una banda de música municipal de carácter profesional en Madrid, que se crearía muy tardíamente (en 1909) respecto a otras ciudades como Barcelona o Bilbao, las autoridades municipales y provinciales debían recurrir, para cubrir las necesidades ceremoniales y de representación, a las bandas de San Bernardino y del Hospicio, dependientes respectivamente del municipio y la provincia. Pero, además, estas bandas eran reclamadas cada vez más asiduamente por comisiones de barrio, sociedades y gremios de todo tipo, empresas, negocios y comercios, como reclamo publicitario, en un período de expansión de la ciudad y de extensión de las formas de ocio.

El modelo de ciudad establecido por la cultura burguesa en el siglo XIX requería disponer de lugares adecuados donde cultivar las nuevas formas de sociabilidad, creando espacios «higiénicos, exclusivos y, en la medida de lo posible, no exentos de lujo» (Cruz Valenciano, 2014: p. 190). La música era indispensable en muchas de las actividades desarrolladas en estos espacios, tanto exteriores como interiores –bailes, veladas, conciertos, banquetes–, en los que se intentaba preservar la exclusividad estableciendo fronteras con las clases bajas de la población. Sin embargo, y especialmente en los nuevos jardines de recreo, en los que eran demandadas orquestas y bandas de música, los límites sociales se difuminan, como explica Galdós en 1865 refiriéndose a uno de los conciertos veraniegos al aire libre en los jardines de los Campos Elíseos de Madrid<sup>58</sup> que, a causa del mal tiempo, había tenido que trasladarse al teatro:

<sup>55</sup> El *Reglamento interior para la organización y régimen de la banda de música del Hospicio*, aprobado por la Comisión Provincial en sesión de 22 de octubre de 1891 y publicado en el Boletín Oficial de la Provincia de Madrid de 10 de noviembre de 1891, p. 5, es muy breve y no detalla ni los objetivos ni las actividades de la banda de música.

<sup>56</sup> *Hospicio y Colegio de Desamparados. Proyecto de Reglamento de la Banda de Música del Establecimiento aprobado por la Comisión Provincial en sesión de 1.º de agosto del presente año*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1910, pp. 3-4.

<sup>57</sup> Esta circunstancia se repite invariablemente en otros contextos urbanos del territorio nacional, especialmente en capitales de provincia (Ayala Herrera, 2014). Sería muy interesante en futuros estudios realizar una comparación entre las tarifas de estas bandas y analizar su papel de representación en ausencia de una banda municipal.

<sup>58</sup> Inaugurados en 1864, se extendían en un terreno formado por las actuales calles de Alcalá, Velázquez, Goya y Castelló, y se convirtieron en el jardín de moda en la España isabelina (Cortizo y Sobrino, 2019: pp. 86-88).

[...] aquella confusión de clases producida por la peseta niveladora, aquella democrática invasión que hace en las butacas el público de los conciertos a la intemperie, ocupándolas indistintamente con cierto desenfado republicano, es muy agradable; los acomodadores, incorruptibles guardianes de aquella propiedad, desaparecen para dar paso a las turbas, que corren a arrellanarse en los sitios donde otros días la riqueza, entusiasta también de la música, se sitúa cómodamente para halagar con el canto de Tamberlick su oído metalizado. Fijando la atención, se notará en algunas caras de la alta clase más de un gesto avinagrado<sup>59</sup>.

También en los jardines del Buen Retiro, inaugurados en 1876 y descritos por Baroja como «sitio estratégico e importante para la burguesía madrileña», se podían pasar las noches de verano de una manera agradable, ya que contaba con «un teatro grande, árboles, boscajes retirados para parejas misteriosas, un café y música». Como Galdós, Baroja señala la mezcla de clases sociales los días de fiesta, cuando «engrosaba el público del Buen Retiro con gente oscura de comercio y de tiendecillas de barrios bajos y hasta con otra más pobre próxima a la plebécula», y destaca cómo los representantes de la aristocracia y de la burguesía rica y pobre «fraternizaban en la pista de los jardines a los acordes de *La Gran Vía*, de *La verbena de la Paloma* o de la sinfonía de *Poeta y aldeano*» (Baroja, 1934).

Este tipo de repertorio «popular», constituido por fragmentos de zarzuelas de moda, pasodobles y piezas de danza, era el interpretado por la banda del Hospicio en la década de 1890, cuando la empresa encargada de los espectáculos veraniegos empieza a contratarla para tocar en el quiosco por las noches, e incluso los jueves y domingos de invierno a partir de 1895, año en el que se inaugura una pista de patinaje. Sin embargo, y a pesar de la relativa baratura de la entrada de estos conciertos, una peseta en verano y 50 céntimos en invierno, los jardines de recreo continuaban marcando una frontera social, como pone de manifiesto este texto de 1891:

El señor alcalde ha dispuesto que todas las noches toque una música en el Prado. El antiguo y clásico paseo de los madrileños se ha convertido, mediante esta iniciativa municipal, en una glorieta de provincia. Era el Prado en otro tiempo el centro de las gentes elegantes. El Madrid pobre, sobrio y modesto del año 60, que no veraneaba, holgábase las noches paseando por el Prado. Al abrirse al público los Jardines del Buen Retiro, el Prado perdió su importancia. La gente adinerada o de regular posición pagó la peseta y entró en el Retiro. Los pobres quedaron en el Prado, oyendo los lejanos ecos de la orquesta del kiosco, viendo brillar entre las hojas de los árboles las luces del antiguo bosquecillo real. Empezó una guerra de clases, entre los que tenían la peseta para ir al Retiro y los que no la tenían; guerra sorda sin 1.º de Mayo, sin *meetings*, sin discursos, pero cuyo silencio estaba preñado de odios<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Pérez Galdós, Benito: «Folletín. Revista de la Semana», *La Nación*, n.º 348, 22 de junio de 1865, p. 1.

<sup>60</sup> «El perfil del día: el Prado», *El Imparcial*, n.º 78442, 9 de agosto de 1891, p. 1.

Mientras tanto, la ciudad crecía y se expandía, y los nuevos barrios pugnaban por superar la pobreza y la segregación espacial impuesta por la nueva estructura económica y social (Albarrán, 2011) e intentaban emular las formas de ocio de las clases altas. La banda del Hospicio interviene de manera directa en este proceso, sobre todo desde que empieza la fiebre por los bailes y verbenas: en los años noventa es habitual la presencia de los hospicianos en las verbenas populares de la Magdalena, la Buena Dicha, San Cayetano, San Lorenzo, la Paloma, San Justo y Pastor o San Ginés. Los vecinos de estos barrios adornaban las calles con arcos, templete, escudos, colgaduras, focos de luz eléctrica y farolillos de colores, y se instalaban cantinas, horchaterías y puestos de todo tipo, además de un tablado para la banda, que animaba la fiesta hasta la madrugada. La música interpretada por la banda era la misma que la que se oía en el templete del Buen Retiro, lo que podía contribuir a la ilusión de cierta nivelación social, a pesar de las evidentes diferencias de ambiente, objeto de crítica por parte de algunos medios:

La fiebre de las verbenas se ha hecho ya contagiosa, así es que, tan pronto como comienza el verano y pasa el 13 de Junio, no hay distrito en Madrid, y casi podemos decir que ni barrio ni calle, que no celebre una verbenita o dos, si el caso se presenta. En la actualidad se está celebrando la de Santos Justo y Pastor en las calles de la feligresía de Maravillas y en muchas otras inmediatas que pertenecen a otras parroquias. Salones de baile en medio del arroyo, interrumpiendo el tránsito y causando molestias sin cuento al vecindario, con el ruido, con la aglomeración de gente y hasta con el espectáculo de los tales bailes, que no son muy decorosos por cierto; derroche de papel de colores y de velas de esperma, y en algunas partes hasta de luz eléctrica; borracheras y pendencias que, si afortunadamente no han dado lugar todavía a la perpetración de algún crimen, en muchos casos no han faltado para ello todas las condiciones necesarias. De estas verbenas lo único vistoso que se ha visto han sido los arcos iluminados con cientos de farolillos de colores, colocados por el comercio en la calle de Carranza, donde durante tres días ha habido música del Hospicio y una especie de feria<sup>61</sup>.

Hasta tal punto la banda del Hospicio era un elemento habitual del paisaje de las verbenas, que Bretón la sitúa en escena en el cuadro 3º de su famosa zarzuela *La verbenita de la Paloma*:

Una calle. En el centro, de arriba abajo, a lo largo del escenario, un salón de baile de verbenita como los del último verano. Luces, escudos, guirnaldas, banderas. En el fondo del salón un piano de manubrio y la banda de música del Hospicio. Las aceras, practicables, libres para que circule gente<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> *El Siglo Futuro*, nº 5541, 7 de agosto de 1893, p. 2.

<sup>62</sup> *La Época*, nº 14857, 23 de enero de 1894, p. 3.

A finales del siglo XIX la banda del Hospicio se había convertido en un elemento indispensable en las calles, jardines y plazas de la ciudad extensa, participando en procesiones, serenatas, verbenas, bailes, banquetes, corridas de toros e incluso funciones teatrales y de variedades e inauguraciones de comercios o negocios que, adoptando la moda de la época, festejan su apertura con conciertos o bailes en la calle. Su actividad llega a ser tan intensa que levanta protestas como la siguiente, publicada en 1891 en las páginas de los diarios *El Resumen* y *La República*:

Si, como todo induce á creer, son exactas estas noticias comunicadas a *El Resumen*, debe desde luego ponerse remedio. Desde las nueve de la noche del día 21 del actual, hasta la una de la madrugada del 23, ha prestado la banda del Hospicio los siguientes servicios:

De nueve á una de la noche del día 21, en la verbena de la Magdalena.

Desde las cinco de la mañana del día 22, hasta las doce de dicho día, en Chacabartín de la Rosa.

Desde las cinco de la tarde del mismo día, hasta las seis y media, en la procesión de la Magdalena.

Desde las siete hasta las ocho y media del referido día, procesión de la iglesia del Carmen.

Desde las nueve de la noche del mismo, hasta la una de la madrugada del 23, en los Jardines del Buen Retiro.

Parece mentira cómo semejante brega pudieron resistirla.

Y todavía es más inverosímil lo que la Diputación tolera en perjuicio de esas criaturas colocadas bajo el amparo de la mentida beneficencia oficial<sup>63</sup>.

Esta intensa y en ocasiones abusiva actividad de bandas de música constituidas por menores demuestra que era utilizada como fuente de ingresos, además de seguir siendo un escaparate de la labor filantrópica que ejercían las autoridades provinciales. *La Correspondencia de España* llega aún más lejos en 1894, cuando pide al gobernador de la provincia que no utilice la banda del Hospicio como arma electoral y acusa a los diputados provinciales de darse «aires de protectores de festejos populares, a fin de domesticar por medio de la música al cuerpo electoral»:

Ayer tuvimos ocasión de presenciar con gran regocijo por nuestra parte, los triunfos obtenidos en Aranjuez por la banda de música del Hospicio; pero no pudimos menos de lamentar los grandes sacrificios a que se obliga a aquellas, en su mayor parte, tiernas criaturas, haciéndoles ir de pueblo en pueblo, sufriendo los rigores del calor, sólo por el gusto de que los diputados provinciales se den aires de protectores de festejos populares, y a fin de domesticar por medio de la música al cuerpo electoral, que hoy tiene que ser mimado con toda clase de agasajos. Como recordamos que hace poco tiempo, los mismos diputados se compade-

<sup>63</sup> *La República*, nº 2332, 26 de julio de 1891, p. 2.

cían de la desdicha de los músicos, porque en una corrida de toros tuvieron que estar tocando en un tendido de sol, nos parece oportuno refrescar la memoria de estos padres de la provincia, pidiéndoles un poco de humanidad para esos desgraciados niños, rogando al propio tiempo al señor gobernador evite que la música del Hospicio se convierta en arma electoral, ya que los infelices asilados tienen hoy la fortuna de que al frente del gobierno civil se encuentre un hombre de las condiciones de entereza y energía y de los humanitarios sentimientos que en todas ocasiones está demostrando el señor duque Tamames<sup>64</sup>.

Como se puede apreciar en las dos citas anteriores, la banda continúa siendo utilizada por los medios de comunicación como arma arrojadiza contra las autoridades de turno<sup>65</sup>. En cualquier caso, los datos demuestran que seguía siendo contemplada como una agrupación de niños del Hospicio que cumplía una finalidad social y educativa al servicio de las autoridades provinciales, a pesar de los intentos de sus directores, especialmente de Gaspar Espinosa de los Monteros, compositor de éxito que dirigió la agrupación entre 1872 y 1898, de darle una orientación artística, mejorando considerablemente su calidad<sup>66</sup>.

Precisamente la cuestión de la finalidad y función de la banda fue objeto en 1899 de un interesante debate en el seno de la Diputación Provincial de la que dependía, como consecuencia de la propuesta de admitir en la banda a treinta y dos individuos mayores de diecinueve años. En ese debate se pone de manifiesto la contradicción entre dos posturas: la que defendía la finalidad primigenia de la agrupación, vinculada a la beneficencia y centrada en la educación, y la que se decantaba por una banda de música de mayor calidad a base de reclutar a «todos aquellos chicos que sabían tocar bien un instrumento cuando salían del Asilo de San Bernardino, de las bandas de Regimiento, etc.». En esta segunda postura seguramente pesaba también el interés mercantilista, tal como se ha señalado más arriba. Es interesante comprobar que vence la primera opinión, contraria a que la Diputación se convirtiera «en contratista de músicos para darlos a los pueblos y a los teatros de Madrid, lo cual no era la misión de la Banda, que

<sup>64</sup> «La banda del Hospicio», *La Correspondencia de España*, nº 13302, 6 de septiembre de 1894, p. 4. Estas protestas culminarían en la Ley de 13 de marzo de 1900, que dictaba disposiciones para que los menores de ambos sexos que no hubieran cumplido diez años no pudieran ser admitidos en ninguna clase de trabajo (*Gaceta de Madrid* nº 73, 14 de marzo de 1900, pp. 875- 876). Véase Ayala Herrera (2014: p. 485).

<sup>65</sup> En 1891 gobierna Cánovas del Castillo y las críticas provienen de dos periódicos progresistas, mientras que en 1894 el gobierno es de Sagasta y la crítica procede de un diario conservador.

<sup>66</sup> Todos los datos demuestran que la banda de la década de 1890 no tenía ya nada que ver con la antigua charanga del hospicio. Se trataba de una agrupación apreciada, que obtuvo premios en dos concursos de bandas de música (en 1887 y 1892), estrenó muchas composiciones, especialmente de su director, Espinosa de los Monteros, y actuó con la Sociedad de Conciertos y en representaciones de zarzuela. En el artículo necrológico publicado en 1898 en el *Boletín Musical*, Ramiro de Adalgisa escribía que «la banda del Hospicio de Madrid es una de las más importantes y mejor organizadas de España; y en cuanto a la escuela de música del mismo establecimiento, de ella han salido los más notables concertistas en todo género de instrumentos de banda de que pueden certificar todas las del ejército» (*Boletín Musical*, nº 115, 10 de julio de 1898, p. 10).

debía ser una verdadera escuela de aprendizaje»<sup>67</sup>. Unos años más tarde se crearía, con la finalidad de que la ciudad contara con una agrupación «importante» y de calidad, la Banda Municipal de Madrid. La banda del Hospicio continuaría funcionando hasta los años veinte.

### 3.3. Apropiaciones y resignificaciones

La banda del Hospicio de Madrid ejemplifica bien el papel de una banda de música en un entorno urbano en el siglo XIX. El rastreo y análisis de sus actividades permite trazar un mapa sonoro que va cambiando conforme avanza el siglo, y en el cual se van generando espacios cargados de simbolismos condicionados por cuestiones sociales, políticas, económicas y culturales. Algunos de ellos representan verdaderas formas de apropiación, desde el momento en que la actividad de la banda provoca procesos de interacción y de identificación colectiva cargados de significado.

La banda se crea a mediados del siglo XIX vinculada a la beneficencia pública, como un instrumento útil y filantrópico que, además de cumplir una función necesaria desde el punto de vista ceremonial y representativo, debía mostrar palpablemente los beneficios de unas estructuras sociales que, según las denuncias de Concepción Arenal, en esos momentos dejaban bastante que desear (Arenal, 1861). En los primeros años la imagen de la «charanga de niños del Hospicio», desafinando por las calles y especialmente en la Plaza de Toros de la Puerta de Alcalá, provoca seguramente sentimientos encontrados, mezcla de compasión e incomodidad. La banda se asemeja más a una agrupación espontánea, fruto de la buena voluntad del profesor de música del Hospicio, y que no recibe demasiados apoyos por parte de las autoridades, a pesar de la abundante literatura sobre sus beneficios.

Aunque la falta de medios es una constante en la organización de la Banda durante toda su historia –son numerosas las peticiones de ayuda económica a la Diputación y a particulares, lo que evidentemente redundaba en la calidad de la agrupación–, a mediados de los años sesenta, tras una primera reorganización y coincidiendo con los años del Sexenio, la banda del Hospicio se carga de una mayor significación política. Sin renunciar a su papel representativo en determinados actos, civiles y religiosos, su presencia es mucho mayor en las calles del centro de la ciudad, convirtiéndose en un instrumento de propaganda cuando participa en serenatas a personalidades relevantes, homenajes, manifestaciones y actos oficiales. En los años siguientes este tipo de actuaciones continuarán, en diferentes espacios y con connotaciones distintas –incluyendo la patriótica analizada en el punto anterior–, con la consiguiente generación de significados simbólicos.

<sup>67</sup> Sesión del 18 de enero de 1899 de la Diputación Provincial, *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 15 de abril de 1899, p. 4. El principal defensor de la esencia de la banda como escuela de aprendizaje fue el diputado liberal Eugenio Cemborain España, figura muy interesante en el ámbito de la pedagogía y vinculado a sociedades como el Museo Pedagógico Nacional, El Fomento de las Artes o el Centro Instructivo del Obrero.

En la época de la Restauración las funciones de la banda se incrementan considerablemente, contribuyendo a la ampliación del mapa sonoro de la ciudad a través de sus actuaciones en los barrios de la periferia de Madrid, además de en los pueblos de la provincia. La banda se convierte en una agrupación dotada de una digna calidad musical, apreciada y demandada, y con una finalidad artística evidente. Su repertorio es marcadamente popular<sup>68</sup>, frente a la oferta más refinada de las sociedades de conciertos y cuartetos o de los espectáculos operísticos, pero no por ello está exento de interés y calidad. Su presencia en espacios tan distintos como el Jardín del Buen Retiro, la plaza de toros, las calles del centro de la ciudad y las de los nuevos barrios periféricos, sugiere una cierta democratización musical. A pesar de todo, siempre seguirá siendo contemplada como la banda de niños o jóvenes del Hospicio, una agrupación que presenta una finalidad filantrópica y educativa, útil y provechosa desde el punto de vista político y económico. Las brechas de clase y consideración social continúan siendo una realidad.

#### 4. CONCLUSIONES

En el siglo XIX las bandas de música desempeñan un papel muy relevante en el espacio urbano, contribuyendo, gracias a sus actuaciones al aire libre, a modelar el paisaje sonoro y a generar espacios simbólicos de apropiación. El análisis de dos ejemplos concretos, a modo de estudios de caso, nos ha permitido mostrar el poder de las bandas de música en la transformación del espacio urbano a través de diversos procesos de interacción y de identificación y de la consiguiente generación de significados.

El análisis de la interpretación de una pieza con una carga simbólica tan marcada como la marcha de *Cádiz* en el período 1886-1898 ha posibilitado estudiar la apropiación simbólica de espacios político-ideológicos. Se trata de un número de zarzuela que sale del teatro y al que se le asigna un significado patriótico en un período de conflictos exteriores. De esta manera se muestra el papel de las bandas de música en la intensificación de los sentimientos patrióticos, así como la utilización de la música por parte del gobierno, que convierte a las agrupaciones que la interpretan en instrumentos del poder político-militar.

El estudio de la actividad de la Banda de música del Hospicio de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX, por otra parte, ha permitido realizar un acercamiento a los distintos espacios simbólicos de apropiación generados por una banda de música en un entorno urbano. El rastreo y análisis de sus actividades ha permitido trazar un mapa sonoro que va cambiando conforme avanza el siglo, y en el cual se van generando espacios cargados de simbolismos condicionados por cuestiones sociales, políticas, económicas y culturales. La banda desempeña, así, una extensa gama de funciones y

---

<sup>68</sup> Las escasas referencias que nos han llegado sobre las obras interpretadas por la banda nos permiten afirmar que su repertorio mayoritario estaba constituido por marchas, bailables –pasodobles, polkas, mazurkas, vales, jotas– y adaptaciones de números de las zarzuelas de moda. Se puede ver un ejemplo en el programa recogido en *El Liberal*, año XIV, nº 4710, 22 de mayo de 1892, p. 3.

significados: asume un papel representativo en determinados actos, civiles y religiosos, convirtiéndose en herramienta del poder político; es también un instrumento de propaganda –de uno u otro signo– cuando participa en serenatas, homenajes, manifestaciones y actos oficiales; ejerce además una importante función como factor de democratización y dinamización del espacio urbano a través de la música; es utilizada por las autoridades como un eficaz instrumento de regeneración moral y social destinado a las clases más desfavorecidas, en un momento en el que la regulación de la beneficencia es una necesidad perentoria en las ciudades; y es también un medio para cubrir de forma barata la creciente demanda de las formas de ocio y entretenimiento en un período de gran expansión urbana.

Las bandas de música, en definitiva, son agentes privilegiados en la construcción y transformación de los espacios urbanos en el siglo XIX.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, Fernando Vicente (2011): *Los barrios negros: el ensanche sur en la formación del moderno Madrid (1860-1931)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- ANGUITA OSUNA, José Enrique (2019): «Análisis histórico-jurídico de la beneficencia española de mediados del siglo XIX: la ‘Ley de Beneficencia’ de 1849 y su Reglamento de ejecución de 1852», *Aportes*, n° 99, pp. 89-121.
- ARENAL, Concepción (1861): *La beneficencia, la filantropía y la caridad*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- AYALA HERRERA, Isabel María (2014): *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- BAROJA, Pío (1934): *Las noches del Buen Retiro*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BARROS PRESAS, Nuria (2017): «Música y beneficencia: una visión a través de la Banda de música del Hospicio de Pontevedra (1854-1903)», *Estudios bandísticos: órgano científico de la Asociación Nacional de Directores de Banda*, n° 1, pp. 57-65.
- CABANILLAS PEROMINGO, Francisco Antonio (2011): *Las bandas de música en la provincia de Segovia, influencia para el desarrollo educativo, profesional, social y personal de sus componentes*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- CANCELA MONTES, Beatriz (2017): «La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2015)», *Estudios bandísticos: órgano científico de la Asociación Nacional de Directores de Banda*, n° 1, pp. 201-209.
- \_\_\_\_\_ (2019): «La Banda Municipal de Santiago: un referente de la educación musical en Galicia» en Nicolás Rincón y David Ferreiro (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, pp. 449-465.
- CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio (2012): «La Banda de Música del Hospicio Provincial de Sevilla», *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 95, n° 288-290, pp. 55-67.

- CARBONELL I GUBERNA, Jaume (2000): *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Cabrera de Mar, Galerada.
- CASARES RODICIO, Emilio (2006): «Cádiz», *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 1, Madrid, ICCMU, pp. 337-340.
- CORTIZO, María Encina y Ramón SOBRINO (2019): «Prácticas y espacios musicales de una ciudad burguesa en desarrollo: los últimos años del Madrid isabelino (1850-1868)», *Quintana*, nº 18, pp. 77-100.
- CRUZ VALENCIANO, Jesús (2014): *El surgimiento de la cultura burguesa: personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo (2015): *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, Centro de Publicaciones.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (2013): «La música en la Diputación Provincial de Jaén», *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, nº 207, pp. 1325-1378.
- KOROSEC-SERFATY, Perla (1976): *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference. IAPC-3*, Strasbourg-Lovaine La Neuve, CIACO.
- LLANO, Samuel (2016): «The Sacred in Madrid's Soundscape: Toward an Aural Hygiene, 1856-1907» en Antonio Córdoba y Daniel García-Donoso (eds.), *The Sacred and Modernity in Urban Spain*, Hispanic Urban Studies, pp. 1-20.
- \_\_\_\_\_ (2018): *Discordant notes: marginality and social control in Madrid, 1850-1930*, New York, Oxford University Press (edición española: *Notas discordantes: flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*, Libros corrientes, 2021).
- LÓPEZ COBAS, Lorena (2008): «Las bandas de música en Galicia: aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX», *Revista de Musicología*, vol. 31, nº 1, pp. 79-123.
- MADURGA CONTINENTE, Rebeca (2017): «Una música para el pueblo: los precedentes de la banda de música municipal La Pamplonesa (1833-1919)», *Príncipe de Viana*, nº 268, pp. 979-1015.
- MORENO LUZÓN, Javier y Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS (2017): *Los colores de la patria. Símbolos nacionales en la España Contemporánea*, Madrid, Editorial Tecnos.
- NAGORE FERRER, María (2002): *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICCMU.
- \_\_\_\_\_ (2011): «Historia de un fracaso: el 'himno nacional' en la España del siglo XIX», *Arbor*, vol. 187, pp. 827-845.
- POL, Enrique (1996): «La apropiación del espacio» en Lupicinio Íñiguez y Enric Pol (comps.), *Cognición, representación y apropiación del espacio*, Colección Monografías Psico-Socio-Ambientales, vol. 9, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 45-62.
- RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás y David FERREIRO CARBALLO (2019): «Introducción: saldando una deuda histórica» en Nicolás Rincón y David Ferreiro (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, pp. 11-19.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (2006): *La Banda Municipal de Música de Bilbao*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia (2014): *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- STOKES, Martin (1997): *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg.
- VALERA PERTEGÀS, Sergi (1996): «Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la Psicología Ambiental», *Revista de Psicología Universitas Tarraconensis*, vol. 18, nº 1, pp. 63-84.
- \_\_\_\_\_ (1997): «Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social», *Revista de Psicología Social*, vol. 12, nº 1, pp. 17-30.
- VERDÍA DÍAZ, Juan Antonio (2018): «Beneficencia y música. La Banda del Hospicio de Cádiz», *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, nº 30, pp. 273-294.
- VIDAL GALACHE, Florentina (1987): «El impacto de la Ley General de Beneficencia de 1822 en Madrid», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº 1, pp. 41-56.
- VIDAL MORANTA, Tomeu y Enrique POL URRÚTIA (2005): «La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares», *Anuario de Psicología*, vol. 36, nº 3, pp. 281-295.
- WHITWELL, David (1979): *Band Music of the French Revolution*, Tutzing, Hans Schneider.

Las bandas de música constituyen un elemento singular e ineludible del paisaje sonoro de pueblos y ciudades, profundamente arraigado en la memoria individual y colectiva. Esta antología de estudios se inscribe en la reciente línea historiográfica que reivindica el fenómeno bandístico desde la musicología iberoamericana. Con un total de veinte capítulos firmados por especialistas españoles e internacionales, la obra se organiza en seis secciones temáticas que proponen itinerarios de lectura tan variados como sugerentes: I) Entre el Antiguo y el Nuevo Régimen; II) Guerra y propaganda; III) Educación, filantropía y redención; IV) Movilidad, redes y proyección social; V) Territorios de ultramar; y VI) Perspectivas analíticas. La confluencia de fuentes inéditas y enfoques metodológicos diversos hace de las bandas un cruce fecundo entre música y sociedad, entre el texto y el contexto. Vientos en el horizonte supone una aportación significativa en el ámbito de los estudios bandísticos, ampliando los horizontes de la investigación musical y cultural.



9 788411 226073