



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA MODERNA, CONTEMPORÁNEA Y DE AMÉRICA

Historia de la comunicación auditiva no verbal en la
Armada: Entre la tradición cortesana y la
organización

D. Vicente Cepeda Celdrán
2015

“¡Hombre libre, siempre amarás el mar!”
(*“L’Homme et la Mer”*, Baudelaire)

Dedicatoria y agradecimientos.-

Gracias al Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América; e instituciones como la Cátedra de Historia Naval de la Universidad de Murcia, la educación en Historia y Patrimonio Naval puede volver a vivir una edad de oro.

El mancomún formado por Armada y Universidad de Murcia ha dado y deseo continúe dando unos resultados excelentes, conseguidos en parte gracias a la buena relación y entendimiento entre ambas instituciones, a las generaciones de investigadores que han realizado su andadura en circunstancias tan difíciles como las actuales y a los responsables de ayudarles a alcanzar aquello a lo que aspiran, entre los que destaco a los profesores Juan José Sánchez Baena y Celia María Chaín Navarro, mis directores en la presente tesis; personas solícitas hacia todos los investigadores y siempre dispuestas a abrir vías de entendimiento para procurar que este extraordinario capital humano, intelectual y social que son los investigadores, se desarrolle de una forma útil a la comunidad científica y al progreso de la sociedad.

Esto en un tiempo donde nuestra Armada, heredera de una antigua y gloriosa tradición, se ha organizado como una institución eficiente y de buena vecindad, equilibrada, moderna y deseosa de seguir avanzando en el bien común de la sociedad, como lo está la misma universidad española; a la que se encuentra unida en el camino de la ciencia para emprender un nuevo siglo.

Para ambas mi sincero agradecimiento y mejores deseos.

SUMARIO

Resumen y palabras clave	11
Resumen (breve)	13
Short abstract	14
Resumen (extenso)	15
Long abstract	17
Índice de figuras	19
Índice de tablas	20
1- Introducción	21
1.1.- Justificación del tema de trabajo	32
1.1.- Delimitación del tema de trabajo	34
2.2.- Estado del arte	36
2- Hipótesis y Objetivos	45
2.1- Formulación de hipótesis	47
2.2.- Objetivos generales e instrumentales	49
3- Fuentes y metodología	51
3.1.- Fuentes	53
3.2- Método de trabajo	60
2.1.1.-Muestra poblacional y tamaño de la muestra	68
3.2.1.-Síntesis de la metodología empleada	71
4- Contextualización histórica	75
4.1.- Orígenes del instrumentario musical militar	79
4.2.- Los instrumentos musicales del periodo moderno y proceso de tecnificación contemporánea	103
4.3- El sonido armónico como inductor emocional	140
4.3.1.- Música y bienestar	144
4.3.2.- Convergencia entre música y lenguaje	151
4.3.3.-Música militar para la captación, instrucción y estímulo de la sociedad	156
4.4- Devenir y fisonomía de la Armada e Infantería de Marina	164
4.4.1.- La Armada y la Infantería de Marina ante el periodo moderno y periodo contemporáneo	167

4.4.2.- la Armada y la Infantería de Marina en la segunda mitad del Siglo XX	183
5- Utilitarismo de las fuentes sonoras y la música militar	197
5.1- Tipologías auditivas	199
5.1.2.- Vegecio: Un adelantado a su época	206
5.1.3.- Tambores en anuncio del castigo	211
5.1.4.- Agrupación y codificación de las fuentes sonoras	216
5.1.4.1.- Fuentes sonoras de corneta y tambor	220
5.1.4.1.1.- Articulación de fuentes sonoras en instrucción y régimen militar	226
5.1.4.1.2- Fuentes sonoras de corneta y tambor a bordo que emergen del olvido	238
5.1.5- El chifle o pito marinerio: Un caso singular	281
5.1.6.- Señales de exaltación marítima	295
5.1.7.- Fuentes sonoras para buques y escuadras	304
5.1.7.1.- Comunicación marítima mediante pitada de buque	306
5.1.7.2.- Señales de niebla	308
5.1.7.3.- El plan Lobo, de señales para las escuadras	310
5.1.7.4.- Procedimientos acústicos de combate	315
6- Evolución de la música en Infantería de Marina	317
6.1.- En el periodo moderno	321
6.2.- En el periodo contemporáneo	322
6.2.1.- Tratamiento ordenancístico de las fuentes sonoras	338
6.2.2- Los músicos de la Armada hacia el Siglo XX	351
6.2.2.1.- Plantillas para la composición artística	361
6.2.3.-Proyección profesional y cultura de defensa	376
7- Actos oficiales de la Armada con participación sonora	389

7.1.- Manifestaciones sonoras de fe	397
7.1.1.-Oración de la noche y Salve marinera	398
8- Patronazgo de la música militar	401
8.1.-Distintivo de la música militar	408
9- Resultados del análisis de encuesta y de entrevistas	411
10- Conclusiones	419
11- Bibliografía	431
12- Anexos	449
11.1.- (Anexo I) Encuesta ordinal dicotómica.	
11.2.- (Anexo II) Disco versátil digital (DVD) conteniendo:	
- Interpretación sonora de todos los toques de ordenanza.	
- Fuentes sonoras de a bordo recuperadas: Trompeta y tambor (timbal base).	
- Fuentes sonoras de chifle: audio y video.	
- Fuentes sonoras de trompeta y corneta.	
- Fuentes sonoras de tambor.	
- Muestra musical de marchas militares.	
- Muestra audiovisual de ensayos de la Unidad de Música.	
- Muestra audiovisual de conciertos de la Unidad de Música.	



1.- RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

ABSTRACT AND KEYWORDS

RESUMEN (breve).-

Se presentan los toques sonoros y la música militar en el ámbito de la Armada como sistemas auditivos de comunicación no verbal, de la que sus instrumentos forman una creación sociocultural con entidad propia empleada históricamente por los marinos, apreciada para su uso en tierra y en el mar, que ha subsistido hasta la actualidad.

Los sistemas de comunicación auditiva no verbal empleados en el ámbito militar de la Marina tienen un valor de amplitud en el tiempo y utilidad, acreditada en su historia y actual existencia, ofreciendo un gran espacio de investigación sobre este tipo de comunicación en el patrimonio marítimo español.

Se exhiben y explican los toques sonoros y música militares, dándose asimismo a conocer toques sonoros de la vida a bordo que estaban perdidos y han sido recuperados.

Para la recogida de datos se utiliza el cuestionario y como muestra de estudio la Unidad de Música del Tercio de Levante, sobre la que se ejemplifica la utilidad que los diferentes instrumentos sonoros y las bandas de música militares tienen para la organización naval como instrumentos de comunicación no verbal, así como para proyectar sus mensajes sobre la sociedad.

Se concluye señalando la disposición anímica que produce la música militar y su intencionalidad; su valor de lenguaje y peso estratégico como herramienta histórica de comunicación; su influencia en la actividad social y su utilidad desde todos los ámbitos al cumplimiento de la misión militar. Las conclusiones alcanzadas son extrapolables a otros ejércitos y marinas de guerra.

PALABRAS-CLAVE.-

Historia naval, historia militar, comunicación no verbal, comunicación auditiva, comunicación musical, música militar, toques militares, corneta, tambor militar, chifle, pito mariner, banda de música militar, Armada española, Marina militar, Patrimonio naval, Cuerpo de Infantería de Marina, Tercio de Levante, ceremonias militares, honores militares, cultura de defensa.

ABSTRACT (short).-

Reveilles and military music are presented as systems of non-verbal auditory communication within the Navy, its instruments forming a sociocultural creation used by sailors and appreciated for its use on both land and at sea, persisting to the present day. The non-verbal auditory communication systems used within the naval environment have been long valued and useful, recognised in the past and present, providing an abundance of research on this type of communication within Spanish maritime heritage. Reveilles and military music are showcased and explained, including shipboard reveilles, which had been lost but are now restored. For data collection the questionnaire is used, while the Music Unit of the Eastern Regiment is a study sample, where the practicality that different musical instruments and military music bands have for naval organisation as non-verbal communication tools, along with delivery of societal messages, is exemplified.

It concludes by stating the mental disposition that produces military music and intentionality; its value and strategic importance of language as a historical tool of communication; its influence on social activity and its utility from all areas to fulfill the military mission. The conclusions reached are extrapolated to other armies and navies.

KEY WORDS.-

Naval history, military history, communication history, non-verbal communication, auditory communication, musical communication, military music, military reveilles, trumpet, snare drum, whistle, sailor whistle, military band, Military Navy, Naval Heritage, Spanish Navy Marine Corps, Eastern Regiment, military ceremonies, military honours, defence culture.

RESUMEN (extenso).-

Se muestran aspectos de comunicación no verbal sobre un asunto no tratado hasta el momento: La historia de la comunicación auditiva no verbal en el ámbito de la Armada; en cuya operativa ha quedado plasmado buena parte del ingenio comunicativo, las costumbres y el modo de vida de esta colectividad.

Hasta este instante la comunicación auditiva no verbal en el ámbito militar de Marina no había sido explorada desde el ámbito científico, pese a la importancia de conocer estos usos especializados y la comunicación o entendimiento entre las personas en la vida tanto en tierra como en el mar, como aspectos comunicativos esenciales al humano y su desarrollo.

Las formas de comunicación auditiva no verbal son sistemas que ordenan realizar acciones y que en definida organizan; a la vez que sirven también a una función de exaltación institucional, que desde la Armada se proyecta hacia la sociedad en general mediante intervenciones musicales públicas, colaboraciones en educación de adultos, apoyo a escolares, etcétera.

Los toques sonoros con diferentes instrumentos, sones y marchas de música marcial, se asocian con la vida militar desde tiempos remotos, generando una música particular. Los toques sonoros y la música militar sirven a la transmisión de órdenes y al desarrollo armónico de las actividades, al tiempo que imprimen cohesión, elevan la moral y fomentan existan unos instrumentos y códigos concretos, que se muestran en este trabajo.

Se presentan y explican en su función comunicativa militar instrumentos como las cajas de guerra o tambores, cornetas y chifle o pito marinerio; siendo este último de uso exclusivo en Armada y los demás comunes a todos los ejércitos; donde tienen la función de organizar el trabajo, dictar órdenes, animar a propios y amedrentar a los contrarios. Cada actividad naval o militar, cada acto horario programado, tiene un

toque reglamentario que la activa, o la desactiva cuando ha de cesar, mediante sonidos identificativos e inclusive un ritmo, en ocasiones marcados por unos golpes de pito o de tambor.

El trabajo de la Marina de Guerra se ha desarrollado bajo el doble aspecto de la exaltación propia de una fuerza destinada a combatir y la función de servir al Estado. Para ambas cosas han requerido medios por los que ejercer el poder como lo son los barcos, y junto a ellos instrumentos por los que poder comunicarse mediante sistemas auditivos no verbales mediante los que dan la orden de formar en cubierta o indican el momento exacto en el que abrir o cesar el fuego, por poner sólo dos ejemplos.

Golpes de pito, de tambor o de corneta que, comunicando las órdenes e intenciones del mando en el instante preciso, han hecho posible maniobrar una vela o actuar con agilidad ante cada situación de la más compleja y fascinante máquina que ha existido durante años: el buque de guerra; del que también se dan a conocer toques sonoros que se habían perdido y han sido recuperados, transcritos e interpretados musicalmente para este trabajo.

Su modelo de estudio es la Unidad de Música del Tercio de Levante, en cuyo marco se explica la evolución de su música y toques militares; instrumentos, características y funciones de trabajo dentro y fuera de los acuartelamientos.

Se concluye señalando la disposición anímica que produce la música militar y su intencionalidad; su valor de lenguaje y peso estratégico como herramienta histórica de comunicación; su influencia en la actividad social y su utilidad desde todos los ámbitos al cumplimiento de la misión militar. Las conclusiones alcanzadas son extrapolables a otros ejércitos y marinas de guerra.

ABSTRACT (long).-

Areas of non-verbal communication are illustrated on a matter not discussed thus far: non-verbal auditory communication within the Navy, where much of the communicative ingenuity, customs and lifestyle have been embodied.

Up until now, non-verbal auditory communication within the Navy had not been explored from the scientific field, despite the importance of understanding these specialised uses, along with communication and insight amongst people both on the land and at sea, as communicative aspects essential to the human being and its development.

Forms of non-verbal auditory communication are systems that are ordered to carry out actions and are, ultimately, organised; at the same time, they also serve as a form of institutional exaltation, whereby the Navy projects this towards general society through public musical performances, adult education collaborations and school support, among others.

Reveilles with different instruments, sounds and martial musical marches have been associated with military life since ancient times, creating a particular music genre. Reveilles and military music serve to transmit orders and harmoniously develop activities, while imparting cohesion, raising morale and fostering specific instruments and codes, which are demonstrated in this thesis.

Instruments like war drums, bugles and whistles, or sailor whistles, are presented and explained in their military communicative function; the latter for exclusive use in the Navy, while the rest are common to all the military branches, where they organise work, issue orders, serve as encouragement and intimidate the enemy. Every naval or military activity, and every scheduled event, has a regulatory reveille that starts it, or resolves it when finished, by means of identifying sounds and even rhythm, sometimes marked by the blowing of a whistle or bang of a drum.

The work of the Navy has been developed under the twofold nature of its self-exaltation as a combat force and to serve the State. For both aspects, means are required by which power may be exercised, as in the case of ships, and with them instruments by which to communicate via non-verbal auditory systems, giving orders to get on deck or indicate the exact moment to open or cease fire, for example. Whistle blowing, drum banging or bugle playing that, while communicating orders and intentions at a precise moment, have made it possible to handle the sails or act diligently facing any situation on the most complex and fascinating machine of our time: the warship; whose reveilles, which were long lost and have now been recovered, are introduced, transcribed and interpreted musically for this thesis.

The study model is the Music Unit of the Eastern Regiment, under which the evolution of its music and military reveilles is explained, along with its instruments, characteristics and the function of work within and outside the barracks.

It concludes by stating the mental disposition that produces military music and intentionality; its value and strategic importance of language as a historical tool of communication; its influence on social activity and its utility from all areas to fulfill the military mission. The conclusions reached are extrapolated to other armies and navies.

■ ÍNDICE DE FIGURAS.-

- Figura 1.- Escenificación de soldados romanos en desfile pasional.
- Figura 2.- Reproducción instrumentos músicos egipcios.
- Figura 3.- Alfonso X El Sabio en miniatura iluminada.
- Figura 4.-Instrumentos musicales medievales: Albogón.
- Figura 5.-Tambores y flautas triunfo de Maximiliano I.
- Figura 6.-Suboficial músico interpretando flauta.
- Figura 7.-Tambor moderno con gala.
- Figura 8.- Timbales del instrumentario de a bordo.
- Figura 9.- Clarín o corneta del instrumentario de a bordo.
- Figura 10- Soldado músico ensayando con la trompeta de llaves.
- Figura 11.- Detalle pictórico caja de guerra Batallones de Marina.
- Figura 12.- Instrumentos musicales de a bordo, lámina Marqués de la Victoria.
- Figura 13.- Clarinete con llaves. Partes que lo componen.
- Figura 14.- Detalle de válvulas o pistones en una trompeta.
- Figura 15.- Tubas empleadas en la actualidad por unidades de música.
- Figura 16.- Banda del Tercer Regimiento de Infantería de Marina en 1934.
- Figura 17.- Banda del Tercer Regimiento de Infantería de Marina en 1933.
- Figura 18.- Desarrollo moderno de una trompa.
- Figura 19.- Banda Tercer Regimiento de Infantería de Marina, años 30.
- Figura 20.- Soldado músico tocando la trompa.
- Figura 21.- Tambores interpretando marcha.
- Figura 22.- Soldado educando de Banda.
- Figura 23.- Corneta y tropas de Infantería de Marina en cartulina.
- Figura 24.- Barco de guerra en dibujo de Juan José Navarro.
- Figura 25.- Copia ilustrada del Real Decreto fundacional.
- Figura 26.-Ilustración ordenanzas navales de 1793.
- Figura 27.- Detalle emblema Regimiento Nápoles 22.
- Figura 28.- Emblema tropas Tercera Guerra Carlista.
- Figura 29.- Corneta de guerrilla montada en Cuba. Cartulina.
- Figura 30.- Ordenanza para el servicio bajeles de 1802.
- Figura 31.- Emblema actual Infantería de Marina. Tercio de Levante.
- Figura 32.- Concierto Unidad de Música en Tercio de Levante.
- Figura 33.- Banda cornetas y tambores ensayando salida procesional a paso lento.

Figura 34.- Tambor mayor y banda saliendo del recinto del Arsenal hacia la ciudad.

Figura 35.- Dibujo alegórico naval. Marqués de la Victoria.

Figura 36.- Cornetín de órdenes con gualdrapa de gala.

Figura 37.- Lira de marcha o desfile. Música del Tercio de Levante.

Figura 38.- Partichela para clarinete. Himno del Tercer Regimiento.

Figura 39.- Chifle o pito marinero empleado por la Armada española.

Figura 40.- Modelos de chifle empleados en Méjico e Inglaterra, respectivamente.

Figura 41.- Funda con útiles comunes del trabajo de contramaestre.

Figura 42.- Cañón naval y jarcia. Palo Bandera Tercio de Levante.

Figura 43.- Tambor mayor en época de Fernando VII. Recortable infantil.

Figura 44.- Oficio de trámite de una marcha nupcial.

Figura 45.- Banda del Tercer Regimiento en 1911.

Figura 46.- Charanga músicos de Infantería de Marina en el frente de Larache.

Figura 47.- Banda de Música de Infantería de Marina en 1925.

Figura 48.- Banda cornetas y tambores desfilando ante un sepelio.

Figura 49.- Santa Cecilia en pintura del XVII.

Figura 50.- Talla en mármol de santa Cecilia en el Trastevere.

Figura 51.- Pala divisa empleo de brigada músico y distintivo de la música militar.

Figura 52.- Distintivos músicos.

Figura 53.- Músicos actuando en orquesta Olympia.

Figura 54.- Músicos actuando en orquesta Carthago.

Figura 55.- Músicos en acompañamiento de Machín.

Figura 56.- Músicos preparando fiesta del paso del ecuador.

■ ÍNDICE DE TABLAS.-

Tabla 01.- Tabla instrumentos en uso por unidad de música
e instrumentos sin vigencia actual.

Tabla 02.- Tabla interés resultante según agentes intervinientes.

Tabla 03.- Resumen distribución cornetas y tambores.

Tabla 04.- Tabla retribuciones personal músico en 1941.

Tabla 05.- Tabla plantilla músicos Infantería de Marina en 1941.

Tabla 06.- Tabla plantilla músicos de escuadra en 1941.

Tabla 07.- Tabla plantilla músicos Buque Escuela en 1941.



2.- INTRODUCCIÓN

2. INTRODUCCIÓN.-

“Terra dabit merces, undaque divitias”
[La tierra dará bienes, el mar riquezas]
(Antiguo lema de la Real Junta de Comercio de Barcelona)

Esta tesis es una aportación novedosa a la historia de los sistemas de comunicación auditiva no verbal en el ámbito de la Armada y, por ende, a la Historia y la comunicación. En ella hemos atrapado las fuentes sonoras que produce la Armada y los ejércitos como parte de un bien cultural inmaterial y la hemos vinculado a la historia material de la vida militar, la historia social y la historia cultural, transitando por un análisis de las estructuras del poder como otro de los campos de conocimiento histórico más descuidados en las últimas décadas¹.

El conocimiento histórico y social como conocimiento científico² no es producto de alguna creación arbitraria, sino de múltiples trabajos de investigación; pues no encontramos historia con pretensiones de ser científica sin una aplicación de métodos científicos; el cosmos que comprende una serie de principios formalizados sobre el trabajo de investigación y el conocimiento³ que se adquiere a través de su práctica, desarrollando con ella un pensamiento reflexivo y crítico, aprehendido como pautas que deben cimentar el camino hacia la investigación, esto es, la metodología o camino en el

¹ HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena. *Los caminos de la Historia. Cuestiones de historiografía y método*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995, p.301. 8477383294.

² Está generalmente aceptado que la ciencia constituye un sistema históricamente condicionado, formado por conocimientos ordenados cuya veracidad se comprueba y desarrolla continuamente en el curso de la práctica investigadora. Como tal es una fuerza productiva con valor para la sociedad, además de una actividad inherente al quehacer universitario al nivel de que se incorpora a toda institución integrada en la formación académica y la práctica profesional. Esto veremos que nos ha supuesto, entre otras cosas, fijar las líneas de reflexión teóricas elegidas mediante la realización de un diseño de investigación y de un trabajo de investigación necesariamente delimitado en alcance, que nos permita la confrontación de la línea de reflexión teórica elegida con las realidades que lo circundan en espacio y tiempo.

³ En este orden de cosas entendemos como conocimiento la comprensión de esa realidad cambiante, aprehendida como resultado de la actividad científica y de la metodología de la investigación. A su vez, la generación de nuevos conocimientos parte de la necesidad de dar solución a una determinada situación o problema.

estudio de las operaciones cognoscitivas por las que alcanzar el conocimiento histórico de los hechos que aquí tratamos, desde la formulación y delimitación del problema hasta la síntesis explicativa. Siendo a través de esta actividad científica e investigadora por la que pretendemos penetrar en la esencia del fenómeno, determinar sus causas, relaciones fundamentales y consecuencias finales.

La civilización ha sido posible a través del proceso de comunicación humana, una capacidad multifacética fundamental también para recoger instrucciones y compartir una organización. En ella la comunicación es un proceso privilegiado y único que identifica el comportamiento humano, al nivel de que los estudiosos afirman que es imposible no comunicar, como no existe la no-conducta o resulta imposible “no comportarse”⁴.

La comunicación es el gran instrumento de la relación entre seres vivos; en nuestro entorno existen multitud de seres que se comunican de una u otra forma, que se retroalimentan y a menudo siquiera son conscientes de la importancia de lo que están haciendo.

En el conocimiento historiográfico y social se ha desarrollado escasamente la comunicación no verbal del militar y aún menos o nada la auditiva no verbal de la que aquí se trata, sea por desconocimiento o ausencia de investigación; por esto darla a conocer repercutirá en una mejor comprensión de este tipo de fenómenos.

La expresión comunicación no verbal posee un significado extraordinariamente amplio, ya que alude a todos los signos y sistemas⁵ de signos no lingüísticos que comunican. Se incluyen dentro de ella los diferentes sistemas de comunicación no verbal y los hábitos culturales. Ayer como hoy, la comunicación es un elemento importante, siempre a tener en cuenta por cualquier organización, al nivel que de no haber existi-

⁴ La cultura, la búsqueda de eficacia en el trabajo y sus necesidades, han enseñado también a los individuos cómo comunicar pues, desconociendo aspectos de la comunicación auditiva no verbal como los que aquí se tratan, les hubiera sido difícil conocer e interpretar el sentido de ciertos mensajes, incluida la forma en que éstos les pueden condicionar. En consonancia con lo que antes expresaba, la comunicación se compone de ideas pero también de acciones culturales, con toda la importancia que estas tienen en la interacción comunicativa.

⁵ Entendemos por sistema un conjunto de componentes interrelacionados como estructura desde el punto de vista estático, pero dinámicos en el sentido de su funcionamiento dirigido al logro de determinados objetivos. Por lo anterior tiene o debe tener componentes de relación consigo mismo y con el medio, cualidades resultantes, etcétera.

do los sistemas de comunicación auditiva no verbal que más adelante veremos, fuera en la paz y en el combate, la organización militar y naval⁶ hubiera podido ser caótica. Como enunció Protágoras, "el hombre es la medida de todas las cosas", por esto y en investigación, cualquier instrumento de medición se comprende en la medida que se contextualiza y conoce, se identifican sus criterios y se intentan comprender sus conclusiones. Por esto, dice Hurtado de Barrera⁷: "el medio para objetivizar la investigación es la comunicación". Una objetividad que viene dada por la amplitud del entendimiento común y por la comunicación entre la sociedad y su comunidad científica, basada ésta última en las definiciones y comprensiones acordadas sobre los fenómenos de estudio.

"La historia es el estudio científicamente elaborado de las diversas actividades y creaciones de los hombres de otros periodos, captadas en su tiempo y en el marco de sociedades extremadamente variadas; sin embargo comparables unas a otras, con las que cubrieron la superficie de la tierra y la sucesión de las edades".

("Combates por la Historia" Lucien Febvre)

La Armada española es un mundo de gran diversidad, pletórico de elementos y contrastes investigables en todas las dimensiones posibles de análisis. Un cosmos en apariencia sencillo e incluso poético, pero severo en costumbres y técnicamente complejo, donde los grupos humanos guardan una particular idiosincrasia. Las personas que lo conforman y apoyan se encuentran repartidas por un conjunto de unidades con misiones particulares y normas singulares; aunque todas en su conjunto están colocadas bajo el paraguas de una misma disciplina y unas mismas ordenanzas.

⁶ En el periodo 1939-1978 el ámbito militar de la Marina se denomina "Marina de Guerra". Llegada la Democracia y con la Constitución española de 1978 la denominación se cambia nuevamente a la de "Armada". La denominación Ejército ha sido empleada con frecuencia para referirse al conjunto de las Fuerzas Armadas. Esta relajación la seguiremos usando como se emplea habitualmente en la actualidad aunque, de manera estricta, se debe emplear el término de Ejército, cuando nos referimos al Ejército de Tierra español; Armada para la Armada española y Fuerzas Armadas cuando nos referimos al conjunto de Ejército de Tierra, Armada y Ejército del Aire; todas en su conjunto con la misión que expresa el artículo octavo de la Constitución de 1978: "garantizar la soberanía e independencia de España, defender su integridad territorial y el ordenamiento constitucional".

⁷ HURTADO DE BARRERA, Jacqueline. *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Instituto Universitario de Tecnología, 2000, p. 665. ISBN 9806306066.

La Armada es también una institución con larga historia y valores arraigados en la cultura española, que con medios como los que investigamos intenta también seguir cumpliendo unas misiones que son importantes para la sociedad a la que sirve. En su *modus operandi* utiliza también sistemas de comunicación auditiva no verbal, instrumentos y códigos empleados desde la antigüedad.

En sus aplicaciones mostraremos que los toques y música militares guardan la historia y las funciones de antaño: organizar y exaltar el poder; si bien el contexto político y social actual es muy distinto al que regía España en épocas anteriores, pero en su esencia esta situación de espejo no ha variado mucho. Como a lo largo de esta tesis veremos, los toques y la música militar siguen contribuyendo a la organización del ámbito militar y auxiliando al poder en sus diferentes manifestaciones, observables también desde la epistemología de la Historia⁸.

Es destacable que pese a las profundas transformaciones sociales, unas veces rápidas, otras efímeras, gran parte de estas manifestaciones no han cambiado respecto a lo que acontecía hace siglos. Tampoco la han modificado los gigantescos avances en las Tecnologías de la Información y Comunicación, como tampoco lo ha hecho la incorporación de la mujer al trabajo ni la diversidad social o la multiplicidad de formas de responsabilidad que existen en la actualidad, donde por ejemplo los sonidos que acompañan a una rendición de honores no han variado sensiblemente respecto a su viejo espíritu.

La investigación científica es por su naturaleza un conocimiento instrumental, por el que debemos vincular siempre nuestra investigación hacia la realidad; al campo de conocimiento disciplinar que les es de aplicación, al contexto cultural, político y social concreto en el que se desarrolla.

Desde la historia⁹ pretendemos dar cuenta de hechos a partir de fuentes, pero haciendo uso de una metodología crítica y proponiendo una interpretación propia sobre los

⁸ Como afirma Elena Hernández Sandoica en su obra "*Tendencias historiográficas actuales*", la historiografía occidental ha permanecido obediente a enfoques propios del historicismo realista y objetivista; teniendo plena vigencia actual las historias alternativas de la sociedad, la sociología y la antropología, entre otras muchas útiles para dar nuevos enfoques y un recordatorio renovado a nuestros fundamentos.

⁹ Es frecuente la visión actual que la Historia es una red compleja e interdependiente de grandes y pequeñas historias, que naturalmente también abarcan la militar y su intrahistoria.

hechos investigados. Esto implica tomar conciencia de la necesidad de emprender una reflexión teórico-práctica sobre las principales categorías de lo que manejamos y naturalmente una metodología.

En su empeño por estudiar con veracidad los sucesos pasados del humano, la historia se rige por un método científico basado en criterios de verdad y experiencia; por lo que esta historia a que nos referimos y escribimos con minúscula comprende también las inquietudes intelectuales, espirituales, organizativas e incluso artísticas de las personas que lo manejan en el ámbito militar de Marina; de los músicos e intérpretes que han utilizado y siguen utilizando la comunicación auditiva no verbal como medio por el que obtener unos fines. Las señales que han hecho ponerse en movimiento a los pueblos y vibrar al guerrero, en una combinación donde sujeto y objeto han protagonizado una parte de la Historia con mayúsculas.

El trabajo realizado en esta tesis conforma un marco que, además de permitir conocer el panorama general de la profesión militar en lo referente a unidades de música¹⁰, resulta relevante también para mostrar la historia de la comunicación auditiva no verbal en el mismo ámbito. A este respecto hemos combinado el estudio de una sucesión diacrónica de eventos interconectados en la historia de la comunicación auditiva no verbal en la Armada poniéndola en conexión con el estudio sincrónico del periodo particular que corre por los periodos moderno y contemporáneo; dado el hecho de que el Cuerpo de la Infantería de Marina, proveedora de música militar para la Armada, tiene como fecha oficial fundacional el año de 1537, y dada también la multiplicidad de relaciones que afloran del lejano pasado en el seno de la misma organización naval.

En los citados aspectos, esta investigación maneja fuentes que siendo reconocidas o de suficiente calidad poseen además los indicios de verosimilitud necesarios para realizar inferencias que conduzcan nuestra investigación al estado de una realidad, o lo más cerca posible de ella.

Como objeto inmediato de investigación, la Historia estudia el pasado humano y sus múltiples funciones, actividades, preocupaciones y actitudes donde confluyen técni-

¹⁰ Significando en ellos las características de su perfil profesional, formación requerida, situación de la profesión y situación laboral sobre los actos que desarrollan, principalmente.

cas y modos de vida, examinados como un proceso continuo de interacción entre el historiador y los hechos; en un diálogo sin fin entre presente y pasado¹¹. Por ser una expresión más del conocimiento social, comparte con éste sus características y permanece en un estatus que se considera casi siempre provisional, pues podrá ser nuevamente abordado; tal vez mediante otra hipótesis, otro tipo de preguntas u otros métodos.

La noción teórica de la Historia es reconocida por casi todos los autores como producto de la segunda mitad del siglo XIX y de un horizonte particular: la epistemología o filosofía de la ciencia; interesada por aclarar los procesos cognitivos concurrentes en las distintas formas de saber científico. Su objetivo ha sido asegurar el *status quo* científico mediante fundamentaciones capaces de mostrar los principios generales que han regido la producción cognitiva, independientemente de la disciplina que se trata-se.

Andando el tiempo, esta relación entre ontología y verdadero conocimiento científico se abre, permitiendo se desarrolle la filosofía de la ciencia o epistemología¹². Por la que se reconoce que los procedimientos de investigación, los citados presupuestos de carácter epistemológico y la correlativa delimitación de fines, pueden entenderse en su modalidad contemporánea como problemas teóricos y metodológicos instituidos por la investigación social y otras áreas del conocimiento, en un sentido abierto y multidisciplinar.

Como indica Hernández de la Fuente¹³ sobre este tronco común:

“La historia como saber autónomo, tras sus orígenes clásicos y su recepción, encuentra sus raíces en el método histórico-crítico surgido en Alemania desde finales del siglo XVIII: no está de más recordar aquí que la Historia (...) está enraizada en el tronco común de las llamadas Altertumswissenschaften o

¹¹ ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p. 460. ISBN 8484321371.

¹² BETANCOURT MARTÍNEZ, Fernando. La fundamentación del saber histórico en el siglo XX: Investigación social, metodología y racionalidad operativa. *Revista de estudios de Historia Moderna y Contemporánea* núm. 40 (Julio-Diciembre 2010). ISSN 01852620.

¹³ HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *La investigación histórica, teoría y praxis histórica. Métodos y Técnicas de investigación histórica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, p. 672. ISBN 9788436265118.

Ciencias de la antigüedad, de raigambre alemana. En esta época se configura un método científico para la historia, basado en el método filológico y, a la vez, la curiosidad por la historia hace que esta rebase lo político y se extienda a lo eclesiástico, cultural, jurídico, institucional y económico”

Añadiendo después:

“Pese a la creciente especialización de la indagación en la historia de la antigüedad, que es marca de los tiempos modernos, es preciso reconocer el peso de este momento fundacional de la investigación histórica, (...) surgidos en un momento clave para la fundación de la Europa moderna (...) que ha conllevado una profunda reflexión sobre los valores del presente y una reinterpretación de la propia identidad actual”.

En este hilo argumental, la hipótesis que formularemos será el eslabón necesario entre la teoría y esta investigación, llevándonos a la presentación de un trabajo novedoso. La que vamos a manejar sugiere la explicación a ciertos hechos y orienta la investigación hacia fenómenos que le son próximos, como más adelante veremos.

Más allá de las conocidas líneas de estudio como vida a bordo, alimento o religiosidad, pretendemos apuntar una nueva línea de investigación en lo tocante a historia de la comunicación por la música militar y sus diferentes facetas; interesantes en la medida que, como en ésta se plantea, el sonido de sus instrumentos son la representación misma del poder; un uso al que se añadían otras actividades como la instrucción, la organización horaria, la sincronización de ejercicios, etcétera.

En suma, esta tesis intenta mostrar la dimensión y utilidad de los toques sonoros y música militar, utilizando el marco de ejemplo que ofrece la Armada. El modo en que se relacionan con ella, ensalzándola y organizándola mediante unos sistemas de comunicación auditiva no verbal, y cómo desde el ámbito militar de la Marina la música de la Armada se relaciona también con el resto del mundo, de una forma eficiente y disciplinada¹⁴, pero a la vez armónica¹⁵ y flexible¹⁶.

¹⁴ Instruidos musical y militarmente, con énfasis en los factores morales y del deber que esta última condición implica.

¹⁵ Simultaneando el objetivo militar y sus intereses con el interés que tengan otras organizaciones.

Además, dado que la calidad profesional de una banda de música militar, su disciplina y estado de moral¹⁷ son importantes, hemos considerado también otros factores como la organización normativa impuesta al personal militar y músico en su trabajo.

Elegir la perspectiva histórica y comunicacional para este fenómeno creemos que ha sido la disposición más lógica, el holotipo más apropiado, tras haber realizado la licenciatura en Periodismo, estudios del Diploma en Estudios Avanzados (DEA) en Biblioteconomía y Documentación, el Máster en Historia y Patrimonio Naval en la Cátedra de Historia Naval de la Universidad de Murcia e indagado sobre la cuestión durante mucho tiempo, fruto de esa pasión por la Historia que afortunadamente muchas personas comparten y aprecian en su valor.

La inquietud por este trabajo se basa asimismo en las diferentes experiencias profesionales que el investigador ha conocido en la Armada junto a diferentes hechos de vida, conocimientos y motivaciones previas, que de alguna manera han generado la inquietud de investigar lo que aquí tratamos.

La experiencia antaño ordinaria de escuchar el toque de los ministriles, el chiflido de un contramaestre o la salva de un cañón, tienen sin duda una explicación: un punto de partida y unas normas reguladoras. Una función que es atrayente desde el doble efecto que anticipa el mismo título de esta tesis en lo referente al reconocimiento acústico del poder¹⁸ y el desarrollo armónico de una serie de actividades; algo en apariencia trivial pero verdaderamente importante.

¹⁶ En la doctrina militar, se dice que un plan es flexible cuando, dentro de ciertos límites, puede y quiere adaptarse a los cambios de la situación. Cuanto más alto es el escalón en el que se planea, mayor flexibilidad deben tener los planes. Según la doctrina para la acción conjunta de las Fuerzas Armadas, PDC-01, la flexibilidad se debe conservar en todos los niveles: *“En todos los niveles, los comandantes y sus Estados Mayores, así como las Fuerzas bajo su mando, deben ser capaces de reaccionar de forma rápida a circunstancias cambiantes. Por tanto los planes deben ser lo suficientemente flexibles para adaptarse a los cambios que se produzcan (...). La flexibilidad requiere la plena identificación con el propósito del Mando superior. De esta manera se permite al mando la libertad de acción para responder a la nueva situación. Para ello se requiere una doctrina común, mentalidad abierta y un proceso de la decisión rápido, lo que se basa en una buena organización, superioridad de la información, ágil gestión de recursos y adecuada preparación de la Fuerza”*.

¹⁷ Según la doctrina para la acción conjunta de las Fuerzas Armadas, PDC-01, todo jefe militar debe proporcionar identidad a su unidad y promover la autoestima de sus subordinados. El mantenimiento de una moral alta requiere un liderazgo que demuestre valor, energía, determinación y preocupación por el personal que le ha sido confiado.

¹⁸ En una época donde muchas personas eran analfabetas al poder no sólo se le reconocía ante su presencia sino que antes y sobre todo se le escuchaba, esto es, cuando por ejemplo oían un pífano y un tambor sabían que junto a él marchaba una compañía de soldados, un capitán y tras él los soldados del rey.

Cabe finalmente subrayar que, como afirma Hurtado de Barrera¹⁹, “*ningún investigador se aproxima desnudo a la realización de un trabajo de investigación. Todo investigador posee un bagaje de conocimientos acerca de la situación que le inquieta, y aún más, posee una manera propia de ver el mundo y de interpretar las experiencias que hacen que su motivación se incline más a ciertos detalles que a otros*”. Si bien y en aras de la mayor escrupulosidad cualquier investigador tiene que despojarse de los valores o guías que pudieran sesgar en cualquier sentido la investigación, pues necesariamente ha de ser aséptica y conforme a las expectativas de cualquiera otra.

¹⁹ HURTADO DE BARRERA, Jacqueline. *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Instituto Universitario de Tecnología, 2000, p. 665. ISBN 9806306066.

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA DE TRABAJO

La necesidad de realizar esta tesis se justifica por la carencia de estudios previos en la historia de toques sonoros y música militar como sistema de comunicación auditiva no verbal en la Armada, relevante en el conjunto de la evolución de la Historia y la Comunicación, la música militar en España y el conocimiento inmaterial de su interpretación naval²⁰.

Era necesario conocer los instrumentos protagonistas de este proceso y su trayectoria, analizando el tipo de progresión a la que han dado lugar para determinar su importancia y el sentido que han adoptado los cambios efectuados. Esto adoptando finalmente como esfera de trabajo la Armada y como sujeto último de estudio la Unidad de Música del Tercio de Levante,; pues el conocimiento sobre estos músicos, su tradición y sus métodos, nos permite también dar idea del origen, evolución y características esenciales de la música militar empleada en la Armada; procesos de instrucción, inquietudes y otros fenómenos contingentes a su organización.

También ha sido relevante el hallazgo de los toques sonoros que fueron empleados a bordo tras la Guerra Civil española, durante la época de bandas de escuadra, inéditos desde su extinción hasta ahora; para proceder después a su transcripción en notación musical moderna e interpretación musical.

Para adoptar el tema de trabajo hemos indagado también en los antecedentes de la situación y en el estado del arte o conjunto de investigaciones anteriormente realizadas, sin encontrar se halla nunca investigado el problema planteado, ni desarrollado nada parecido en el sintagma de la investigación; pese a ser un asunto que interesa conocer y que, como los resultados obtenidos después nos mostrarán,

²⁰ La justificación de una investigación constituye para todos los investigadores una descripción detallada y organizada de las necesidades y motivaciones que sustentan la realización de ésta, en el contexto y bajo las condiciones que se expresan. En el presente trabajo hemos pretendido representar no el *para qué* sino el *por qué* de la investigación, expresando las razones que llevaron al investigador a seleccionar el tema en cuestión.

justifica plenamente las muchísimas horas dedicadas al tema de estudio y los sacrificios que para cualquier investigador supone concentrarse plenamente en un trabajo que ocupa todo el tiempo, abandonando quehaceres como los familiares; aunque todo se da por bueno cuando acaba bien, porque consideramos que lo conseguido merece todo el esfuerzo personal y tiempo invertido.

Conocer profesionalmente el ámbito militar y naval me ha facilitado tener ideas sobre cómo buscar antecedentes relacionados con el tema de investigación, atrapar las fuentes sonoras, conseguir los datos necesarios y no desplegar esfuerzos sobre un asunto que no pudiera dar ningún fruto.

Es por esto que enfatizaremos el interés de los aspectos aquí investigados, a los que damos una perspectiva y contexto que esperamos puedan ser ampliados y mejorados en futuras investigaciones. No se conocen aportaciones académicas sobre historia de los sistemas de comunicación auditiva no verbal en la Armada y los trabajos con rigor sobre los toques sonoros militares y la música militar son muy escasos. Factores ambos que nos impulsan finalmente a realizar este trabajo y a imbricar en el mismo las fuentes sonoras propiamente dichas, así como los procesos instrumentales intervinientes.

Concluimos enfatizando que la materia objeto de estudio en la presente tesis es inédita, aunque de fuerte presencia en el ámbito militar y en la sociedad a través de los toques sonoros y la música militar; principalmente mediante la intervención de sus principales actores el tambor, la corneta y el chifle o pito mariner, como más adelante veremos²¹.

²¹ En la actual y amplísima evolución del conocimiento científico pocas veces se pueden abrir nuevas líneas de investigación, y la música militar puede ser una; a este caso concretada sobre un aspecto tan singular como desconocido: la comunicación no verbal en el ámbito de la Armada; de la que se recogen los toques sonoros y música militares que sirven para regular su organización y exaltar su presencia.

1.2.- DELIMITACIÓN DEL TEMA DE TRABAJO

El universo en que nos movemos es una realidad llena de sinergias; para acercarnos a la parte que deseamos aprehender, hemos focalizado la atención sobre la historia de la comunicación auditiva no verbal en la Armada y su tradición militar; pues al ser la Infantería de Marina suministradora de estos toques sonoros para la Armada y aquella proceder los viejos Tercios de la Infantería española, tambor y corneta emplean toques que son también del Ejército en tierra; toques sonoros que con ocasiones de embarques y diferentes campañas son llevados también al mar.

Las estrategias de comunicación sonora no verbal que genera la Armada tanto en tierra como en el mar lo son también del Ejército, mientras que otras como las que la Armada emplea con el chifle son privativas de ésta, como más adelante veremos.

Algunas de las fronteras o límites de aproximación al estudio nos han venido dadas en un proceso figura-fondo, como preconizaba la Gestalt²², para enfocar la atención sobre una serie de eventos específicos que traemos como figura, dejando al resto de las sinergias como fondo.

Esto requiere también una familiarización con el hecho a investigar, identificar eventos relacionados, visualizar el contexto, indagar lo que se ha estudiado o hecho anteriormente con respecto al mismo asunto, en una fase exploratoria inicial; siendo a medida que este proceso avanza cuando el investigador toma decisiones que le ayudan a focalizar con mayor precisión lo que desea estudiar; esto es, cuando concentramos nuestra atención en los aspectos intrínsecos de determinando eventos debiendo apartar otros, en orden a poder dirigir nuestro haz de luz sobre el campo más preciso de la necesaria visión global.

Hemos determinado trabajar fundamentalmente sobre los periodos moderno y contemporáneo, a través de un tránsito por el pasado que sirva de contextualizador

²² NARANJO, Claudio. *La vieja y novísima Gestalt: Actitud y práctica de un experiencialismo ateorico*. Madrid: Cuatro Vientos, 2004, p.277. ISBN 9788489333321.

argumental, para desde lo amplio poder llegar hasta lo más reducido, y desde el último periodo a la época y tiempo de la Banda de Música del Tercio de Levante, hoy Unidad de Música, cuyo trabajo y procedimiento puede extrapolarse al resto de las unidades y ejércitos en general, por ser colectivos profesionales con una formación similar, un interés y una misión compartidos²³.

Como anticipábamos al comienzo, un jalón lejano nos ha venido dado por la fecha fundacional de la Infantería de Marina española²⁴, teniendo el más cercano en la actual formación de la Unidad de Música del Tercio de Levante y la etapa constitucional; situaciones que hacen viable una propuesta de investigación que cumple con las necesidades de la metodología, que posibilita un trabajo alcanzable o accesible a nuestras posibilidades, y que facilita al investigador poderse colocar en las situaciones que mejor permitan recoger información relevante para el objeto buscado.

Apuntamos también que la fecha fundacional del Cuerpo de Infantería de Marina es una convención legal contemporánea, nacional e internacionalmente aceptada; pero dado el caso de que antes de esta fecha ya existían soldados españoles que se aforaban a lo naval con unos usos propios, retrotraeremos nuestro estudio lo necesario para evidenciar la existencia anterior de instrumentos sonoros a esta misma finalidad, en su época organizativa más primitiva en época de la dominación romana, de cuya organización arrancan para occidente las primeras bandas de música marcial.

Respecto al chifle expondremos que su uso a bordo es muy antiguo; su existencia se evidencia en su uso por los cómitres y después por los contra maestres, sucesores orgánicos en el empleo del pito mariner.

²³ Los resultados que se obtienen de esta investigación pueden darse casi idénticamente en cualquier otra unidad de música militar o banda de música militar, dándose con esto una visión suficientemente clarificadora del trabajo y función de una unidad militar de música, abriendo un camino de análisis que puede ser empleado en otras líneas de investigación.

²⁴ Dado que la Infantería de Marina ha sido la proveedora oficial de música militar para la Armada, nuestro estudio se centra en los periodos moderno y contemporáneo citados, con las necesarias menciones a épocas anteriores.

1.3. ESTADO DEL ARTE

Consta abundante literatura sobre aspectos de la comunicación no verbal muy repetidos, como los de kinesiología, estudiados por multitud de centros de renombre; pero no existen trabajos sobre el tema de investigación que presentamos; esto pese a la cantidad de ensayos existentes sobre la comunicación humana y la influencia que ejercen, pues, recordemos, la comunicación y su historia ha sido y continúa siendo un elemento esencial para cualquier organización, cuyo receptor último son los colectivos humanos y la sociedad en que se incardinan.

La reflexión científica sobre la comunicación como objeto de estudio está conduciendo al desarrollo y consolidación de numerosas organizaciones y asociaciones que respaldan el estudio y la investigación en comunicación²⁵. Sus líneas de investigación pueden ser utilizadas como baremo de tendencias donde se reflejan las principales inquietudes de los investigadores en comunicación. Sin embargo, como Tato y Castillo también reconocen²⁶ la complejidad y la rápida obsolescencia de estos contenidos en un entorno cada vez más digital y fugaz, requiere una revisión constante de estas secciones o líneas temáticas.

Para investigar sobre el tema que nos ocupa utilizaremos los documentos referenciados en la bibliografía como libros y monografías, revistas científicas, normas legales, trabajos y proyectos fin de carrera, tesis de licenciatura y tesis doctorales.

Indagaremos asimismo en documentos referenciales, como catálogos de instituciones, boletines de sumarios, boletines de resúmenes y boletines de índices; estos últimos por materia, onomásticos y toponímicos. Revistas unitarias a lo largo del tiempo, revistas publicadas por un mismo organismo en un periodo de tiempo y otras publicaciones sobre el tema de nuestro interés.

²⁵ TATO GARCÍA, María; TATO JIMÉNEZ, Juan Luís y CASTILLO DÍAZ. La investigación en comunicación en España: Estado de la cuestión. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, número 1, 2014, pp. 129-139. ISSN 23412690.

²⁶ *Ibídem*.

También en las bases de datos²⁷ por diferentes sistemas de búsqueda, según tengan o carezcan de elementos de apoyo como descriptores o tesauros que ayudaran en la búsqueda. El conocimiento de las diferentes bases de datos, manejo y selección de los registros que interesan es también una parte importante de este trabajo, para el que asimismo se emplearemos agregadores o recolectores. Una base de datos muy consultada es la del Centro de Investigaciones Científicas (CSIC), habilitado para poder hacer búsquedas tanto de manera sencilla o simple como de forma avanzada. Otras buenas bases de datos serán Dialnet y Teseo.

Se realizarán búsquedas en repositorios digitales como Recolecta, REA o Recursos Educativos Abiertos, este último promovido por la UNESCO, y otras instituciones propietarias, prestando especial atención a los recursos de comunicación musical de diferentes instituciones y a los depósitos que agregan los recursos, estos últimos conocidos como recolectores o agregadores; así como los directorios por donde se listan y se clasifican estos recursos. Uno de los listados de repositorios digitales consultados ha sido *Webome-trics*, elaborado por el CSIC, amén del casi un centenar de depósitos digitales existentes en España, donde además observamos que más de la mitad lo son a iniciativa de las universidades públicas.

En el acervo de trabajos científicos, Daniel José Juan Alarcón²⁸ es el primero que con su tesis doctoral aborda el tema de los toques militares, presentándolos sobre el panorama de la organología y realizando sobre los mismos una completa serie de fichas de características organológicas; sin haber sido su objetivo ocuparse del sentido de la comunicación que aquí se adopta, los instrumentos específicos que aquí se tratan ni otras cuestiones que asimismo se abordan. Su estudio clasifica los instrumentos utilizados atendiendo a su forma, corte, afinación y material de construcción; incluyendo un análisis rítmico, estructura melódica y métrica de los instrumentos. Ofrece asi-

²⁷ Las búsquedas en estas bases de datos han sido nacionales e internacionales. Entre las primeras destacamos nuestras búsquedas en las siguientes: CSIC, Dialnet, Teseo, Cybertesis. En inglés, referenciamos estas otras: Dart-Europe, Academic Search Premier (ASP), Medline, Jstor y ABI Inform. El *impact factor* de JCR refleja la citación que tienen unas seis mil revistas, consideramos que es el más internacional o reconocido y lo ofrece el ISI. El Scimago Journal Rank (SJR) de Scopus es un índice de impacto semejante al anterior, elaborado a partir de la base de datos de propia de SCOPUS; sus publicaciones son mayormente de origen europeo y se considera complementario del JCR del ISI.

²⁸ JUAN ALARCÓN, Daniel José. *Los toques militares en España*. Tarragona: Universitat Rovira I Virgil, 2013, p. 508 (Fecha de consulta: 01.03.2014). Depósito Legal T1952014. En línea: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/129283>.

mismo un conocimiento de los mismos en cuanto a sus registros, tesitura, afinación y posibilidades técnicas, junto a una serie de partituras.

En tendencias sobre trabajos de comunicación hemos revisado la que realizan Tato y Castillo²⁹ con especial atención a los cambios que la tecnología digital ha propiciado en los últimos años; sus líneas se entienden como una guía para los investigadores, en un intento de integrar la digitalización en las secciones o líneas temáticas que formulan. Revisan las revistas recogidas en el principal índice de impacto del ámbito de la comunicación en España: in-RECS; estudiando la elección de las revistas como fuente de información primaria en respuesta a su convicción de que los objetos de estudio están siempre en constante transformación. Sus resultados de investigación muestran la variedad de focos de atención y de prioridades en la investigación en comunicación, que interrelacionan con otras disciplinas afines, concluyendo nos enfrentamos a una diversidad compleja y cada vez mayor de temas.

Según investigación de Tato y Castillo³⁰, en España, la consolidación de la comunicación como área de estudio con entidad propia se ha visto retrasada por diferentes trabas políticas, sociales y culturales derivadas del periodo franquista: Las circunstancias históricas que vivió el país señalan que ha provocado un ligero desfase respecto a otros países europeos, a pesar de lo cual existe en la actualidad una amplia comunidad científica que investiga y analiza el fenómeno de la comunicación, alcanzado un grado de autonomía creciente.

Organizaciones como la *Association for Media and Communication Research* (IAMCR), la *European Communication Research and Education Association* (ECREA), la *International Communication Association* (ICA) o la *Asociación Española de Investigación de la Comunicación* (AEIC) dan cuenta de buena parte de la actividad nacional e internacional en este campo de estudio. Su repertorio, según investigación de los mismos autores³¹ se despliega en los campos siguientes: Audiencias, comunicación intercultural y folkcomunicación, los *mass media* en relación a los niños y los adoles-

²⁹ TATO GARCÍA, María; TATO JIMÉNEZ, Juan Luís y CASTILLO DÍAZ. La investigación en comunicación en España: Estado de la cuestión. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, número 1, 2014, pp. 129-139. ISSN 23412690.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

centes, comunicación estratégica, políticas y tecnologías de la comunicación, comunicación organizacional y relaciones públicas, comunicación y democracia, cultura digital, estructuras políticas de la comunicación, redes de investigadores emergentes, derecho a la comunicación, estudios sobre el discurso, comunicación publicitaria, circulación de contenidos, etnicidad, comunicación periodística, comunicación y ciudad, estudios fílmicos, feminismo, género y comunicación, teorías y métodos de investigación en comunicación, comunicación de medios y deporte, medios de comunicación y salud, comunicación interpersonal e interacción social, comunicación social y cambio global, comunicación y opinión, comunicación pública, comunicación participativa, economía política y comunicación, filosofía de la comunicación, circulación de contenidos, comunicación instrumental para relaciones públicas, estudios de comunicación visual, comunicación popular y comunicación política.

Siendo las principales líneas de investigación detectadas las siguientes: Estudios sobre comunicación y educación, estudios periodísticos, estudios sobre cultura digital, estudios sobre comunicación política, estudios sobre televisión, estudios sobre comunicación organizacional empresarial y publicidad y otras cuestiones de interés como el papel de la mujer en el contexto de los medios de comunicación; su papel en la publicidad, su incorporación al mundo laboral, etcétera. Por último, se indican también estudios sobre cuestiones relativas a Sudamérica, como lo son la construcción de un espacio supranacional euro-latinoamericano o los vínculos desarrollados por la industria audiovisual y las políticas nacionales que lo alientan.

En lo relativo a estudios sobre música y sus diferentes facetas existen multitud de trabajos generalistas de calidad, por ejemplo abordando escuelas y compositores, situando fenómenos conjuntos o de gran tamaño en el contexto de un siglo o de un país, etcétera; siendo pocos los que tratan el tema de la comunicación y aún menos o ninguno los que se aproximan al objeto de estudio de esta tesis.

Con todo, frente a este cosmos de ensayos e intereses diversos, en la intención de conocer cómo se encuentra el estado de la cuestión, se han consultado múltiples artículos insertos en las revistas especializadas, en espacios donde de forma consistente pudieran ofrecer conexiones con la comunicación auditiva, comunicación musical y otros descriptores.

En múltiples ocasiones se han encontrado trabajos historiográficos interesados por situar la música y sus compositores en un contexto temporal, biografías, trabajos de reflexión y sobre todo estudios técnicos y trabajos analíticos, por ejemplo de organología o de orquestación. Todos dignos de la mayor atención por su grado de especialización y muy útiles también por su alto mérito intelectual, pero ninguno donde se hubiera materializado o proyectara realizar algo siquiera parecido a lo que aquí tratamos.

Se han consultado colecciones y trabajos muy amplios como las Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*³², Salamanca 1985; la colección de la revista Nassarre³³ de Musicología, del instituto Fernando el Católico; la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid³⁴, la colección de revistas *Música*, editada por el Real Conservatorio Superior de Música; las publicaciones de la Sociedad Española de Musicología³⁵; las revistas de musicología de la Sociedad Española de Musicología³⁶; la biblioteca especializada del Centro de Documentación Musical de Andalucía³⁷; las publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales³⁸, la Sección de Música Antigua de la Fundación Fernando el Católico; el *Anuario Musical*³⁹, órgano de la Unidad Estructural de Investigación-Musicología del CSIC; la Revista *Quodlibet*⁴⁰, de especialización musical, del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares; la Revista *Early Music*⁴¹; *Cuadernos de música iberoamericana*⁴², del Instituto Complutense de Ciencias Musicales; la Revista *Scherzo*⁴³; la Revista *Gold-*

³² *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=4975>

³³ *Revista Nassarre*: <http://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca2/id/9>

³⁴ *Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid*: <http://www.rcsmm.eu/biblioteca/?m=8>

³⁵ *Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología*: <http://www.sedem.es/es/portada.asp>

³⁶ *Revista de musicología de la Sociedad Española de Musicología*: <http://www.sedem.es/es/revista-de-musicologia/tematica-y-alcance.asp>

³⁷ *Centro de Documentación Musical de Andalucía*:

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/biblioteca/>

³⁸ *Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales*: <http://www.iccmu.es/publicaciones/>

³⁹ *Fundación Fernando el Católico*: <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical>

⁴⁰ *Revista Quodlibet*: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1093>

⁴¹ *Revista Early Music*: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=439>

⁴² *Cuadernos de música iberoamericana*: <http://www.iccmu.es/publicaciones/revistas/cuadernos-de-musica-iberoamericana/>

⁴³ *Revista Scherzo*: <http://www.scherzo.es/>

*berg*⁴⁴, especializada en Música Antigua y la Revista *Code XXI* de comunicación musical⁴⁵, con sede en Barcelona desde 1998 y un solo número publicado⁴⁶.

En algunas de estas obras, revistas y portales especializados en música, se ha observado también un relativo aislamiento hacia su propio entorno, propiciado tal vez por los cambios legislativos en educación musical o por trabajar sobre modelos de enseñanza relativamente aislados que se rentabilizan a sí mismos.

Llama la atención observar que, pese a la ventaja que ofrecen los medios técnicos modernos en su capacidad para dar y recoger información, tal vez con una mayor permeabilidad y poder de penetración que nunca, buena parte de las publicaciones periódicas de nivel científico sobre música no se encuentran en abierto o a texto completo, pese al tiempo transcurrido desde que se insertaron algunos de sus artículos; o que publicaciones iniciadas en un nivel científico extraordinario para este ámbito, como la citada Revista *Code XXI de comunicación musical*, lamentablemente solo disponga de un número, de 1998.

Algunos centros docentes han introducido estudios de duración e intensidad variable en la universidad española, que creemos explica también el aumento de bibliografía especializada sobre música de los últimos años, en su mayor parte con un rigor metodológico y unos criterios de estudio que ya no son meramente lineales⁴⁷.

La posibilidad de equiparar titulaciones superiores de conservatorios a las licenciaturas universitarias, posiblemente también haya despertado en algunos músicos, profesores y compositores, el interés por obtener una certificación universitaria superior; encontrándose en el interés mayoritario realizar trabajos que habitualmente se vinculan a ámbitos próximos a su trabajo, escuela práctica, instrumento, etcétera.

⁴⁴ Revista *Goldberg*: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1632>

⁴⁵ Revista *Code XXI de comunicación musical*:

<http://www.latindex.unam.mx/buscador/ficRev.html?opcion=1&folio=6658>

⁴⁷ El artículo publicado en la *Revista de Musicología* de 1995, *Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española*, de Miguel Ángel Roig Francolí, afirma que la investigación española se caracterizaba por un exceso de positivismo, basado en la acumulación, presentación y observación de textos y datos, al margen de su interpretación crítica, centrándose en esquemas cronológicos evolutivos y lineales. Un modelo que ha sido cuestionado y ha caído en desprestigio, según el mismo autor, por la falta de interés por cuestiones analíticas que sufre la musicología hispana.

Pese a lo desolador que pueda resultar este panorama, una interesante obra de consulta ha sido el “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”, que a lo largo de diez volúmenes y múltiples autores, coordinados por Emilio Casares y una serie de delegados internacionales, recoge la historia musical hispanoamericana desde una perspectiva muy amplia; junto a algunas de sus características, relaciones y protagonistas. Por su extensión y cantidad de entradas puede enriquecer la comprensión global de algunos contenidos, a la par que mejorar el conocimiento identitario de unas formas musicales con raíces comunes a España y América.

Otra obra de consulta ha sido la de Fernández de la Torre⁴⁸, quien en un nivel divulgativo da un prisma muy amplio y sobre el panorama de la música militar.

Pese a las lagunas citadas, sobre música y comunicación no verbal hemos consultado algunos trabajos del campo de la Enfermería, la Psiquiatría y la Medicina Legal, si bien en su mayoría tratan aspectos de gestualidad, atención al paciente mediante técnicas que manejan la proxémica y otras similares y que tampoco corresponden a la cuestión que nos proponemos investigar. En los citados campos del conocimiento los trabajos más relevantes para esta investigación ha sido el de Teresa López sobre bienestar musical, los estudios de gestión comunicacional en las organizaciones de Francisca Morales y los efectos de emoción inducida por la música estudiados por Alejandra Sel de Felipe.

Sobre Infantería de Marina debemos señalar que han sido muchos los que, con diferente acierto y grado de penetración, han tratado la historia del Cuerpo. Entre los primeros y más olvidados se cuenta con un manuscrito incompleto del XIX perteneciente a Juan de Madariaga, capitán del Cuerpo y conde de Torre Vélez; fuente junto a otros para documentación de los autores posteriores.

Otras obras han sido la “Historia de la Infantería de Marina” escrita por el también capitán del Cuerpo Ramón Rodríguez Delgado de Mendoza o la mucho más conocida “Historia de la Infantería de Marina Española” del general de división José Enrique Rivas Fabal, autor prolífico y en los años sesenta del pasado siglo Inspector Ge-

⁴⁸ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Defensa, 1999, p. 740. ISBN 9788478237135.

neral del Cuerpo de Infantería de Marina⁴⁹; y las de Octavio Aláez Rodríguez en el campo de la interpretación histórica pero sobre todo de la estructuración del Cuerpo, indispensable para ubicar al investigador sobre la evolución de un Cuerpo que ha sufrido muchos cambios orgánicos.

Otra autora que nos ha enriquecido ha sido María del Carmen Cózar Navarro, pues en la época que estudia el Cuerpo de Infantería de Marina se encuentra entre dos grandes crisis nacionales: el Sexenio Revolucionario y el desastre de ultramar de finales del XIX

⁴⁹ Las personas de que se rodeó, su amplia base documental, su buena mano con la Historia y su posición facilitaron asimismo el alto grado de penetración de su trabajo, del que existen tres ediciones. Esta Historia de la Infantería es prácticamente la única que se conoce, pese a la existencia de brillantes trabajos como los desarrollados por Hugo O'Donnell en la serie Bazán y otras.



2.- HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.-

2.1. FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS

Nuestra hipótesis es la siguiente: **“En la historia del ámbito militar de la Armada existen instrumentos sonoros para comunicación auditiva no verbal, útiles a la misma y con influencia en la sociedad”.**

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Estas son nuestras preguntas de investigación:

- ¿Existen o han existido en el ámbito militar de la Armada instrumentos sonoros puestos al servicio de un sistema auditivo de comunicación no verbal?
- Caso afirmativo, ¿cuales son y cual ha sido el resultado de su empleo?
- ¿Se trata de recursos aprovechados únicamente al propósito militar, o se emplean también en cadena de valor para otros ámbitos o con otra finalidad?
- ¿Existe o ha existido algún interés estratégico por parte de los agentes que han puesto en uso estos instrumentos sonoros?
- Caso afirmativo, ¿pueden o han podido incidir sobre actividades de la sociedad? ¿De qué manera?

En búsqueda de respuestas para las preguntas de investigación, se hace necesario buscar, identificar y clasificar, los elementos que sirven a la comunicación auditiva no verbal en el ámbito militar de Marina y, dentro de estos, identificar asimismo los que son de uso común o no común a otros ámbitos militares. Describir los procesos que asisten a la comunicación no verbal en la Armada y analizar su función dentro y fuera de misma, para con esto último tratar de averiguar si inciden sobre estas u otras actividades sociales en las que, formando diferentes sonidos, participen toques sonoros y música militar.

2.2. OBJETIVOS GENERALES E INSTRUMENTALES

Los objetivos, al igual que los propósitos, los referimos al para qué de la investigación. Tiene relación con las metas, los logros deseados al finalizar el trabajo, los cuales orientan el devenir del mismo⁵⁰.

Como hemos venido apuntando, las razones de cualquier investigación radican en su interés académico, su necesidad práctica y su utilidad. En este sentido, nuestro objetivo ha sido encontrar respuestas que nos permitan avanzar en el conocimiento de la historia de la comunicación auditiva no verbal empleada en el ámbito de la Armada, que suele ser común en muchos aspectos a otros ejércitos y que deseamos pueda servir de referencia a los estudiosos y de mejora para la sociedad.

En el trabajo hemos planteado abordar como objetivo general el siguiente:

“Conocer los principales instrumentos sonoros de comunicación no verbal empleados por la Armada, en la utilidad que tengan”.

Para mejor apoyo durante la investigación, establecemos los siguientes objetivos instrumentales:

- Evidenciar la existencia de instrumentos sonoros de comunicación auditiva no verbal en el ámbito militar.
- Verificar la presencia o subsistencia de aquellos.
- Exponer la función que estos instrumentos sonoros pueden tener.
- Comprobar si se siguen utilizando en la actualidad.
- Exponer su valor actual para la milicia.
- Comprobar si estos instrumentos se utilizan fuera del ámbito naval.

⁵⁰ HURTADO DE BARRERA, Jacqueline. *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Instituto Universitario de Tecnología, 2000, p. 665. ISBN 9806306066.

- Explicar la forma en que se manejan o gestionan.
- Identificar su utilidad y finalidad fuera del referido ámbito.
- Mostrar los toques sonoros o músicas y su significado.



3.- FUENTES Y METODOLOGÍA

3. FUENTES Y METODOLOGÍA.-

3.1. FUENTES

La información susceptible de ser revisada es numerosa y hemos sido muy selectivos a la hora de buscar nuestras fuentes, habiendo consultado multitud de índices y resúmenes de trabajos científicos, indicativos del contenido de cada uno de ellos.

Los criterios de selección del material a recopilar se han encontrado determinados fundamentalmente por las preguntas de investigación y el estudio a realizar; para cada caso observando también la imparcialidad de la fuente, representatividad; propósito de las preguntas en términos de las conclusiones obtenidas y pertinencia de las conclusiones en función de lo que el estudio proporciona y el contexto en el que se desarrolla, etcétera.

Para esta tesis hemos utilizado fuentes de archivo, fuentes legislativas históricas y fuentes hemerográficas; consultando tanto fuentes escritas como fuentes impresas. Destacamos asimismo el corpus legislativo y las fuentes sonoras aprehendidas en diferentes incursiones, a través de nuestras grabaciones tanto sonoras como audiovisuales.

Como anticipábamos, han sido consultadas las diferentes Colecciones Legislativas⁵¹ del Ejército y las de la Armada, Leyes, Decretos, Reales órdenes, memoriales, revistas y boletines de las direcciones generales, normas acordadas del Tribunal Supremo de Guerra y Marina y demás resoluciones de carácter general relativas a la organización y funciones del personal militar, así como las diferentes disposiciones que los directores de las Armas circularon hacia sus subordinados para conocimiento general.

⁵¹ En las Colecciones Legislativas todas las Reales órdenes y circulares suelen precederse de un epígrafe y ligero extracto que clasifica y precisa la esencia de la disposición. Al final de cada año se acompaña un índice cronológico y otro alfabético que las compila. Antaño estas colecciones se costeaban con el producto de las suscripciones a título particular, siendo de suscripción obligatoria para las oficinas y autoridades que en las mismas órdenes se detallan; su coste era satisfecho por trimestres adelantados con cargo a los fondos de escritorio, material o gran masa, según conviniera.

Las primeras en el **Archivo General de la Marina “Álvaro de Bazán”**, sito en El Viso del Marqués, que mantiene organizados los documentos sobre el Cuerpo de Infantería de Marina en dos tipos de legajos:

- **Asuntos de Generalidad.-**
- **Asuntos Particulares.-**

Estos últimos conteniendo expedientes del Órgano Central del Cuerpo, Departamentos, unidades y dependencias del Cuerpo.

Otras fuentes documentales han sido localizadas en las bibliotecas siguientes:

- Biblioteca Nacional, en Madrid.

De la que destacamos el “*Reglamento y Ordenanza de Su Majestad Carlos III para el ejercicio y evoluciones de la Caballería y Dragones montados de sus Ejércitos*” (Signatura 2/50164).

Los “*Comentarios Históricos y eruditos a las Ordenanzas Militares*” expedidas en 22 de Octubre de 1768, de Antonio Vallecillo (Signatura 5/2708).

Y las “*Ordenanzas del Ejército armonizadas con la legislación vigente*”, de 1942 (Signatura 1/94534).

- Biblioteca Central del Cuartel General de la Armada, en Madrid.

Donde hemos podido consultar la colección de Boletines Oficiales del Cuerpo desde 1879. Revistas de Marina y revistas de Historia Naval; colecciones legislativas de la Armada y estados generales de la Armada.

- Biblioteca Naval de Cartagena.
- Museo Naval de Madrid.

FUENTES CONSULTADAS EN EL ARCHIVO NAVAL DE CARTAGENA⁵²:

- **P-IV.-** Serie documental relativa al Cuerpo de Infantería de Marina.
 - **P-IV-a.-** Legislación y antecedentes sobre personal del Cuerpo de Infantería de Marina.
 - **P-IV-b.-** Expedientes personales del Cuerpo de Infantería de Marina, desde el año de 1900.
 - **P-IV-c.-** Expedientes de Suboficiales: Músicos contratados. Desde finales de siglo XIX hasta principios del XX.
- **P-XXI-a.-** Expedientes personales de personal al servicio de la Armada que no constituyen cuerpo.- Contiene algunos documentos de carácter misceláneo sobre músicos para la Armada.
- **P-I-A / I-3 /.-** Cajas de 502 a 696
 - Comprenden documentación desde 1750 hasta 1850.- Esta serie es la de libros de asiento del personal que se integraba para formar parte del Cuerpo de Infantería de Marina.
 - Durante el siglo XVIII y parte del XIX el personal músico aparece por separado, habitualmente según la del que procedan, sus datos son escasos y algunos de éstos son relativos al Tercer Regimiento de Infantería de Marina, con base en Cartagena.
- **P-III-C / I-1 /.-** Legajos del 1 al 121
 - Nóminas de haberes del personal de Infantería de Marina del Tercer Regimiento con sede en Cartagena, después Tercio de Levante. Comprende desde 1858 hasta mediados del siglo XX⁵³.

⁵² Otrora conocido como Archivo Histórico de la Zona Marítima del Mediterráneo.

⁵³ A través de estas nóminas se podría intentar hacer una aproximación al número de músicos con que contaba en cada momento la Banda de Música, siguiendo el rastro de sus altas, bajas y demás vicisitudes. Este trabajo se deja para posteriores investigaciones.

- **P-II-G**
 - Se trata de una colección de Reales Órdenes manuscritas. Contiene disposiciones, reglamentos y diferentes normas, habitualmente sobre cambios menudos o insignificantes para nuestro trabajo, sobre músicos desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX.
- **Colecciones legislativas de la Armada y reglamentos.**
 - Publicación impresa, desde 1824 hasta prácticamente la actualidad.
- **Estados Generales de la Armada.-**
 - Publicaciones que contienen lo relativo a personal vivo de la Armada, desde 1821 hasta prácticamente la actualidad.
- **Z-110.-** Libretas del Cuerpo de Infantería de Marina, desde 1918 hasta 1949.
- **Z-11** Expedientes personales de personal del Cuerpo de Infantería de Marina, desde 1858 hasta 2005⁵⁴.
- **B.-** Base Naval de Baleares, posteriormente Sector Naval de Baleares.
 - Libretas y expedientes del Batallón del Cuerpo de Infantería de Marina, en su mayor parte pertenecientes a las Fuerzas de Bloqueo del Mediterráneo.
 - Libretas y expedientes del personal del Cuerpo de Infantería de Marina de la Base Naval de Baleares, desde 1939 hasta 1964.

Sobre las múltiples consultas investigadoras realizadas en el Archivo Naval de Cartagena podemos señalar que, en lo referente a nuestro tema de estudio, existen mayormente peticiones de la Banda de Música de Infantería de Marina para diferentes ámbitos civiles, destacando por su número las que hacen mención a solicitudes de participación en diferentes cortejos pasionales en fiestas de Semana Santa y otros actos li-

⁵⁴ En esta sección documental se encuentran, con saltos y de forma incompleta, expedientes personales tanto del Tercio de Levante como de personal recluta o de reemplazo que iniciaba su periodo básico de instrucción militar en el Centro de Instrucción de Infantería de Marina.

túrgicos. Se hallaron también varios expedientes de músicos mayores, conteniendo documentación administrativa referente a haberes, peticiones de sueldos, antigüedad, perfeccionamiento de pluses y documentos de contaduría en general, junto a alguna correspondencia relativa a composiciones artísticas de vales y marchas de las que informan y ofrecen a la realeza con ocasión de una boda, natalicio y otros fastos.

La localización de documentación ha sido ardua por la escasez de personal de personal facultativo y la ausencia general de instrumentos de descripción sobre los que poder decidir la documentación que debe ser consultada.

Por último destacar que en este archivo naval se han podido también consultar la Gaceta de Madrid y la Ilustración Española y Americana.

La interpretación y situación de los toques sonoros y música militar ha sido una labor donde se ha hecho imprescindible la consulta de las ordenanzas y normas dadas al respecto, por reales órdenes u otras, pues los historiadores navales han pasado por alto esta cuestión o no se han visto inclinados hacia ese estudio tan interesante como desconocido.

Otras fuentes han sido las entrevistas y los toques sonoros interpretados por la Unidad de Música del Tercio de Levante y su música militar. Unidad por la que se ha intentado conocer también el funcionamiento general de las unidades militares de Música, su historia, palmarés y actuaciones.

En materia de entrevistas y como indican la catedrática Carmen González⁵⁵ y la coautora en su mismo trabajo Fuensanta Escudero Andújar: Las monografías que abordan la construcción de la fuente oral insisten en escoger claramente el objeto de análisis, realizar un estudio previo y otros requisitos sobre el tema objeto de análisis, incluyendo por último el análisis e interpretación del testimonio oral en la escritura de la Historia más reciente. Citando trabajos previos de María del Carmen Nieto⁵⁶ las autoras señalan necesidades como las de permitir el acercamiento a determinados grupos, abarcar aspectos silenciados, conocer lo cotidiano y permitir el conocimiento de

⁵⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen y ESCUDERO ANDÚJAR, Fuensanta. *Guía didáctica para fuentes orales. Historia, memoria y fuentes orales*. Murcia: Grupo de trabajo de la Universidad de Murcia. En línea:

http://hum315.uca.es/investigacion/proyectosinv/camino_democracia/working_papers/um_01

⁵⁶ GARCÍA NIETO, M- C.: *Puentes Orales e Historia*. Separata de *Studia Histórica*, Salamanca, 1990.

“fenómenos del poder”, entre otros que igualmente son necesarios para “obtener la visión actual de lo acontecido con anterioridad, ayudando al historiador a una mejor comprensión del pasado”⁵⁷.

Siguiendo sus modelos de entrevista hemos tratado de responder al modelo de historias de vida, que conciben como el método más adecuado para la creación de la fuente oral⁵⁸, dándole a la entrevista un carácter semidirigido, es decir, realizando una reconstrucción mediante el discurso de una experiencia vivida o de un relato biográfico y personal, insertando ese recuerdo de los acontecimientos vividos a través de trayectorias personales sometidas a cambios que nos llevan hacia la elaboración final de una historia “colectiva, social y subjetiva de lo vivido” pues, como las investigadoras indican en su trabajo: “Las historias de vida permiten confluir el tiempo biográfico y el tiempo histórico” ofreciendo perspectivas en ocasiones totalmente nuevas porque muestran la percepción e interpretación del pasado en función de lo que para las personas ha tenido mayor importancia, desde su presente, siendo asimismo este presente una parte de la Historia, estudiada desde una perspectiva temporal. Según estudio de las mismas autoras⁵⁹ y otros citados como los realizados por Thompson, el método de Historias de Vida permite realizar la combinación de explorar y preguntar dentro de un diálogo con el informante, donde prima su punto de vista sobre su propia vida, siendo gran parte del material de la entrevista narrado sin necesidad de preguntas, abriendo a su vez posibilidades para los distintos campos de estudio y para los diferentes objetos de análisis. A este respecto señalamos que nuestro conocimiento sobre las circunstancias que hacen entrevistable al individuo ha sido amplio y por consiguiente rico para la entrevista, habiendo sido también de ayuda la camaradería y confianza entre las partes, tanto por el conocimiento previo de los entrevistados como por contar con amistades comunes e introductores válidos para explicar el objeto de de nuestro análisis y su reconocimiento. Finalmente cabe añadir que el mayor de los casos la entrevista se ha realizado en el domicilio del entrevistado, con la ventaja de su

⁵⁷ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen y ESCUDERO ANDÚJAR, Fuensanta. *Guía didáctica para fuentes orales. Historia, memoria y fuentes orales*. Murcia: Grupo de trabajo de la Universidad de Murcia. En línea:

http://hum315.uca.es/investigacion/proyectosinv/camino_democracia/working_papers/um_01

⁵⁸ *ibídem*.

⁵⁹ *Ibídem*.

comodidad y la posibilidad de que la persona entrevistada pueda apoyar su testimonio con documentos personales.

Respecto a fuentes orales y las entrevistas realizadas con fines históricos se ha tenido también en cuenta lo que señalan Carmen González y Fuensanta Escudero, en particular: Permitir al entrevistado desarrollar su propio discurso y evitar la pérdida de espontaneidad y matices. Interrumpir lo menos posible el discurso y evitar hablar a la vez que el entrevistado, etcétera.

Las fuentes sonoras han sido generadas a partir de instrumentos musicales e intérpretes propios de la banda militar de música y grabadas ad hoc.

Finalmente y a modo referencial se indica también que este trabajo se ha estado madurando durante muchas horas y en lo concerniente a datos cuantitativos se han revisado cerca de 4500 piezas periodísticas de comunicaciones procedentes principalmente de la Gaceta de Madrid y la Ilustración Española y Americana, ambas en colecciones existentes tanto en el Archivo Municipal de Cartagena como en el Archivo General Intermedio de la Armada en Cartagena. Además de unos 60 recortes de prensa específicos sobre la Banda de Música del Tercio de Levante, facilitados por el suboficial músico retirado Manuel Pozo y conteniendo breves notas sobre intervenciones en la segunda mitad del siglo XX.

3.2. MÉTODO DE TRABAJO

La metodología, técnicas y procedimientos utilizados son los habituales de la historia, la comunicación social, las ciencias sociales y la investigación holística, como en el resumen de la metodología de trabajo empleada se puede observar; con las especificidades de circunscribirse al ámbito propio de la esfera de trabajo en la Armada y con los límites propios de confidencialidad y otros que dicho ámbito requiere.

Para su elaboración se han utilizado también fuentes orales⁶⁰, fuentes vivas y de archivo intermedio, debiéndose éstas analizar, comprender e interpretar, en su contexto.

Sobre la investigación documental, siguiendo la clasificación que hace Sierra Bravo⁶¹ respecto a trabajos de investigación científica y diferentes tipos de investigaciones sociales, anunciamos que nuestra primera aproximación pretende ser de naturaleza documental, para a través de la observación directa de distintas fuentes aportar datos descriptivos que junto a las conclusiones extraídas de la revisión bibliográfica realizada permitan obtener información.

Como el mismo autor indica respecto a finalidad investigadora⁶²:

⁶⁰ La historia oral utiliza como fuente para la reconstrucción del pasado los testimonios orales, llevada a cabo desde hace décadas y en distintos ámbitos, si bien se reconoce su existencia desde el tiempo de Herodoto, quien lo utilizó para describir las Guerras Médicas o Tucídides con las del Peloponeso, siendo usado también por Voltaire, Michelet, etcétera. En el siglo XIX los historiadores, preocupados por la veracidad de sus testimonios, renunciaron a las fuentes orales por variables y subjetivas, reemplazándolas por las de los grandes hombres de la sociedad y la política, en la suposición de que eran los únicos y auténticos responsables de cualquier devenir histórico. Al menos fue así hasta que a mediados de siglo y en la Universidad de Columbia, se instituyó el primer centro de historia oral que se conoce, al objeto de recuperar los testimonios de también pequeñas comunidades y grupos sociales; llevando después a la Universidad de Berkeley a crear un archivo de fuentes orales para uso de estudiantes e investigadores. En nuestro caso las fuentes orales se usan como complemento de la historiografía basada en fuentes escritas, a las que pueden aportar evidencias y testimonios de vida; siempre con el objetivo de avanzar en el conocimiento de esta realidad.

⁶¹ SIERRA BRAVO, Restituto. *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*. Madrid: Ediciones Paraninfo, 2002, .p.495. ISBN 9788497321383.

⁶² *Ibídem*.

“La investigación social es el conocimiento de la estructura e infraestructura de los fenómenos que permitan explicar su funcionamiento⁶³ con el propósito de poder llegar a su control, reforma o transformación⁶⁴”.

La investigación documental, las entrevistas personalizadas y el análisis de los datos finales de la investigación, aplicando técnicas cualitativas y cuantitativas, suman también la riqueza y el rigor necesario para tratar de alcanzar los objetivos que planteamos.

Como expresa Francisca Serrano⁶⁵ sobre la ciencia de la información y la comunicación:

“Un importante sector de la comunidad científica que estudia la ciencia de la información y de la comunicación, coincide en afirmar que el desarrollo de esta joven ciencia necesita obligatoria e imprescindible apoyarse en la Psicología Social para su correcto desarrollo. La Psicología Social de la Comunicación es una ciencia emergente que como el resto de disciplinas se interrelaciona, recoge y comparte experiencias basadas en fundamentos y métodos epistemológicos, con toda la comunidad científica, siendo este el resultado de una evolución del conocimiento, que aporta lo que el profesor Pinillos denomina la historicidad científica”

Como decíamos en la introducción, pretendemos dar a conocer a qué obedece esta forma de comunicación y el proceso histórico en que incardina; su razón de ser y empleo en instituciones de las características de la Armada, mostrando sus intervenciones mediante el caso de ejemplo de la Unidad de Música del Tercio de Levante. Trabajando sobre esta última de forma asimismo experimental con esta muestra, descubriendo cómo actúan y a la postre cómo llegan a su público objetivo, los mensajes que emiten, grabados para nuestro trabajo en formato audio y visual⁶⁶ y su repercusión dentro y fuera de los acuartelamientos.

⁶³ Investigación inicial.

⁶⁴ Investigación aplicada.

⁶⁵ MORALES SERRANO, Francisca. *La comunicación planificada, estudio cualitativo de las variables estructura, gestión y valores en la comunicación de las organizaciones*. Tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona: Departamento de Comunicación de la Universidad de Barcelona, 2006, p. 263.

⁶⁶ Ver DVD anexo.

Para este propósito hemos encontrado factible el ensayo empírico sobre la música que produce la Unidad de Música del Tercio de Levante⁶⁷ y, por ende, las bandas militares de Armada; pues son semejantes o prácticamente iguales en antigüedad, recursos humanos y materiales, composición y funciones.

Para poder llevar a cabo el trabajo de campo de esta investigación, hemos tenido también en cuenta que es necesario desplazarse hasta la sede de la Unidad de Música del Tercio de Levante para, desde allí y mediante las técnicas de observación participante, conocer el alcance de su trabajo y seguirlo de forma periódica y directa⁶⁸.

Terminada la realización del análisis de esta investigación, de la que se deja muestra tanto visual como auditiva⁶⁹, se observa la existencia sonora de una situación comunicacional sobre la que se narran los fenómenos observados y sus conclusiones.

La elección de método y técnica a emplear ha venido determinada por múltiples factores, entre ellos y principalmente por los objetivos que se quieren alcanzar con la investigación o estudio. El estudio engloba la ejecución de un cuestionario y la elaboración de una base de datos.

La metodología cuantitativa que hemos empleado utiliza fundamentalmente como técnica de obtención de la información la encuesta y para su análisis herramientas propias de la estadística, en tanto que la metodología cualitativa utiliza diversas técnicas para obtener información, como es la entrevista y la observación, relacionadas con los usos y costumbres sobre el fenómeno estudiado y la interpretación de los hechos que se le derivan; al igual que la propia estadística, sus análisis e inferencias pueden gozar de representatividad a toda la población objeto de investigación o estudio. La técnica de obtención de información más utilizada por la metodología cuantitativa es la encuesta, que se une al análisis de contenido de la documentación legislativa que se lleva a la bibliografía.

⁶⁷ Considerada adecuada a cuanto se establece en el marco teórico respecto de la aplicación de modelos de análisis.

⁶⁸ Ver DVD anexo.

⁶⁹ Ver DVD anexo.

La metodología mixta de investigación es la que preferimos y utilizamos como una clase de investigación en la que combinamos técnicas, métodos, aproximaciones y conceptos tanto cuantitativos como cualitativos dentro de una misma investigación⁷⁰. Su rasgo más destacable es el pluralismo en el método o la forma ecléctica en la que el método de trabajo permite obtener resultados, considerados de mejor nivel o de mayor confianza que con una investigación que implicara un solo método de estudio. El uso de metodología mixta dentro de un mismo estudio la consideramos favorable para avanzar en una mejor comprensión de los conceptos y los problemas que se investigan.

Este método mixto de investigación nos ha permitido además el uso de múltiples aproximaciones, pudiendo responder a las preguntas de investigación sin limitar la forma en que pueda desarrollarse.

Otra parte importante del estudio ha sido la elaboración de la finalidad que pretendemos alcanzar con su realización, para lo que a su vez se hemos planteado:

- Una serie de objetivos principales, y secundarios en su caso.
- Una muestra.
- Una población objetivo.
- Un cronograma de ejecución.
- Unos medios y apoyos personales.
- Reuniones de coordinación, contactos directos, etcétera, aplicando metodología tanto cualitativa como cuantitativa con técnicas de obtención de la información, procesamiento y análisis en correspondencia a los objetivos que se plantean y en base a las necesidades de información que se establecen.

⁷⁰ BURKE, Jhonson y ONWUEGBUZIE, Anthony. Mixed Methods Research: A Research Paradigm Whose Time Has Come. *Educational Researcher*, October 2004, *Department of Educational Measurement and Research of the University South Florida*. p. 26. Fecha de consulta: 10.05.2015 (En línea): <http://edr.sagepub.com/content/33/7/14.full.pdf+html>

La encuesta de opinión es del tipo ordinal politómica⁷¹ y se ha lanzado mediante envío directo y enlace de acceso por plataforma⁷².

El cuestionario ha sido diseñado en función de las necesidades de información y a su vez con la sencillez suficiente, para que las preguntas sean fáciles y las respuestas breves, sin consumir el tiempo ni la paciencia del entrevistado. Definido éste se ha confeccionado en formato electrónico para su envío online.

En la ejecución del estudio, la voluntariedad en la participación del personal implicado ha sido una premisa que siempre se ha respetado para la correcta obtención de resultados, al tiempo que se ha garantizado el anonimato y libertad de respuesta de los encuestados.

Realizar la encuesta a través de Internet ha venido motivado por conocer que el individuo de nuestro tiempo suele estar inmerso en factores de la era digital, donde esa gran red que constituye Internet se ha hecho un espacio de convivencia cotidiana virtual; todo esto en un escenario donde se desarrollan muchas de las actividades, inclusive la de intercomunicación. Esta circunstancia se ha confirmado también por la capacidad del método para obtener resultados tanto cuantitativos como cualitativos, que en su uso mixto han servido para conocer, comprender, cuantificar y analizar, las cuestiones sobre las que se preguntaba.

De manera terciaria el método ha servido asimismo para que como individuos pierdan el sentido de masa que pudieran haber sentido al formularles estas mismas preguntas. En este sentido su protagonismo no procede de ser célebres, seres privilegiados ni excepcionales, sino de formar o haber formado parte de la milicia de Marina.

Para el estudio cuantitativo de las actitudes acerca de la música y otras cuestiones de la milicia se ha considerado el muestreo intencionado, centrado en recoger por medio de un cuestionario de preguntas la opinión a quinientas personas que en diferentes

⁷¹ Las preguntas han sido combinadas para influir en forma lógica de unas a otras, fluyendo en tasa de respuesta desde lo general a lo particular y desde lo menos sensible a lo más sensible, desde los hechos a lo actitudinal, en un flujo respecto al orden en que las preguntas son hechas, empleando las dos primeras para cribado y las siguientes para transición, sin respuestas difíciles o que hagan sentir incómodo al encuestado. Se han usado preguntas que conteniendo una sola pregunta por ítem puedan ser interpretadas de la misma forma por toda la población de interés, de manera que las personas que tengan diferentes opiniones o rasgos puedan dar también diferentes respuestas.

⁷² <https://es.surveymonkey.com/>

situaciones de actividad y empleo pertenecen o han pertenecido a la milicia de Marina.

En las entrevistas hemos recurrido a un contexto natural, que no se construya ni se modifique por el investigador; a este caso se han buscado en el mundo real las respuestas a las preguntas que se plantean. El estudio con veinticinco músicos militares en retiro nos ha conducido a una explicación más precisa del problema que se estudia; permitiendo complementar y enriquecer la información obtenida por las técnicas cuantitativas en relación con las actitudes del militar y su opinión sobre las preguntas formuladas. Tales preguntas indagan en la experiencia y recuerdo de las personas sobre sus actitudes y experiencias basadas en los toques sonoros y música militares. En el mismo estudio hemos adoptado un rol de observador no participante, y aunque se observa y registran las respuestas no se interviene en el proceso de respuesta a las cuestiones planteadas.

Para las entrevistas se ha ofrecido un diálogo libre, focalizado desde su inicio al tema que nos ocupa. Tras una serie de encuentros repetidos se recopila la información y se analiza, buscando entender las opiniones y perspectivas del entrevistado sobre su vida en la música militar, experiencias y situaciones personales expresadas por sus propias palabras, destacándose las de los oficiales músicos en situación de retiro Manuel Pozo y Jesús Añó Martínez, este último colaborador también en la ejecución de una escritura musical actualizada y comprensible para con los toques sonoros perdidos de a bordo que fueron interpretados en la Armada, algunos de forma exclusiva por ella. En su forma escrita actual han sido elaborados con apoyo técnico del editor⁷³ de partituras en software libre⁷⁴ Lilypond⁷⁵.

⁷³ Un editor de partituras en un programa de ordenador capaz de escribir música en una partitura; habitualmente preparado también para reproducirla, exportarla, etcétera.

⁷⁴ Software libre significa básicamente que los usuarios tienen libertad para ejecutar, estudiar, modificar o mejorar el software, bajo premisas como las siguientes: Libertad de ejecutar el programa como lo desee, con cualquier propósito; libertad de estudiar el funcionamiento del programa y adaptarlo a sus necesidades; libertad de redistribuir copias para ayudar a los demás; libertad de mejorar el programa y de publicar las mejoras, etcétera. (En línea): <http://www.gnu.org/>

⁷⁵ Lilypond es un editor para usuarios de Linux, libre, gratuito y de código abierto con licencia General Public License. Carece de interfaz gráfica porque la edición se controla desde un editor de textos en el que se introducen los comandos necesarios para crear la partitura deseada, donde las notas se corresponden con letras y los valores con números. (En línea): <http://lilypond.org/>

El estudio de la organización musical en el ámbito militar de la Marina durante los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil española quedan plasmados a través de los toques sonoros de a bordo; toques sonoros exclusivos para buques de combate, para buques-escuela, para uso de mando e instrucción; que para esta tesis hemos transcrito desde partitura manuscrita hallada de forma casual entre diferentes enseres abandonados en el antiguo pañol de banda de cornetas y tambores de Cartagena.

Todos estos toques sonoros han sido contextualizados e interpretados con música de timbal base⁷⁶ y trompeta, gracias a la colaboración de los maestros músicos Domingo Carrasco Martínez y José Manuel Cegarra Martínez, suboficiales en las especialidades de percusionista y trompeta, respectivamente, de la Unidad de Música del Tercio de Levante.

Se trata de fuentes sonoras que son desconocidos y eran interpretadas por las bandas de música a bordo de los buques-insignia desde las denominadas “Bandas de Escuadra”; fuentes sonoras emitidas por trompeta y tambor que se hubieran perdido de no haber tenido lugar este casual encuentro, gracias al cual se presentan ahora de manera sistemática.

A esto se suma el valor añadido de poder leerlas transcritas en la forma actual, sobre pentagrama musical escrito mediante software específico de código abierto, y la valía que tiene asimismo poderlas escuchar. Apreciable en la medida que esto supone la recuperación de un repertorio perdido y desconocido, perteneciente a las extintas bandas de escuadra, interpretadas por especialistas en trompeta y en percusión con medios semejantes a los empleados en la época.

Las experiencias de vida han sido útiles también para obtener referencias elaboradas acerca de valores, motivaciones y diferentes impresiones que a su vez sirven para reorientar la investigación. En seguimiento de esto último también se consultan las diferentes normas, reglamentos, etcétera, para obtener resultados aún más fiables⁷⁷.

⁷⁶ Semejante en sonido al redoblante original.

⁷⁷ Al trabajar el investigador ha sido consciente de que la metodología aplicada es determinante para obtener el alcance y los resultados que se pretenden obtener, pues, si bien y en principio las metodologías están pensadas y diseñadas para obtener información que permita desentrañar elementos sobre diferentes aspectos del tema de estudio, se han elegido aquellas que mejor operativicen los resultados exactos, en los que sólo después de obtenidos ha intervenido la interpretación del investigador.

La recogida de datos se ha realizado en base a las dos aproximaciones metodológicas mencionadas; recogiendo datos para responder a las preguntas relacionadas con el recuerdo que tienen sobre la música al nivel de memoria, emociones, etcétera. Por medio de un cuestionario de respuestas cerradas.

El control de la aplicación ha permitido realizar un sondeo de opinión sobre una muestra suficientemente amplia de individuos, sin necesidad de desplazarse ni mayores molestias que la de cada sujeto gastar unos tres minutos de tiempo en contestar, de modo que el tiempo disponible y de acceso al ordenador no pudiera condicionar negativamente la tasa de respuesta o desmotivase a quien hubiera deseado responder.

Otra ventaja recibida en el método ha sido la rapidez de respuesta; para la muestra se han tomado las trescientas primeras respuestas de los cuestionarios enviados. Estas respuestas se consideran relevantes porque, sin producir un sesgo contra la voluntad, muestra un alto nivel de personal auto-seleccionado y con suficiente interés por responder al asunto en cuestión.

3.2.1.- MUESTRA POBLACIONAL Y TAMAÑO DE LA MUESTRA

La muestra⁷⁸ ha sido una porción de la población que se toma para realizar el estudio, considerada representativa de la población. Para conformarla en ocasiones se precisa seleccionar cuáles de las unidades de estudio serán observadas, en una selección que denominamos muestreo y se realiza cuando el estudio no puede ser hecho sobre la población completa y el propósito del investigador es generalizar los resultados. En cualquier caso, la representatividad de la muestra consiste en poder suponer que los hallazgos hechos en la muestra pueden ser generalizados a todos los integrantes de la población.

El tamaño de la muestra empleada ha sido de 500 individuos en cuestionario y de 25 individuos en entrevista, del ámbito militar de Marina, suficientes para que tanto el tamaño como las características de la muestra garanticen su representatividad respecto al resto de la población.

Las muestras empleadas en este trabajo se consideran representativas y útiles para contribuir a la investigación propuesta, en la medida que el interés del investigador se encuentra en determinar la aparición de una o varias características en la población de estudio.

El cuestionario es diseñado ad hoc para conocer el nivel de concienciación de los propios militares sobre las ventajas que pueden ofrecer para su trabajo las fuentes sonoras que manejamos. El cuestionario se compone de 15 ítems con tres opciones de respuesta para cada pregunta.

⁷⁸ Para Hurtado de Barrera y otros autores no toda investigación requiere de un procedimiento de muestreo pues, en algunos casos, el investigador puede fácilmente tener acceso a toda la población, mientras que en otros el objetivo se centra en el estudio de casos típicos o representativos, que tampoco justifican la necesidad del muestreo. Los criterios adoptados para decidir si es necesario muestrear o no, son el objetivo de la investigación; el conocimiento que se tiene de todos los integrantes de la población; la posibilidad de tener acceso a todos los integrantes de la población y disponibilidad de personal, tiempo y recursos.

Se operativiza bajo los siguientes parámetros: El cuestionario se envía a 500 direcciones de correo electrónicas, cerrándose la encuesta cuando se reciben en forma correcta las 300 primeras respuestas de usuario. La encuesta es anónima⁷⁹ y sólo se permite una respuesta por computadora. Los encuestados pueden editar sus respuestas hasta completar la última página de la encuesta. Contestar “No lo sé” en los ítems número 1, número 2, o en ambos, supone la anulación del encuestado en el sistema. Se introducen al comienzo por el experimentador como preguntas filtro o de preselección. No se establece fecha ni hora límite para decidir las respuestas. Finalizada la encuesta se lleva al usuario a una página de fin de encuesta y agradecimiento.

Según las frecuencias de respuesta, interpretamos que Existe dificultad para comprender la naturaleza y esencia del uso de toques y música militares, suponiendo que no es de provecho para la vida castrense, al nivel de poderse suprimir; y que es inútil en otro ámbito que no sea el militar.

Pese a esta incompreensión, indirectamente reconocen valores de utilidad en los toques y música miliares, tales como su capacidad de dar estímulo, sonoridad, facilidad para darse a conocer o capacidad de hacerse presentes.

Por último, podemos asimismo apreciar que la tasa de concienciación sobre la relevancia de los toques y la música militar es baja, pese a que la mayoría han sido instruidos bajo la órbita de su empleo y reconocen en ella la claridad de su comunicación o efectividad durante los actos.

Para trabajar con el chifle o pito marinero y sus diferentes toques sonoros hemos contado con la colaboración técnica e interpretativa de Alberto Navas, contramaestre de puente de mando en la corbeta Cazadora, junto a otros especialistas.

Para interpretar toques sonoros perdidos y que existieron a bordo en las músicas de Escuadra, principalmente sobre los buques-insignia y buques escuela anteriores al Juan Sebastián de El Cano, hemos contado con la inestimable ayuda técnica de Jaime Endíganos, actual capitán director de la Unidad de Música del Tercio de Levante, y

⁷⁹ Las direcciones IP de los sistemas de los encuestados no se registran ni se almacenan. Se activa cifrado de confidencialidad SSL.

de otros profesionales de la música militar, colaboradores a la hora de integrar el estudio de la organización musical en la Armada durante los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil española, principalmente para dejarlos plasmados a través de los toques sonoros de a bordo; toques sonoros exclusivos para buques, toques sonoros para buques-escuela, toques sonoros de mando y de instrucción, que para esta tesis hemos transcrito desde partitura manuscrita original, ignorada por todos pero hallada de forma casual entre diferentes enseres abandonados del antiguo pañol de banda de cornetas y tambores de Cartagena.

Como se indicó, estas fuentes han sido contextualizadas e interpretadas con música de timbal base⁸⁰ y trompeta, gracias a la colaboración de los maestros músicos Domingo Carrasco Martínez y José Manuel Cegarra Martínez, suboficiales músicos percusionista y trompeta. Se trata de toques sonoros que quedaron olvidados y en la actualidad eran desconocidos, que se interpretaban por los músicos a bordo de los buques-insignia desde las denominadas “Bandas de Escuadra”; toques sonoros que se hubieran perdido de no haber tenido lugar este casual encuentro, gracias al cual se presentan ahora de manera sistemática⁸¹.

A esto se suma el valor añadido de poder leerlas transcritas en la forma actual, sobre pentagrama musical escrito mediante software específico de código abierto, y la valía de poderlas escuchar interpretadas por sus instrumentos. Importante en la medida que todo esto supone la recuperación de un repertorio perdido y desconocido, perteneciente a las extintas bandas de escuadra, interpretadas por especialistas en trompeta y en percusión con medios de sonoridad semejante a los empleados en la época.

⁸⁰ Muy semejante en sonido al redoblante original.

⁸¹ Consultar en el DVD anexo.

3.2.1. SÍNTESIS DE LA METODOLOGÍA EMPLEADA

Cualquier problema científico es consecuencia del desconocimiento de la existencia en una esfera de la realidad de elementos y relaciones de dicha realidad objetiva⁸². En la parte que tratamos buscamos ofrecer una investigación que también sea explicativa del fenómeno, para el que hemos requerido el empleo combinado de los métodos analítico y sintético, en conjugación con el deductivo y el inductivo, respondiendo o dando cuenta de los por qué del objeto que se investiga. A este caso señalamos que además de describir el fenómeno hemos tratado de buscar la explicación de este comportamiento y sus variables. Su metodología es habitualmente mixta y su fin último el descubrimiento de las causas.

Asimismo se han empleado las herramientas de trabajo utilizadas en la investigación histórica para generar conocimientos historiográficos desde el punto de vista científico, usando los métodos descriptivos, cualitativos y cuantitativos, explicativos de la disciplina. Para lo anterior hemos diseñado estrategias de investigación sobre problemas historiográficos específicos y seleccionado los procedimientos adecuados a nuestro caso de investigación.

Para este tipo de investigación hemos empleado también como método de análisis la investigación descriptiva, caracterizando la historia de la comunicación auditiva no verbal en la situación y función concreta de la Armada; objeto de estudio sobre el que señalamos una serie de características y propiedades que, combinadas con los criterios aquí establecidos, sirven para ordenar, agrupar y dar a conocer los objetos involucrados en nuestro trabajo: el uso de las fuentes sonoras y la música militar, a través del tambor, la corneta y el chifle, para funciones de comunicación, exaltación, etcétera, como en las conclusiones se expone.

⁸² BEHAR RIVERO, Daniel Salomón. *Metodología de la investigación*. Bogotá: Editorial Shalom, 2008, p. 94. ISBN 9789592127837.

El trabajo realizado entendemos que puede además servir de base para investigaciones que requieran un mayor nivel de profundidad o investigar sobre cuestiones anejas, como la comunicación visual por medio de banderas y otros códigos, al objetivo de identificar aspectos relevantes de la realidad, describir la estructura de los fenómenos y conocer su dinámica.

Para el trabajo en archivos y bibliotecas hemos buscado los instrumentos de descripción adecuados entre bibliografías especializadas, diferentes bases de datos bibliográficas y recursos historiográficos en Internet; seleccionado un corpus formado por diferentes depósitos documentales en orden a posteriormente elaborar el proyecto de investigación: cuestión de partida y la construcción del problema, antecedentes, estado de la cuestión, construcción del modelo explicativo, selección de fuentes y análisis de los datos⁸³.

Las operaciones que hemos fijado para nuestro conocimiento epistémico, basándonos en criterios de autenticidad, crítica y causalidad, han sido:

- Recogida o acopio de materiales
- Clasificación de los mismos
- Análisis crítico
- Estudio de relaciones
- Extracción de la información que éstas proporcionan
- Interpretación conclusiva de su sentido y significación.

Datos primarios: generados en la propia investigación.

Los datos primarios se obtienen a partir de fuentes sonoras y de técnicas de investigación como la observación participante, el análisis de contenido, la entrevista semiestructurada y el cuestionario en forma de encuesta ordinal politómica.

Los datos secundarios son generados en el seno de otras investigaciones. Como anticipábamos son informaciones ajenas a esta investigación, es decir, corresponden a

⁸³ Los datos y documentos son esenciales para el historiador materia prima, pero los datos y documentos, por sí solos, no constituyen historia. Hace falta que el investigador los trabaje con diferentes fuentes y sus propias herramientas, logrando una interpretación.

otros investigadores en el marco de sus trabajos, han sido localizados en el transcurso de este estudio e incluimos en las referencias bibliográficas.

Para la observación participante hemos contado con unos sujetos, un objeto de estudio, el acto de la observación y el registro sonoro y gráfico en muestra de lo que se ha logrado observar.

La observación directa se ha realizado a través de los propios sentidos, con el reconocimiento de hechos y realidades presentes tratando de que éstas se generen de una forma espontánea y natural, esto es, ante la situación comúnmente denominada de observación simple, sin manipulación ni control sobre los objetos observados para no modificar ni desvirtuar su realidad.

La observación documental se ha llevado a cabo a partir de documentos históricos y escritos e impresos que contuvieran referencia a hechos o datos de interés para nuestro trabajo.

Otra tarea llevada a cabo ha sido la entrevista con diferentes músicos militares y la encuesta de opinión que los militares de Marina tienen sobre la música militar mediante un cuestionario de tipo encuesta ordinal politómica, mostrada en el primer anexo, en el que el encuestado responde por escrito y sin intervención externa sobre una batería de preguntas que permiten cifrar cuantitativamente el nivel que alcanza la actitud subjetiva y el valor actitudinal extrapolable sobre el aspecto investigado.

Para conocer las intervenciones actuales de la Unidad de Música del Tercio de Levante se ha seguido a ésta en diferentes ensayos y actuaciones públicas⁸⁴, habiéndose grabado como muestra algunas de estas intervenciones mediante la técnica de observación participante directa simple, consistente en el reconocimiento y análisis del objeto de estudio; apoyándonos en medios técnicos y circunstancias que de manera espontánea y en un espacio y tiempo concretos han permitido registrar una parte de lo observado⁸⁵, siempre conforme a las exigencias propias de la investigación científica y en particular procurando pueda ser útil al estudio

⁸⁴ Tratando de hacer efectivo el estudio de fenómenos existentes naturalmente o producidos espontáneamente, sin provocar ni forzar situaciones artificialmente como ocurriría en los experimentos puros.

⁸⁵ Este procedimiento de recogida de datos se basa en lo percibido por los propios sentidos del investigador, diferente de la investigación documental, el cuestionario o la entrevista, por cuanto se fundan en percepciones contadas de palabra o por escrito por otras personas.

formulado; esté relacionada con nuestras proposiciones científicas y se realice con técnicas poco intrusivas que aspiren a observar, registrar e interpretar los hechos.

Finalmente cabe apuntar que hemos realizado una tipificación de fuentes sonoras contextualizando al elemento humano que desarrolla esta actividad y conformado lo que sería un verdadero glosario o vocabulario de la representación sonora; para lo que hemos recogido la fuente sonora; la hemos identificado con un descriptor y hemos dado la información que se deriva de cada sonido. Constituyente en buena parte de fuentes no tangibles que hasta ahora no se habían recogido de manera que posibilitaran un análisis.

Con esta primera recopilación sonora dejamos además la puerta abierta a otras intervenciones de la misma o diferente naturaleza, pues con nuestra aportación deseamos también poder llamar la atención sobre la necesidad de un método histórico interdisciplinar de historia social, psicología, historiografía y otras muchas afines al conocimiento científico.



4.- CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

4. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.-

Desde antiguo y por civilizaciones como la de Roma o Egipto, la música ha tenido un papel de ordenación ceremonial y de animación muy destacado; aunando la excitación guerrera con la adoración religiosa y la exaltación del poder; unidos estos últimos aspectos en las figuras del faraón y el emperador.

En la antigüedad los egipcios emplean la música de forma cotidiana, siendo en los templos y su ceremonial cuando tiene un uso más intenso. No se conoce con precisión porque no se escribía y su transmisión era oral, aunque de su actividad se conservan diversas evidencias jeroglíficas y arqueológicas. Se conoce usaron instrumentos como el sistro, el arpa, la flauta recta, la chirimía en dos tubos paralelos, y las trompetas de cobre o plata en los desfiles militares.

Por sus contactos con Mesopotamia desarrollaron la música durante los imperios Antiguo y Medio, al que llegaron también instrumentos procedentes de Asia. Posteriormente y durante la ocupación griega adoptaron algunos de sus elementos musicales, aunque la influencia mayor fue la de Egipto hacia Grecia, donde célebres como Pitágoras, conectándola con la matemática, desarrollaron diferentes escalas y teorías musicales. Por la misma época Ctesibios inventa el órgano hidráulico y Claudio Ptolomeo, otro importante matemático y teórico de la música, que vive el ocaso de la cultura egipcia y su dilución con otras civilizaciones⁸⁶.

Roma no revoluciona la música en casi ningún sentido⁸⁷, pero la emplea en su acendrado interés por desarrollar y consolidar su poder militar; de este modo, la música se adapta a sus rituales y fines guerreros, sin menospreciar su empleo también para el goce personal. En cualquiera de los casos es notable este esfuerzo porque sus manifestaciones fueran muy efectistas.

⁸⁶ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

⁸⁷ Usando de su pragmatismo se limitan a adoptar y actualizar a sus necesidades o costumbres las tradiciones musicales que le vienen dadas, igual que hacen con el arte o la filosofía.



Figura 1.- Las primeras bandas militares se conocen en el Imperio Romano bajo el mandato de Servio Tulio (578-534 A.C.); primitivas agrupaciones musicales entre cuyos instrumentos se encontraban las tubas o trompetas rectas y las buccinas en forma curva, ocasionalmente acompañadas por la música de un órgano portable. En imagen las que tocan quienes escenifican ser soldados romanos, durante los desfiles pasionales de la Semana Santa de Cartagena. (Fuente: Fotografía del autor).

4.1.- ORÍGENES DEL INSTRUMENTARIO MUSICAL MILITAR

Padilla y Rueda⁸⁸ señalan que “*la utilización de caracolas y de todo tipo de defensas córneas como instrumentos para emitir y ampliar sonidos de cierto alcance se remonta a los orígenes de la humanidad. El uso de bocinas elaboradas a partir de cuernos de carnero, macho cabrío y otros grandes rumiantes aparece ampliamente documentado por un extenso abanico de fuentes tanto escritas como materiales*”.

“(…) Por otra parte, el desarrollo de la metalurgia, y particularmente el dominio de las aleaciones de bronce, había permitido moldear tempranamente nuevos instrumentos de mayor y mejor calidad sonora, modificando las formas naturales y ampliando su tamaño hasta alcanzar una mayor sonoridad. De esta manera, en la Antigüedad coexistieron aerófonos elaborados con elementos del mundo animal, junto a otros instrumentos de viento fabricados en metal”.

La Biblia Vulgata latina⁸⁹ emplea indistintamente los términos *tuba* y *bucina*, *cuerno*, *trompa* y *trompeta*, para referirse a los cuernos o trompas usadas por el pueblo judío, que en su mayoría los denomina *shofar* o cuerno de carnero. Estos instrumentos, según el mismo texto bíblico, pueden ser también de metal y se emplean tanto con fines religiosos como militares, pues su sonido sirve tanto para las alabanzas litúrgicas como para transmitir órdenes en el campo de batalla.

El mundo ibérico utilizó, junto a los aerófonos córneos, instrumentos como la trompa curva, semejante al *cornu* romano y asimismo curvada en una sola vuelta. Esa fue la trompa romana por excelencia, la tuba o trompa de aproximadamente un metro de longitud que acompañaba a los soldados de Infantería; su embocadura podía ser mó-

⁸⁸ PADILLA, José Ignacio y RUEDA, Karen A. El sonido de la guerra. Las trompas de la fortaleza medieval de Ausa (Zaldivia, Gipuzkoa). Revista Acta Histórica et Archaeologica Mediaevalia. 2010, 30, p. 453-485 (Fecha de consulta: 05.03.2015).
En línea: <http://www.raco.cat/index.php/ActaHistorica/article/view/250086>. ISSN electrónico: 2339-9996.

⁸⁹ Disponible en:
https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCEQFjAA&url=https%3A%2F%2Fmujercristianaylatina.files.wordpress.com%2F2009%2F05%2Ffla_biblia_vulgata_latina.pdf&ei=TjEQVYLfC4aqUaHmgSA&usg=AFQjCNG9xiNBVaSHw-pxLco4fL7RSe1Azg&bvm=bv.88528373,d.d24

vil y el extremo se acampanaba para amplificar el sonido. Por su parte los celtas usaron las trompas de combate en cerámica o metal, cuyo extremo decoraban con seres fantásticos, fauces de animales salvajes, etcétera.

Aunque existen documentos iconográficos y algunos escasos ejemplares de instrumentos de la Antigüedad, existen sobre ellos pocos estudios completos y, lógicamente, una ausencia total de partituras. Aunque esto no impide confirmar la presencia de numerosos tipos instrumentales, por ejemplo de viento y de percusión.

Es difícil otorgar nacionalidad u origen propio a todos los instrumentos, pues surgen por doquier en todos los países. En casos como el tambor, creemos que incluso simultáneamente en continentes o en espacios sin relación entre sí. Esto apunta a pensar que fueron las inquietudes y necesidades innatas del hombre quienes lo movieron hacia este desarrollo musical. Aunque el propósito es igual o semejante, las distancias idiomáticas hacen que se denominen de forma diferente, provocando múltiples confusiones.

“El saber occidental hace siglos que intenta ver al mundo; todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se escucha”.

(Jacques Attali)

Desde la prehistoria existe la creencia de que la música es un lenguaje que posee un poder extraordinario, algo que solía ir acompañado de cierto aspecto de prodigio o maravilla⁹⁰.

La música fue una de las distracciones principales en Egipto, observable en la cantidad de instrumentos musicales encontrados en tumbas y la información dejada a ese respecto en papiros y relieves

⁹⁰ En su hogar o en el automóvil las personas a menudo encienden la radio, porque desean estar informadas y porque la música les hace sentirse mejor, sentirse acompañadas, etcétera. La música ayuda a poder elegir el estado de ánimo al que desean llegar. Además en ella no suelen existir imágenes; una carencia visual que es compensada a través de voces diferentes, efectos sonoros y sobre todo música: Un poder que evoca numerosas emociones y sentimientos.



Figura 2.- Reproducción de instrumentos musicales egipcios para deleite humano; las intérpretes llevan sobre la cabeza una vasija que encendida perfumaba la estancia. Original en Tebas. (Fuente: Fototurismo.org)

En su etimología música proviene de la palabra griega *musa*, término que se refería al grupo de personajes míticos femeninos que inspiraba a los artistas. Según la mitología griega, las musas eran las diosas inspiradoras de la música y posteriormente también de la poesía, las artes y las ciencias. De entre las musas destaca Euterpe⁹¹, la musa de la música y más concretamente la protectora del arte de tocar la flauta. Suele representarse con una corona de flores, portando entre sus manos la doble flauta, pudiendo asimismo ser figurada con otros instrumentos como el violín o la guitarra.

⁹¹ Εὐτέρπη, la muy placentera.

La educación era un valor prioritario para la sociedad griega. El carácter debía ser desarrollado convenientemente, y para ello, los griegos sabían utilizar la música creyendo totalmente en el poder regulador de este arte.

Griegos y romanos empleaban la música en sus representaciones, señalando con los efectos de la música cómo debían sentirse los espectadores durante el drama o la representación que tuviera lugar. Todavía más, para los griegos la prosodia, dedicada a enseñar la correcta utilización de los tiempos y los tonos en las palabras, capacitaban al orador como lo hace la música, porque puede representar la agitación de una batalla como lo haría un orador elocuente.

No existen dudas de que la música es capaz de conmover el espíritu o que música y alma se influyen mutuamente, citando a Fubini (1988) Fernández señala al respecto;

“(...) Damón de Atenas, uno de los maestros de Sócrates y precursor de las actitudes de Platón hacia la música, estuvo entre los primeros autores que surgieron una conexión específica entre la música y la formación del carácter humano. (...) Cuando se conmueve al espíritu surgen el canto y la danza, (...) capaces de influir positiva o negativamente en el alma de quien escucha”.

En su doctrina de la imitación⁹², Aristóteles indica:

“(...) incluso las melodías simples implican una imitación del carácter, porque las escalas musicales difieren esencialmente unas de otras y quienes las escuchan se ven afectados por ellas de distintos modos. La música, añade Aristóteles, puede representar directamente las pasiones o estados emocionales, de forma que cuando alguien escucha una música que representa un sentimiento concreto puede resultar influido por ese sentimiento”.

A su vez Platón, en su obra *La República*⁹³, considera la música nada menos que una continuación de la política estatal, capaz de formar el carácter de los ciudadanos e influir en el mismo Estado:

⁹² YEPES STORK, Ricardo. *La doctrina del acto en Aristóteles*. Navarra: EUNSA Ediciones, 1993, p. 516. ISBN 9788431312312.

⁹³ PLATÓN. *La República o el Estado*. Madrid: Espasa Libros, 1999, p. 432. ISBN 9788467036589.

“La música es capaz de influir, modificar o incluso destruir el orden social establecido. (...) Cuando cambian los modos de la música, las leyes fundamentales del Estado siempre cambian con ellos”.

La música es un lenguaje universal que al decir de autores como Ramírez⁹⁴ “se dirige más al sentimiento que al entendimiento”. Según el mismo autor, dentro de la técnica musical se distinguen algunos aspectos básicos:

- La técnica del compositor⁹⁵.
- La técnica propia del instrumentista o del cantante⁹⁶.
- La representación gráfica de la música o los sonidos⁹⁷.

En lo sustancial, los diferentes autores han llamado sonido a la sensación percibida por medio del oído, cuando éste es impresionado por vibraciones sonoras en cantidad y potencia adecuadas.

El sonido precisa de una fuente originaria o agente productor, por ejemplo una campana; un medio transmisor, que habitualmente es el aire; y un órgano receptor que es el oído. Señala Ramírez⁹⁸ que cualquier sonido tiene tres cualidades fundamentales:

- Tono o altura⁹⁹.
- Intensidad¹⁰⁰.
- Timbre¹⁰¹.

⁹⁴ RAMÍREZ-ANGEL, Antonio. *Cultura Musical*. Madrid: Editorial Almena, 1977, p. 319. ISBN 8470140035.

⁹⁵ Estudios de armonía, contrapunto, etcétera, que habitualmente se aprende en los conservatorios

⁹⁶ Estudios propios y adecuación de estos a su instrumento.

⁹⁷ Duración, entonación, etcétera.

⁹⁸ RAMÍREZ-ANGEL, Antonio. *Cultura Musical*. Madrid: Editorial Almena, 1977, p. 319. ISBN 8470140035.

⁹⁹ Tono o altura del sonido se asocia al mayor o menor número de oscilaciones por segundo con que un cuerpo vibra. Los sonidos con un reducido número de vibraciones se denominan musicalmente “sonidos graves”, mientras que los “sonidos agudos” son los que tienen un número paulatinamente mayor de vibraciones por segundo. Un tubo corto como es el chifle produce de manera natural sonidos agudos, mientras que un tubo largo y grueso, como podría ser el de un órgano de iglesia, lo produce grave.

¹⁰⁰ La potencia o fuerza con la que se produce el sonido, dependiendo de la altura o entonación del mismo. Musicalmente suele expresarse con palabras de origen italiano, como piano para significar poco intenso o mezzo-forte para indicar que es medio fuerte. Junto a ellos pueden colocarse reguladores convencionales o líneas angulosas cuyo vértice corresponde al momento de menor sonoridad, aumentando su intensidad conforme el ángulo se abre.

Para éste y otros autores, las primeras manifestaciones relacionadas con la música pudieron ser de un carácter puramente rítmico, capaz asimismo de animar y acompasar el trabajo en común:

“Palmadas, mano contra mano, o golpeándose en las piernas, acompañando este ritmo, casi siempre sencillo, con movimientos de la cabeza o del cuerpo. Más adelante con troncos vacíos golpeados por piedras, etc.”

“También estas manifestaciones rítmicas sirvieron para acompañar trabajos o faenas. Así remar, machacar, caminar arrastrando animales cazados, etc.”

Todo esto para hacer más sencillo y llevadero el trabajo en las sociedades primitivas, e incluso para adentrarse en formas mágicas rudimentarias por las que el humano trataba de atraer la suerte o alejar de sí el infortunio; ya fuera en las actividades de caza o en su misma salud personal.

Se conoce también que en época del Imperio y antes del combate, los soldados romanos intentaban conocer la voluntad de los dioses. Para averiguarlo preguntaban a los augures; quienes interpretaban las entrañas de un toro, un cerdo y una oveja.

Junto a los animales los soldados marchaban en procesión, mientras tres *bucinatores* y un *symphoniacus* interpretan música¹⁰².

Durante la Edad Media aparecen la mayor parte de formas instrumentales, si bien se acusa también la pérdida casi total de ejemplares conservados, por lo que las fuentes suelen ser representaciones pictóricas¹⁰³ y algunas esculturas, en un patrimonio constituido de instrumentos populares occidentales que durante muchos años no evolucionan.

¹⁰¹ Cualidad por la que varios sonidos de igual entonación o altura se diferencian entre sí, según el instrumento que los produce: una voz humana, un pífano, un flautín, etcétera.

¹⁰² ALEXANDRESCU, Cristina-Georgeta. The Iconography of Wind Instruments in Ancient Rome: Cornu, Bucina, Tuba, and Lituus. *Music in Art* Vol. 32. Iconography as a Source for Music History Volume III (Spring-Fall 2007), pp. 33-46. (Fecha de consulta: 20.04.2014) En línea: http://www.jstor.org/stable/41818803?seq=1#page_scan_tab_contents

¹⁰³ La imaginación de los pintores ha dado para mucho, y representaciones de instrumentos del XVII como la denominada trompeta marina o trompeta de los marineros es más que probable sea una trompeta mariana o trompeta de la Virgen María, tocada en los claustros y conventos por las religiosas y cuya denominación posiblemente se deba a una errónea traducción desde el latín.

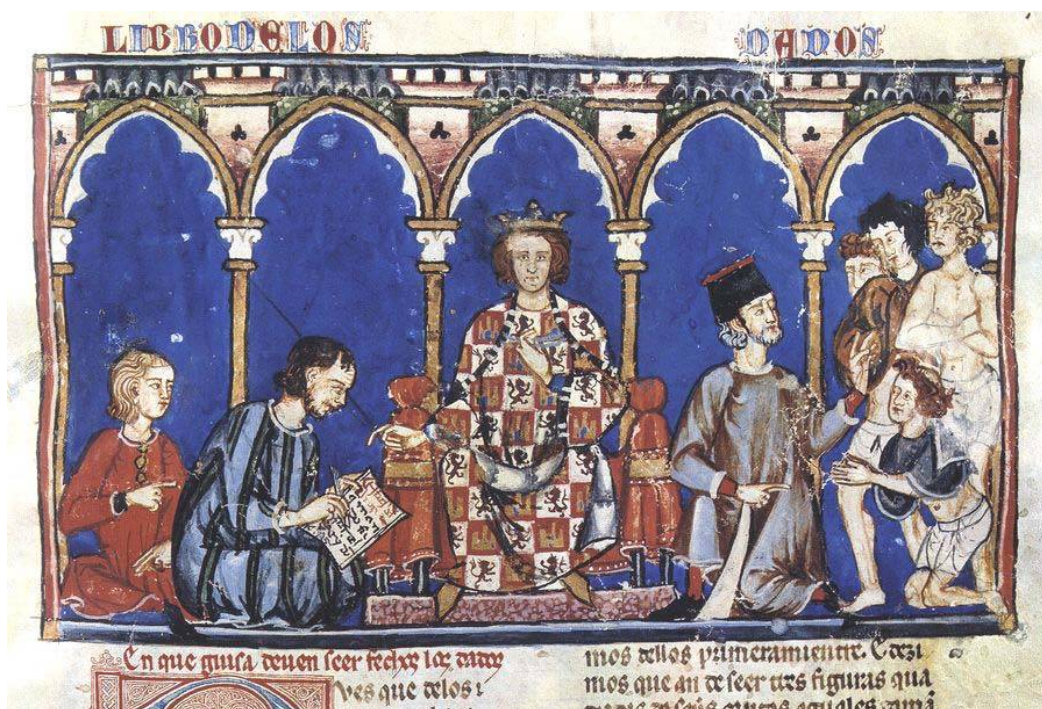


Figura 3.- Alfonso X El Sabio representado junto a los hechos y adelantos de su corte en una miniatura iluminada, a este caso durante la extracción de una punta de flecha (Fuente: Archivo Fototurismo.org).

Una importante fuente de conocimiento sobre instrumentos musicales en el siglo XIII se encuentra en los manuscritos conservados de las Cantigas de Santa María; los códices de este cancionero religioso galaico-portugués, confeccionados en la corte de Alfonso X el Sabio, fueron ilustrados e iluminados mostrando figuras como la del códice de los músicos, una exposición exhaustiva de los principales instrumentos musicales del siglo XIII. A lo largo de esta colección de imágenes se puede observar un variado conjunto de instrumentos¹⁰⁴.

Según puede advertirse a través de los dibujos iluminados¹⁰⁵, los instrumentos musicales en esta época son los siguientes:

De percusión:

- Albogón¹⁰⁶

¹⁰⁴ Las miniaturas del códice de los músicos pueden ser observadas en: <http://www.3to4.com/Cantigas/csm2a.html>

¹⁰⁵ Pese a que el Rey Sabio era minucioso y muy posiblemente supervisaba personalmente estos trabajos, queda siempre la duda de que en algunos dibujos se introdujeran elementos de imaginación.

¹⁰⁶ Los antiguos instrumentos de viento ofrecen referencias dispares, si bien el Diccionario de la Lengua española, en su primera acepción del término trompa, realiza una descripción relativa a un instrumento

- Carrillón de martillo¹⁰⁷
- Carrillón diatónico¹⁰⁸
- Címbalo¹⁰⁹
- Darburka¹¹⁰
- Tamboril con flauta¹¹¹
- Tejoleta¹¹²

De viento:

- Albogue¹¹³
- Caramillo, alboque o chirimía vasca¹¹⁴

musical de viento “consistente en un tubo de latón enroscado circularmente que va ensanchándose desde la boquilla al pabellón”, cuyo sonido se modifica por medio de pistones y antiguamente introduciendo la mano en el pabellón.

“(Del ár. hisp. albuq, y este del ár. clás. būq). 1. m. Especie de flauta simple y rústica, o doble y de mayor complejidad de forma, generalmente de madera, caña o cuerno, propia de juglares y pastores” (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

El albugón es un instrumento de viento formado de un tubo cónico, por el que soplan a través de una doble lengüeta. En las cantigas se observan varios modelos, de diferentes tamaños. Ilustran la cantiga número 300.

¹⁰⁷ El carillón de martillo se compone de varias campanas en forma de tulipa, que son golpeadas por el intérprete mediante un pequeño martillo. Ilustra la cantiga número 180. “(Del fr. carillon). 1. m. Grupo de campanas en una torre, que producen un sonido armónico por estar acordadas. 2. m. Juego de tubos o planchas de acero que producen un sonido musical”. (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹⁰⁸ Instrumento formado por siete campanas formando una escala diatónica. Las campanas son tañidas por sus correspondientes badajos. Ilustra la cantiga número 400.

¹⁰⁹ Los címbalos van unidos en pareja mediante un cordón. Este instrumento dará lugar a los platillos de orquesta. Ilustran la cantiga número 190. “(Del lat. cymbalum, y este del gr. κύμβαλον). 1. m. cimbaillo. 2. m. Arqueol. Instrumento musical muy parecido o casi idéntico a los platillos, que usaban los griegos y romanos en algunas de sus ceremonias religiosas”. (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹¹⁰ La darbuka es un instrumento de percusión de origen árabe, constituido por un cono hueco, simple o doble, al que se puede aplicar una membrana única, con la variante de poder tener una membrana en cada extremo. Ilustran la cantiga número 300.

¹¹¹ Flauta y tamboril, tamborino o tamborete, suelen ser manejados por un mismo intérprete, que maneja ambos. La flauta no tiene más agujeros que los manejables por una sola mano, normalmente tres o cuatro. Ilustra la cantiga número 370. “(De tamborín). 1. m. Tambor pequeño que, colgado del brazo, se toca con un solo palillo o baqueta, y, acompañando generalmente al pito, se usa en algunas danzas populares” (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹¹² Tejoletas o palillos forman un instrumento de percusión compuesto por dos tejas planas o dos tablillas de madera, que se hacen sonar una vez colocadas entre los dedos de una mano, imprimiendo un movimiento de muñeca para su repiqueteo. Ilustran la cantiga número 330. “Pedazo de teja o de barro cocido” (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹¹³ El albugue es un instrumento de viento formado por un tubo en el que se sopla a través de una doble lengüeta. En las cantigas se observan varios modelos, de diferentes tamaños. Ilustran la cantiga número 310. “(Del aum. de albugue). Instrumento musical antiguo de madera, de unos nueve decímetros de largo, a manera de flauta dulce o de pito, con siete agujeros para los dedos, el cual servía de bajo en los conciertos de flautas. 2. m. Instrumento parecido a la gaita gallega”. (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

- Corneta¹¹⁵
- Chirimía¹¹⁶
- Flauta¹¹⁷
- Flauta travesera¹¹⁸
- Gaita¹¹⁹
- Launedda¹²⁰
- Odrecillo¹²¹
- Órgano portativo¹²²
- Trompa curva¹²³

¹¹⁴ El alboque o caramillo es una flauta pequeña manufacturada con caña, madera o hueso, de sonido muy agudo. Su variante es la chirimía vasca. Ilustran la cantiga número 340.

¹¹⁵ En su etimología la corneta es un corno o cuerno, al que recuerda los que se construían a de bóvidos y otros animales astados. El representado es un instrumento combinación de tubo de madera provisto de agujeros, por el que se sopla a través de una boquilla, esta última de cuerno o de madera. Ilustran la cantiga número 270. *“(Del dim. de cuerno). 1. f. Instrumento musical de viento, semejante al clarín, aunque mayor y de sonidos más grave”*. (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹¹⁶ En su etimología chirimía proviene del francés chalemelle, tomado a su vez del término griego calamos. En el reino de Aragón se populariza como bombardas, manufacturada en caña o madera provista de siete agujeros. Su uso es muy amplio en la esfera militar, cortejos, acompañamiento de procesiones litúrgicas, etcétera. Similares pero de tamaño menor son la dulzaina y el caramillo. Ilustran la cantiga número 360. *“(Del fr. ant. chalemie). 1. f. Instrumento musical de viento, hecho de madera, a modo de clarinete, de unos siete decímetros de largo, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña”* (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹¹⁷ *“(Quizá del prov. flauta). 1. f. Instrumento musical de viento, de madera u otro material, en forma de tubo con varios agujeros circulares que se tapan con los dedos o con llaves”* (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹¹⁸ Utilizadas desde el siglo XII con el nombre de exabeda, derivado del árabe sabada, las flautas traveseras presentan sobre las flautas de pico su mayor dificultad en la ejecución. Ilustran la cantiga número 240.

¹¹⁹ Deriva de cornamusa o cornamuza, a la que se añade un odre o pellejo, donde se almacena el aire. Dispone de una boquilla para soplar, un tubo melódico y otros dos melódicos o roncores. Ilustra la cantiga número 350. *“(Quizá del gót. gait, cabra). 1. f. Instrumento musical de viento parecido a una flauta o chirimía de unos 40 cm de largo”* (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹²⁰ La launedda es un instrumento similar al alboque, con tres tubos cilíndricos. Ilustra la cantiga número 60.

¹²¹ El odrecillo es variedad de la gaita, de menor tamaño y sin bordón. Sobre aquella posee un puntero recto y largo, quebrado en forma angular. Ilustra la cantiga número 260. *“(Del lat. uter, utris). 1. m. Cuero, generalmente de cabra, que, cosido y empegado por todas partes menos por la correspondiente al cuello del animal, sirve para contener líquidos, como vino o aceite”*. (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹²² El órgano portativo u órgano de mano se emplea con profusión en el Imperio Romano y en España desde el siglo XII. Hasta el siglo XV se emplea también en desfiles religiosos. Su timbre es muy agudo debido por el breve tamaño de sus tubos. Lo acciona un fuelle manejado a una mano, mientras la otra maneja un teclado. Se muestra en la cantiga número 200.

¹²³ La trompa se utiliza con habitualmente como acompañamiento de los timbales, constituidos ambos en instrumento de carácter heráldico y castrense. Se muestra en la cantiga número 320.

- Trompa recta¹²⁴

De cuerda:

- Arpa gótica¹²⁵
- Baldosa¹²⁶
- Cítara¹²⁷
- Cítola¹²⁸
- Guitarra¹²⁹
- Guitarra latina¹³⁰
- Laúd¹³¹
- Mandora¹³²
- Guitarra morisca¹³³
- Rabel¹³⁴

¹²⁴ “(De or. onomat.). 1. f. Instrumento musical de viento, que consiste en un tubo de latón enroscado circularmente y que va ensanchándose desde la boquilla al pabellón, donde se introduce más o menos la mano derecha para producir la diversidad de sonidos” (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹²⁵ El arpa gótica es un instrumento precursor de las arpas orquestales, utilizado hasta principios del siglo XVII. Se muestra en un diseño alto, mástil ligeramente curvado y extremos superiores tallados. Las cuerdas posiblemente son de tripa animal. Se muestra en la cantiga número 380.

¹²⁶ La baldosa es semejante a la cítara. Ilustra la cantiga número 290. “(Del prov. *baudosa*). 1. f. Antiquo instrumento musical de cuerda parecido al salterio”. (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹²⁷ La cítara o cedra es un instrumento de cuerdas con forma trapezoidal. Es tañida con mediadores que tienen forma de macillo. Se muestra en la cantiga número 290. “(Del lat. *cithāra*, y este del gr. *κιθάρα*). 1. f. Instrumento musical antiguo semejante a la lira, pero con caja de resonancia de madera. Modernamente esta caja tiene forma trapezoidal y el número de sus cuerdas varía de 20 a 30. Se toca con púa”. (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹²⁸ La Cítola es un instrumento semejante a la baldosa, combinación de cítara y laúd. Sus cuerdas pueden ser pulsadas o punteadas. Se muestra en la cantiga número 130.

¹²⁹ “(Del ár. *qīṭārah*, este del arameo *qipārā*, y este del gr. *κιθάρα*, cítara). 1. f. Instrumento musical de cuerda compuesto por una caja de resonancia en forma de ocho, un mástil largo con trastes, y cuerdas, generalmente seis, que se hacen sonar con los dedos.” (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹³⁰ La guitarra latina deriva de la cítara y se asocia a la música popular. En su diseño se observa una caja de contorno entallado con amplias escotaduras, hombros caídos en forma recta y el dorso plano. Clavijero entallado y cinco cuerdas. Se muestra en la cantiga número 140.

¹³¹ El laúd se considera un instrumento propio de la música culta, llegado de manos de los árabes. Se trata de un instrumento de caja grande, con clavijero doblado y las clavijas a los lados. No tiene trastes y sus cuerdas son dobles. Se muestra en la cantiga número 170.

¹³² La mandora, mandurria o bandurria, es un laúd corto con caja en forma de pera, con trastes y clavijero en forma de media luna. Se considera fruto de la combinación con la guitarra latina, y en el XIV se denomina guitarra morisca. Se muestra en la cantiga número 150.

¹³³ Derivación en el siglo XIV de la mandora, mandurria o bandurria.

¹³⁴ El rabel es un instrumento de cuerda frotada mediante arco, de crines de caballo. Su caja resonante es de madera y la tapa armónica puede ser de piel. Se considera un instrumento pastoril. Se muestra en la

- Rota, crota o crótalo¹³⁵
- Salterio¹³⁶
- Vihuela de arco¹³⁷ y de peñola¹³⁸
- Zanfoña¹³⁹

A lo largo de la Edad Media se citan diferentes instrumentos con boquillas muy rudimentarias, empleados básicamente para la comunicación a distancia, como caracolas marinas, cuernos ahuecados y otros instrumentos al mismo propósito.

Es conocida la presencia en la corte alfonsí de sabios, historiadores, maestros de música, tañedores, poetas, etcétera, en un grupo de cooperación formado por castellanos, gallegos, provenzales, catalanes, provenzales, cristianos, árabes y judíos; a los que en conjunto los coetáneos denominan “maestros de las ciencias e de lo saberes”. Una mutualidad cristiana, árabe y judía, puesta a disposición del monarca para estos menesteres. Se suele advertir que el mismo Rey Alfonso X El Sabio era músico, como lo

cantiga número 110. “(Del ár. *bisp. al’úd*, y este del ár. *clás. ūd*). 1. m. Instrumento musical de cuerda parecido a la bandurria, pero de caja más grande y sonido menos agudo que ella” (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹³⁵ La Rota o crota, es un instrumento semejante al salterio, con diecisiete cuerdas y forma de triángulo. Se tañe con los dedos o con plectro. Se muestra en la cantiga número 40. “(Del lat. *croñalum*, y este del gr. *κρόταλον*). 2. m. Instrumento musical de percusión usado antiguamente y semejante a la castañuela. 5. m. Instrumento musical que consiste en una caja prismática de madera, más estrecha por la parte superior, donde está abierta, y sobre la cual se extiende” (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹³⁶ El salterio es un instrumento formado por una caja de resonancia plana, sobre la que se disponen, en paralelo, las cuerdas. Se asocia a la ilustración de salmos y es usado en oficios religiosos. Se muestra en la cantiga número 50.

¹³⁷ La vihuela de arco es semejante a la cítola, en un tamaño mayor que esta última. En el dibujo muestran un tañedor cristiano y otro musulmán, posiblemente idealizando la apertura cultural del reinado de Alfonso X. Se muestra en la cantiga número 120. “(Cf. *viola*1). 1. f. Instrumento musical de cuerda, pulsado con arco o con plectro”. (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

¹³⁸ La vihuela medieval puede ser de arco, esta última también llamada fídula o fidel; de mano y de peñola. Andando el tiempo, la de peñola desplazará al laúd, siendo después sustituida por la guitarra barroca; ilustra la cantiga 140 y se tañe punteado las cuerdas con un plectro o peñola. Puede tocarse sobre las rodillas y también apoyada al brazo o al pecho. En su forma general muestra un cuerpo y un mango; el primero de dos tapas unidas por argolla y el segundo encajado al cuerpo en una pieza, predecesora de violines y violas. El clavijero es plano de entre tres y cinco cuerdas y las clavijas se encuentran dispuestas de frente. Se muestra en las cantigas número 20 y 100.

El organistrum o viella de rueda caerá en desuso, empleándose después por invidentes, vendedores de pliegos y estampas en pergamino, etcétera. Su rueda hace sonar unas cuerdas llamadas cantantes porque ayudan a ejecutar la melodía que envían desde el teclado, el instrumento se apoya asimismo por bordones, que dan notas de acompañamiento a través de un pedal.

¹³⁹ “(Del lat. *symphonía*, instrumento musical). 1. f. Instrumento musical de cuerda, que se toca haciendo dar vueltas con un manubrio a un cilindro armado de púas”. (Vigésimo primera edición del Diccionario de la Academia).

era asimismo su privado fray Gil de Zamora. Su corte testimonia esta actividad, como lo muestran también sus instrumentos musicales¹⁴⁰.

Las cantigas se hacen para también ser cantadas, dar esplendor al espacio donde se interpretan y deleite a quienes lo escuchan; dando realce y solemnidad a las grandes ocasiones.

En las miniaturas que iluminan estas obras, son frecuentes las figuras del Rey Alfonso X reunido con sus nobles, prelado, consejeros y otros personajes de la corte, en ocasiones dictando textos e imágenes a los escribanos e iluminadores de su *scriptorium*; al decir de Calahorra Martínez¹⁴¹, citando la Partida Segunda, ley 21, Título IV:

“Bastaba el deseo del rey de estar con sus súbditos para departir con ellos, escucharlos en audiencia, comer juntos, o tener el placer de pasar ratos en su compañía para oír cantares e sonos de instrumentos, e jugar axedrez o tablas e otros juegos semejantes destos. E esso mismo dezimos de las storias, e de los romanzes, e de los otros libros que fablan de aquellas cosas, de que los omes reciben alegría e placer”

Lo importante a nuestro propósito es que éstas y otras miniaturas que conforman el ambiente sonoro y musical de las cantigas nos muestran instrumentos musicales de la época, aunque no podamos conocer mucho más al respecto.

¹⁴⁰ Una vez Rey de Castilla y León, Alfonso X convirtió Toledo en centro de sus proyectos, tanto científicos como artísticos. Aquello atrajo a numerosos estudiosos judíos, cristianos y musulmanes solían trabajar en equipo, dando prestigio a su corte frente a las cortes europeas de mayor rango. En cualquier caso, no puede asegurarse que las Cantigas de Santa María sean obra en su totalidad del rey Alfonso X el Sabio. Como dice Capdemón citando *La Grande e General Estoria*, que trata de la actividad de un rey: “*El rey face un libro, no porque él escriba con sus manos, mas porque compone las razones dél e las enmiendas e yegua e endereza e muestra la manera de como se deben faser e desi escribelas qui él manda; pero decimos por esta razón que él face el libro*”.

¹⁴¹ CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, “*Las cantigas de loor de Santa María del Rey Alfonso X El Sabio*”. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico - VI Jornadas de Canto Gregoriano: De la monofonía a la polifonía, 2001.



Figura 4.- Instrumentos musicales medievales. Albogón dibujado en la Cantiga 310; cuyo sonido se conjetura similar al oboe. (Fuente: Archivo Fototurismo.org)

Dicho esto insistiremos en que, aparte de su valor musical, estos códices constituyen una de las escasas fuentes medievales para el estudio de los instrumentos musicales, amén de ser considerados como el más valioso testimonio iconográfico del instrumental existente en la época. A la vista de su conjunto se puede observar también el largo proceso de asentamiento de instrumentos musicales llegados de áreas como Bizancio, Asia Central, India, Cercano Oriente, Norte de África, Islas británicas, Sicilia y en general el continente europeo. Presentando la dificultad de que no todos están lo suficientemente bien representados como para ser definidos sin posibilidad de error, si bien algunos, como la viola de arco, parecen inconfundibles.

La religión solía justificar la vida del guerrero y sus andanzas cuando éstas se hacían bajo la misión y alabanza de Dios, siendo también reconocidas por el pueblo y cantadas por los juglares.

Los valores militares y los valores considerados sagrados que los impulsan han estado frecuentemente unidos. Sobre valores sacros y su importante papel también en la música nos ilustra Capdepón¹⁴² con estas palabras:

“En una sociedad como la medieval en la que los valores sacros desempeñaron un papel de primer orden, las obras musicales más emblemáticas se hayan centrado en la religión y la liturgia, lo cual no obsta para que no existieran otro tipo de expresiones de carácter culto o popular”

Las cantigas son cantinelas para loor de la Virgen gloriosa, posiblemente imitando las que se atribuyen al rey David, acompañadas de los sonidos y proporciones convenientes mediante instrumentos musicales.

Su definición nos la ofrece Capdepón¹⁴³ del siguiente modo:

“Se entiende por cantiga una composición poético-musical que hace referencia a diversas realidades según la época. A finales de la Edad Media, el término gallego-portugués cantiga denotaba una obra vocal, destinada a ser oída, doblada en palabras (versos) y sonido (música). El motivo versificado podía ser profano o religioso y la melodía podía asumir diversas formas”.

De la importancia de esta producción trata Verdú¹⁴⁴ explicando:

“El corpus de Cantigas de Santa María, por la coherencia y belleza de los códices que nos las transmiten, por los tipos formales de las mismas, por su número y por su temática, constituye un hecho realmente singular en la historia de la música medieval de Occidente y uno de los monumentos de la música española de todos los tiempos”.

Según estudios de Capdemón¹⁴⁵, los libros de Cantigas de Santa María están documentados como tales en textos del propio rey Alfonso X El Sabio.

¹⁴² CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María. Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes, núm. 7, 2010, pp. 181-214.

¹⁴³ Ibídem.

¹⁴⁴ Ibídem.

¹⁴⁵ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María. Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes, núm. 7, 2010, pp. 181-214.

En el testamento del rey otorgado en Sevilla el 21 de enero de 1284 hay una cláusula que dice expresamente:

“Otrosí mandamos que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiere haber estos libros de los Cantares de Sancta Maria, mandamos que faga por ende bien et algo a la Iglesia onde los tomare porque los haya con merced e sin pecado”.

Las Cantigas de loor de Nuestra Señora del rey Alfonso X se conocen a través de cuatro códices conservados y diferentes entre sí¹⁴⁶. El primer manuscrito, denominado Toledo o códice *To*, por haber pertenecido al Archivo Capítular de la mencionada catedral, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y contiene un centenar de cantigas, posiblemente compuestas por el mismo infante Alfonso antes de ser proclamado Rey¹⁴⁷.

El segundo códice es conocido como manuscrito¹⁴⁸ o códice *T*, contiene ciento noventa y tres cantigas, recogidas durante sus viajes por los santuarios marianos de Castilla, León, Huesca, Murcia, etcétera, y se encuentra en El Escorial, tras su orden de traslado desde Sevilla por Felipe II.

El códice *F* o códice florentino es el segundo volumen del códice rico o códice *T*, manuscrito, dibujado e iluminado como el anterior, cerrando la colección mariana con otras 200 cantigas, en un conjunto que no pudo ser del completado del todo. Se conserva en la Biblioteca Nazionale de Firenze.

El trabajo que recoge la totalidad de las cantigas marianas se concretó en el códice *E*; el famoso “Códice de los Músicos”, conservado en la Biblioteca del Monasterio del

¹⁴⁶ Respecto a fuentes, son cuatro los códices que nos transmiten la colección de Cantigas de Santa María. Dos se conservan en la Biblioteca del Escorial, el tercero en la Biblioteca Nacional de Madrid y el cuarto en la Biblioteca Nacional de Florencia. Este último carece de notación musical, aunque se escribieron.

¹⁴⁷ En este códice toledano la caligrafía es de dimensiones más reducidas y los adornos más sencillos; la música sólo está presente en el estribillo y primera estrofa.

¹⁴⁸ También conocido como “códice rico” por su valor en información escrita e iconográfica, insertando 210 láminas donde se reparten 1.262 miniaturas.

Escorial¹⁴⁹. El apelativo lo debemos a la profusión de dibujos sobre músicos y sus instrumentos de época, a razón aproximada de una miniatura cada diez cantigas¹⁵⁰.

Indica Paulino Capdepón¹⁵¹ que *“ha sido la musicóloga y catedrática de la Universidad de La Laguna, Rosario Álvarez, la que con mayor profundidad ha abordado el estudio de los instrumentos en las cantigas alfonsíes”* Basándonos en su clasificatoria y descriptiva mencionamos los principales.

Cordófonos.-

Son los instrumentos mejor representados y en abundante muestra, tanto de caja sin mango como de caja con mango.

Entre los cordófonos sin mango se citan:

“El arpa, junto con la vihuela de arco, el salterio y el laúd, constituye uno de los cordófonos más habituales en estos códices, pudiéndose observar dos modelos de arpas diferentes en las Cantigas de Santa María: el primero se encuentra en la cantiga 380: En esta miniatura existen dos instrumentos iguales, con 12 cuerdas, la caja de resonancia abultada y la columna y el clavijero curvados; poseen ambas todas las características del arpa que Curt Sachs ha denominado románica”.

La segunda modalidad de arpa de los códices, que se halla en el Libro de Ajedrez, Dados e Tablas:

“Entre los instrumentos de caja sin mango y con cuerdas paralelas a aquélla se encuentran en estas miniaturas la rota y el salterio. Aunque con el término de rota se designaban en la Europa medieval varios instrumentos, tales como la lira, el arpa-cítara y la giga o lyra bizantina, es muy probable que en suelo

¹⁴⁹ Los códices conservados en El Escorial se conocen también por E1 y E2, pudiendo ser llamados edición primera o código Princeps, por la perfección de su caligrafía, notación musical y número y calidad de las miniaturas.

¹⁵⁰ En la literatura musicológica medieval la cantiga indica básicamente dos repertorios: Las más de cuatrocientas Cantigas de Santa María compiladas en la corte de Alfonso X, y las seiscientas ochenta composiciones trovadorescas datadas entre finales del siglo XII y mediados del XIV. Por su temática, los diferentes autores convienen en describirlas como cantigas de amigo, cantigas de amor y cantigas de escarnio y maldecir, brillando entre todas lo que podría denominarse una nueva modalidad o unas cantigas de loor a la Virgen: Las cantigas de Santa María.

¹⁵¹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María. Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes, núm. 7, 2010, pp. 181-214.

hispano el vocablo se aplicara, al menos en la Plena Edad Media, al arpa-cítara. (...) Además de estos cordófonos de origen europeo, observamos en las miniaturas alfonsíes cítaras de origen islámico como el santir asiático y el qanum egipcio, ambos presentes ya desde el s. XII en nuestro instrumentarlo”.

“El santir es un cordófono de Persia constituido por una caja plana en forma de trapecio simétrico sobre la que se extendían 25 órdenes de cuerdas, en grupos de cuatro; puentecillos colocados alternativamente en la parte derecha o izquierda de la caja limitaba la zona central sonora de las cuerdas. Su tabla armónica se decoraba con artísticos rosetones, generalmente tres. Sus cuerdas se golpeaban con dos palillos muy ligeros, terminados en un ensanchamiento en forma de hoja”.

En cuanto al qanum, señala:

“Se trata de un instrumento oriundo de Egipto, aunque también alcanzó una amplia difusión en Asia. Tenía una caja plana en forma de trapecioide asimétrico y 25 órdenes de cuerdas triples, que eran punteadas por dos plectros de alambre. Mientras que en el santir cada grupo de cuerdas estaba sostenido por un puentecillo colocado alternativamente a la izquierda o a la derecha de la tabla armónica, en el qanum las cuerdas están sostenidas por dos molduras pegadas a la caja, que se extienden por debajo de todas las cuerdas”.

El último cordófono de caja sin mango representado en los códices alfonsíes es la cinfonía o chifonía, el antiguo organistrum.

De los cordófonos con mango, el mismo autor señala que poseen una tipología muy variada:

“En estos códices están representados tres modalidades de laúdes: de mástil largo, de mástil corto y con cordal frontal, únicos cordófonos de mango que habían existido en la Antigüedad y la Alta Edad Media. Es justamente ahora, a fines de la Edad Media cuando sus derivados comienzan a adquirir características propias, convirtiéndose en cordófonos claramente diferenciados por sus rasgos específicos”.

Un cordófono con mango importante y muy conocido es el laúd, sobre el que Rosario Álvarez señala:

“El laúd con cordal frontal, el más noble de la música artística árabe, llega a tierras hispanas desde los primeros tiempos de la conquista musulmana pero, curiosamente, este cordófono no pasa al ámbito cristiano hasta la época de Alfonso X gracias a los estrechos contactos que tuvieron los músicos de ambas culturas en la corte de este monarca”.

“(…) Los laúdes dibujados son del tipo árabe, con el cuello como prolongación de la caja, clavijero en ángulo con clavijas laterales, una varilla-cordal muy ancha, cuatro cuerdas dobles y una simple punteadas por plectros, oídos en forma de M muy abierta o varios puntos. El tipo de laúd corto con clavijero en forma de hoz rematada en pequeña talla, característica del ámbito árabe del Cercano Oriente, sólo aparece en la cantiga 90 del código E1. Presenta tres cuerdas punteadas con un plectro, que se sujetan al final de la caja, después de pasar por un pequeño puente. Posee dos oídos semicirculares cercanos al puente y cuatro puntitos en el adelgazamiento de la caja hacia el mango, lo que presupone que la tabla de armonía era de madera”.

“En la cantiga 130 se observa un par de cordófonos de cajas ovales, mástil largo, clavijero plano en forma de hoja, dos cuerdas que se sujetan al final de la caja y seis puntos colocados artísticamente en la tabla de armonía, que probablemente era de piel: se trata de la cítola, instrumento que deriva de la cítara”.

“(…) por su parte un cordófono de caja oval, que se aproxima a un rectángulo con las esquinas redondeadas, con un mástil muy largo que disminuye de ancho hacia el clavijero, desproporcionadamente grande en relación a la caja. Varios autores, entre ellos Felipe Pedrell, C. Sachs y J. M. Lamaña identifican este instrumento con la baldosa medieval, citada por varias fuentes de los siglos XIV, XV Y XVI, y la consideran antecesora de la bandora o pandora renacentista”.

El último cordófono de cuerdas punteadas que ofrecen las miniaturas de las cantigas es la vihuela de péñola o plecto, situada en la cantiga 140 del código E1 y descrita como *“vihuelas que presentan unos mangos desusadamente largos. En aquel momento la vihuela de arco y la punteada no se diferenciaban, lo que ocurriría ya en el período bajo-medieval. La única diferencia entre ambas consistía en la técnica utilizada. De ahí que los mangos fuesen más cortos. Dentro de los cordófonos frotados se aprecian los tres tipos característicos del momento: el rabé morisco (rabab), el rabel y las vihuelas de arco”*.

Sigue el autor su clasificatoria descriptiva con los aerófonos, que divide en los de insuflación indirecta y los de insuflación directa:

Aerófonos.-

De insuflación indirecta

“Otros aerófonos de insuflación indirecta son la gaita y el chorus, que es un tipo simplificado de gaita. La primera es un aerófono con una bolsa de cuero como depósito flexible de aire, que se conocía desde la Antigüedad clásica y que en la Edad Media estaba diseminada por toda Europa, bien como instrumento popular, o bien como instrumento militar”.

De insuflación directa

“Destaca en primer lugar la flauta, de la que existen dos tipos en las Cantigas: la pequeña flauta recta acompañada del tamboril en la cantiga 370 del código E1 y la flauta travesera de la 240 del mismo código. Esta última no es la axabela morisca, como han creído algunos autores como José María Lamaña puesto que ésta era no una flauta vertical, sino la flauta que nos llega del continente europeo en el siglo XIII, procedente de Bizancio”.

Hasta el siglo XIII las flautas son bastante rudimentarias, realizadas en madera ahuecada de caña o cuerno; en forma recta vertical o en travesera. Pudiéndose tocar a una mano cuando tienen hasta cuatro orificios¹⁵², o con ambas cuando tienen practicados cinco o más orificios donde colocar los dedos.

¹⁵² Esto permite utilizar viento y percusión.

La flauta travesera tiene origen muy antiguo, su uso se precisa más a partir del XVI y pueden observarse en las tropas que celebran el triunfo de Maximiliano I.

Aunque pífano y flauta travesera son instrumentos diferentes, diversos autores coinciden en su mismo origen suizo y militar¹⁵³.



Figura 5.- Tambores y flautas en dibujos alemanes de época renacentista exaltando mediante toques sonoros y música militar el “Triunfo del Serenísimo Poderosísimo e invicto Emperador Romano Maximiliano I” según se halla en la Biblioteca Nacional de España. (Fuente: Biblioteca Nacional de España).

¹⁵³ GERABERT, Francois Auguste. *Exposición metódica de los principios del arte de instrumentar en las diversas aplicaciones a la orquesta, bandas militares, etc.* por M. F.A. Gevaert, director del Real Conservatorio de Bruselas y maestro de capilla del rey de los belgas; traducido al castellano por D. José Parada y Barreto. Madrid: Arenal, 1873, p. 200.

En la época barroca, al igual que sucede en el caso de la flauta dulce, solo sobrevive un instrumento principal de la familia de las flautas traveseras: la flauta en Re; denominada por los franceses como la flauta alemana¹⁵⁴.

La familia de los aerófonos de lengüeta presenta en los códigos de las cantigas una amplia gama, tanto en la modalidad de lengüeta simple, tipo clarinete, como en la doble, tipo oboe.

“Entre los primeros sobresale el albogue de la cantiga 310 del código E1, procedente del norte de África, donde aún se utilizan, aunque su origen es asiático, de una zona central. Este aerófono alcanzó una gran expansión en nuestro país durante los siglos medievales, y dado su marcado acento rústico siempre estuvo en manos de pastores o de gente del pueblo. (...) aerófono fabricado con tallos de caña común que aún se cultiva en la música popular de Cerdeña. Es un descendiente directo de los antiguos clarinetes dobles sumerios y egipcios y está constituido por tres cañas de diferente longitud, dos melódicas y un bordón”

Las cornetas están representadas en la cantiga 270 del código E1, de las que dice:

“Presentan una boquilla como la de las trompetas y agujeros puesto que era un instrumento melódico. Las cornetas curvas habían llegado a nuestro suelo en el siglo X procedentes de Persia, y ya en el siglo XI están plasmadas en una miniatura. Se hacían de hueso, madera o marfil y no se prodigan mucho en la plástica medieval hispana”.

“Las trompetas de la cantiga 320 del código E1 son los añafles, una especie de trompeta recta de uso militar que fue introducida por los árabes en la península ibérica e itálica a mediados del siglo X. A su difusión, en opinión de Ramón Andrés, contribuyó el ir y venir de las cruzadas, que lo tomaron de Oriente”

Capdepón añade que una modalidad más pequeña de trompeta es la dibujada en la cantiga 360 del código E1, aunque ignoramos si realmente se tocaba a pares: *“en opi-*

¹⁵⁴ A estos tipos de instrumentos está destinado prácticamente todo el repertorio escrito para el servicio de la corte del Rey de Prusia, Federico II.

nión de Rosario Álvarez, se trata de una fantasía del miniaturista, pues no hemos encontrado otro ejemplo similar en todo el arte medieval”.

Sobre los membranófonos cabe añadir que existen dos tipos en las Cantigas de Santa María: el tamboril de la cantiga 370 y el tambor con forma de reloj de arena de la cantiga 300:

“El tamboril de la cantiga 370 que forma un conjunto organológico con la pequeña flauta de pico, y el pequeño tambor en forma de reloj de arena de la cantiga 300, denominado derbuka, cuyo prototipo más antiguo se remonta a las civilizaciones de Babilonia y Sumeria (1100 a. de C.); otra modalidad se extendió entre los pueblos del norte de África y fue muy empleado por los muladí y mozárabes en la península ibérica durante la Edad Media : su introducción se realizó en los siglos IX y X, como lo demuestran varios códices de los Beatos (...) si bien no se propagó mucho su uso, a juzgar por las escasas muestras iconográficas que de él existen”.

Otro membranófonos de uso militar aparece en la cantiga CLXV del código E2: Los atabales que dispuestos por pares se tocan montados desde caballo:

“uno grande de parche octogonal y otro más pequeño circular, produciendo, por lo tanto, sonidos diferentes. Ambos son golpeados por un guerrero musulmán con dos largas baquetas que se ensanchan hacia su final. Su presencia desmiente la afirmación de algunos organólogos en el sentido de que instrumentos no se conocieron en Europa hasta finales de la Edad Media”.

Idiófonos.-

Sobre los idiófonos cabe señalar que están representados por los címbalos de la cantiga 190 del código E1 y las castañetas o tejoletas de la cantiga 330, estas últimas antecesoras de los platillos sonoros que utilizan para su percusión las bandas de música:

“El címbalo está formado por dos platillos metálicos de cobre, plata o bronce, que al entrechocar entre sí producen el sonido, dependiendo su altura de las dimensiones de los platillos y de su respectivo abovedamiento. Su origen es muy antiguo y se remonta a los antiguos pueblos hebreos, siendo citado en la Biblia gracias a su participación en los mismarot, un conjunto instrumental

destinado a acompañar a doce sacerdotes. Está documentado asimismo su uso en Mesopotamia, Grecia, Roma y a lo largo de toda la Edad Media”.

En último lugar y asimismo entre los idiófonos se cita uno de los escasos instrumentos musicales admitidos por la liturgia católica durante la época medieval: los juegos de campanas, campanil o campanólogo, de la 180 y de la 400:

“En el primer caso son sólo tres campanas de diferente tamaño las que se percuten con unos martillitos; en cambio, en la cantiga 400 se muestra a un clérigo haciendo sonar un juego de siete campanas en disminución o campanil de correhuelas, que forman una escala diatónica que cuelgan de sus badajos”.

Las campanas y carillones forman parte también de los instrumentos de percusión que maneja la Unidad de Música del Tercio de Levante cuando su posición estática sobre un lugar, por ejemplo un patio de Juras de Bandera, les permite colocarlas. Son tañidas mediante un pequeño martillo o barra de metal. Otros sistemas más actuales sustituyen las campanas por pequeñas barras de acero inoxidable, calibradas de modo que puedan interpretar todo el abanico de la gama cromática, según el principio del xilofón.

Algunas fuentes iconográficas medievales representan carillones portátiles, con campanas de pequeñas dimensiones. Las campanas más grandes son las que se instalan en torres y atalayas, según costumbres extendidas en nuestro país, y por los Países Bajos y Flandes desde el siglo XVI.

El serpentón aparece a finales del XVI y se asimila a una corneta baja, conservando su función hasta finales del siglo XVIII. Se atribuye popularmente a Berlioz la queja de que su timbre es particularmente bárbaro y más adecuado para las sangrientas ceremonias del culto de los salvajes que para las de la religión católica. Su sonido se asemeja a un sollozo o aullido, empleado ocasionalmente para misa de difuntos y eventos donde encajara esta atmósfera.

Convengamos que, de forma general, los principios instrumentales existen desde finales del siglo XV, siendo los constructores del XVI quienes perfeccionan estos instrumentos y, sobre todo, quienes precisarían sus tesituras y otras normas musicales. El

equilibrio polifónico surgido a finales del siglo XV¹⁵⁵ y la fijación de estas tesituras clásicas de soprano, alto, tenor y bajo, son las que van a tener un efecto directo en el arte de la construcción de los instrumentos musicales.



Figura 6.- Suboficial de la Unidad de Música del Tercio de Levante interpretando la flauta (Fuente: Fotografía del autor)

¹⁵⁵ GERABERT, Francois Auguste. *Exposición metódica de los principios del arte de instrumentar en las diversas aplicaciones a la orquesta, bandas militares, etc.* por M. F.A. Gevaert, director del Real Conservatorio de Bruselas y maestro de capilla del rey de los belgas; traducido al castellano por D. José Parada y Barreto. Madrid: Arenal, 1873, p. 200.

4.2.- INSTRUMENTOS MUSICALES DEL PERIODO MODERNO Y PROCESO DE TECNIFICACIÓN CONTEMPORÁNEA

Como anticipábamos en la introducción, la Infantería de Marina ha sido la suministradora oficial para Armada de músicos y de instrumentos músicos, como el pífano, la caja de guerra o la corneta¹⁵⁶. Estos instrumentos se han tocado y empleado tanto en el Ejército como en la Armada.

El chifle o pito mariner o constituye, en cambio, un instrumento exclusivo de la Armada, asimismo empleado con ocasión de la vida a bordo y de la vida en tierra, esto es, se interpreta dentro y fuera de los barcos pero siempre, de manera exclusiva, por la Armada.

Las señales acústicas realizables por un buque veremos que pueden ser hechas con silbato, gong, sirena, bocina, etcétera, siguiendo códigos por todos conocidos y con intervalos que permiten garantizar que no se producirán confusiones; haciéndose lo mismo con las respuestas.

No trataremos en extenso instrumentos que emiten sonidos monotonaes como los anteriores, sino de aquellos que tienen capacidad de articular varios sonidos e incluso muchos diferentes; a este respecto nuestro trabajo se centra fundamentalmente en la trompeta o corneta, el tambor o caja de guerra y el chifle o pito mariner o; con inclusión de algún otro muy común en las bandas de música, como el clarín o clarinete, capaces de generar múltiples sonidos e instrucciones.

Corneta, trompeta, tambor y clarinete son comunes a todos los ejércitos, en tanto que el chifle o pito mariner o es privativo del ámbito militar de Marina, como en el apartado dedicado a este instrumento veremos.

¹⁵⁶ Todos estos instrumentos de comunicación auditiva no verbal son utilizados por la Armada, tanto en tierra como en el mar, en otras palabras, que se emplean prácticamente en toda ocasión y lugar: En una recepción, rendición de honores, operaciones en puerto, maniobras en el mar, centros de enseñanza, paradas militares, conmemoraciones, celebraciones civiles, etcétera.

Don Quijote de la Mancha, la gran obra cervantina, ofrece también un rico panorama de los instrumentos musicales de la milicia naval y en general de la vida española a principios del siglo XVII, que nos sirve de bosquejo de la época y catálogo por el que conocer los más en uso: gaitas, albogues¹⁵⁷ y tamboriles cuando vencido por el Caballero de la Blanca Luna, se retira a su aldea. En regocijos y pasajes como los de las galeras aparecen instrumentos como los atabales, las chirimías, los fagotes o dulzainas; timbaleros que acuden a caballo. Instrumentos iguales o semejantes encontramos asimismo en el teatro de Calderón.

La chirimía es un pariente cercano a la flauta dulce, calificado por casi todos los autores como un instrumento placentero o alegre en lo que habitualmente inspira, tal vez por evocar el canto de las aves¹⁵⁸. Es utilizado por bandas militares y agrupaciones de música popular, que gozará de éxito hasta el siglo XIX.

Instrumentos militares como los clarines y atambores, trompetas, cornetas, cuernos, pífanos y bocinas, aparecen asimismo en la aventura del desencanto de Dulcinea, en la del rebuzno y en retablo de las Maravillas; reapareciendo atabales y dulzainas u oboes en el retablo de maese Pedro. Se trata de instrumentos de uso muy extendido en la literatura, empleados en la milicia, en las festividades solemnes, en los oficios de las iglesias e incluso en la música popular.

En su sentido ceremonial y junto a los atambores o caxas de guerra anuncian y acompañan a los grandes señores en cuantas ceremonias despliegan su autoridad, anunciada y presente en la mente del público por los mensajes auditivos no verbales de los instrumentos sonoros.

Las flautas y los tambores los encontramos presentes en las bodas de Camacho, en mitad de un festín campestre al que se añaden otros instrumentos¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Refiriéndose a unos platillos semejantes a los que en la actualidad se emplean en las bandas militares.

¹⁵⁸ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

¹⁵⁹ La música está muy presente en la obra de Cervantes, despertando ya desde el siglo XVII un gran interés entre compositores y musicólogos.

Los Instrumentos aparecen con un papel destacado desde su primera novela La Galatea, hasta la última. Lo mismo podemos decir de sus entremeses y obras de teatro.

Conocedor de los timbres y las características de aquellos instrumentos, Cervantes los distribuye según el carácter de sus escenas o la personalidad de sus protagonistas.

Sobre los tambores cabe señalar que el empleo de ciertos instrumentos militares como pífanos, chirimías, flautas y trompetas, suelen contar casi siempre con el acompañamiento de tambores, utilizados tanto en la guerra como en las festividades, al nivel de que podamos afirmar que cornetas y tambores han conservado su carácter militar, formando una coalición sonora bastante característica.



Figura 7.- Tambor moderno con gala, de la actual Unidad de Música del Tercio de Levante. Sujetas de mano del intérprete, las baquetas que se utilizan para dar comunicaciones sonoras con éste membranófono. (Fuente: Fotografía del autor).

Los que se importan de la costumbre francesa suelen ser de caja hueca formada por una gran tabla de roble curvada, adoptando la forma de un cilindro. A cada extremo abierto se recubren con una membrana resistente, de piel o pergamino, ajustada por unas arandelas o verguetas, habitualmente asidas por unos cabos de fibra natural o de tripa animal, que entrelazadas contribuyen a reforzar ambas membranas y hacen más manejable el instrumento. En el fondo de la membrana con que se van a tocar se atraviesa otro cabo llamado timbre, necesario para completar su sonoridad.

El timbal es otro instrumento de origen guerrero¹⁶⁰. Tocado en pares será prácticamente el único instrumento de percusión de época clásica y repertorio barroco. En la iconografía medieval suele ir unido por una cincha a la cintura de su intérprete. Se percuten con baquetas y se afinan dándole tensión mediante tensores de tripa y juegos de palometas o tornillos.

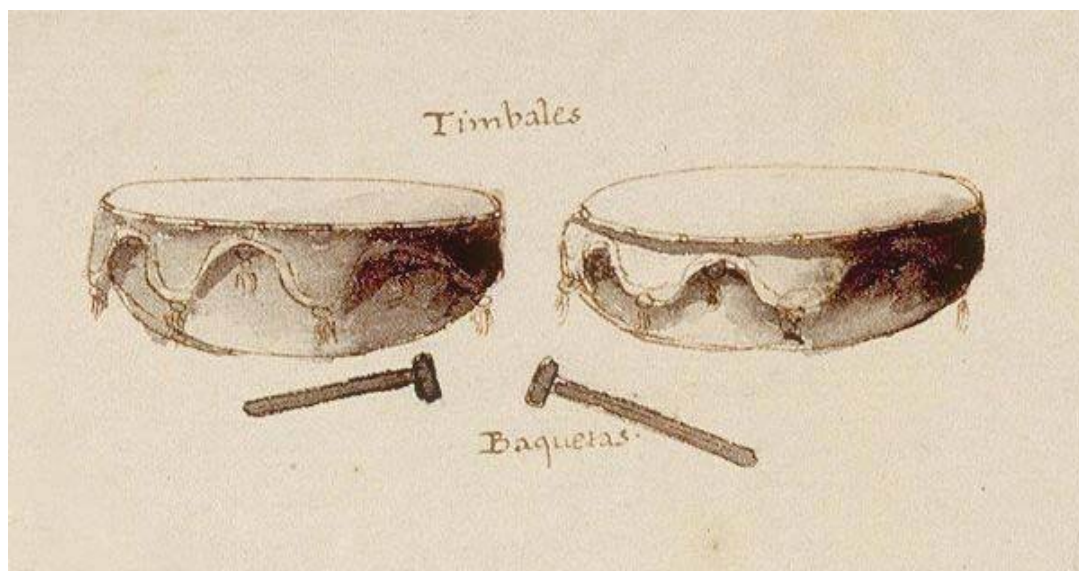


Figura 8.- Timbales del instrumental sonoro de a bordo, según representación pictórica del primer Marqués de la Victoria (Fuente: Museo Naval de Madrid)

La trompeta la encontramos también en la aventura de los disciplinantes, acompañada por en otros pasajes por los tambores que escoltan a la condesa Trifaldi. De la trompeta diremos que su empleo está casi invariablemente ligado a la música militar, siendo ejemplo paradigmático de empleo durante el Renacimiento¹⁶¹.



Figura 9.- Clarín o corneta del del instrumental sonoro de a bordo, según representación pictórica del primer Marqués de la Victoria (Fuente: Museo Naval de Madrid)

¹⁶⁰ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737

¹⁶¹ *Ibidem*.

La evolución en la construcción instrumental durante el siglo XVII pasa por el perfeccionamiento de los instrumentos del Renacimiento, desarrollando tesituras e incorporando numerosas modificaciones en la estética sonora de los instrumentos demandan los compositores¹⁶².

Durante el Renacimiento, además de producirse nuevas mejoras, los instrumentos de viento se agrupan por familias. Estos instrumentos se construyen en su mayoría en una pieza de madera, a excepción de los de grandes dimensiones.

En la época del Barroco tienden a sobrevivir únicamente los instrumentos más indispensables de esas familias, como es el caso de los instrumentos que utilizan las agrupaciones militares. En principio estos instrumentos se reducen a piezas de madera con una serie de orificios en el cuerpo, evolucionando después tanto en sus tesituras como en su estética y ornamentación.

El siglo XVII y primera mitad del XVIII son la época de esplendor Barroco, momento en el que instrumentos como la trompeta natural es capaz de hacer una escala completa en su registro más agudo, gracias al desarrollo de una técnica que combina la habilidad labial y la utilización de una embocadura muy pequeña y poco profunda.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII la trompeta sigue siendo estrella para las bandas de música aunque, con el cambio estilístico operado por la música en general, la trompeta comienza en su parte orquestal un periodo de crisis, por el que pasa a ser un mero refuerzo. En opinión de Navarro Gimeno¹⁶³ esto es debido a su escasa flexibilidad para cambiar de tonalidad, a sus imperfecciones de afinación y a su poca homogeneidad sonora:

“De hecho, los compositores clásicos, casi nunca escribieron para trompeta por encima del duodécimo armónico. Durante años, trompetistas y constructores se afanaron en perfeccionar el instrumento con el propósito de que pudiera

¹⁶² ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. Rochester: Eastman school of music of the University of Rochester, 1928, p. 658. ISBN 093958078.

¹⁶³ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

*interpretar una escala cromática en todos sus registros y posibilitar así que pudiera cambiar de tonalidad*¹⁶⁴.

Como explica en su trabajo Navarro Gimeno¹⁶⁴, en 1770 Michael Woggel, trompetista de la corte de Karlsruhe, y Stein, constructor instrumentista de Ausburgo, idearon la *inventiontrompete*, una trompeta que recuerda al trombón por su sistema de varas. Este sistema de correderas convivió durante bastante tiempo junto al de pistón, y fue muy apreciado y defendido hasta finales del siglo XIX, sobretodo en Inglaterra.

En 1790, el inglés Charles Clagget construye una trompeta en Re y Mi b con un solo pistón muy elemental. En 1793, Nessman, construye una trompeta cromática con llaves que produce semitonos en la octava baja del instrumento. En 1796, Haydn compone su Concierto en Mi bemol, para trompeta y orquesta, estrenado por Anton Weidinger, trompetista de la Corte de Viena, con una trompeta de llaves de reciente invención, en operativa semejante a la del clarinete, flauta o fagot¹⁶⁵.



Figura 10.- Soldado músico de la Unidad de Música del Tercio de Levante, ensayando con la trompeta de llaves. (Fuente: Fotografía del autor).

¹⁶⁴ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

¹⁶⁵ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

Afirma Navarro Gimeno¹⁶⁶ que el paso del clarín al cornetín de pistones constituyó un importante progreso técnico y morfológico, marcando un antes y un después en la interpretación, la composición e incluso la instrumentación orquestal:

“Las limitaciones y deficiencias interpretativas que presentaba el clarín, que sólo podía emitir las notas fundamentales con sus correspondientes armónicos -por lo que no podía realizar una escala completa-, impedían a intérpretes y compositores tocar o escribir, respectivamente, para este instrumento con absoluta libertad creativa”.

Sobre el método instructivo musical, el mismo autor señala que el sistema utilizado para la enseñanza del clarín, o el cornetín, tanto en España como en el resto de Europa, era muy similar al de la trompa natural: tapando el pabellón ligeramente con la mano se conseguía, según el volumen de pabellón obstruido, bajar un tono o medio la altura del sonido real.

El problema, añade, era que estas “notas tapadas” perdían considerablemente la calidad sonora del instrumento. Además, el clarín sólo permitía tocar en una misma tonalidad salvo que se cambiaran los tonillos, esto es, unos pequeños tubos de recambio que se añadían al tubo principal del instrumento y que alargaban su longitud, consiguiendo de éste modo poder trasladarse hasta otra tonalidad.

Reconociendo su valor y utilidad en el ámbito militar, mejorada por la invención de los pistones, el cornetín y la corneta, éstos se abren en espacios que van desde la interpretación en grupos ruidosos y fanfarrias hasta la producción orquestal:

“En consecuencia, la mayor parte de la literatura anterior a la invención del pistón y a la incorporación del cornetín y la trompeta de pistones a la orquesta se reduce a fanfarrias y tutti en arpeggios sobre una misma tonalidad, circunstancia que justifica el alto valor -aún en la actualidad- de estos instrumentos en el ámbito heráldico y castrense”.

¹⁶⁶ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

La Revolución Francesa y los adelantos sociales que ésta conlleva son los que inicialmente mueven a disponer de música y de una agrupación musical para cada evento cívico de importancia¹⁶⁷.

Por entonces Napoleón se encuentra en la cima de los valores patrios, y su música no se quiere limitar únicamente al ámbito militar.

Este convencimiento se va contagiando y las bandas militares creciendo, avivando a su mismo ritmo el ánimo del pueblo francés y de cuantos países se colocan bajo esta nueva órbita.

De este modo los ideales revolucionarios no solo están escritos sino que ahora también se escuchan por calles y plazas en forma de himnos, dando a todos su mensaje.

Bandas militares como la “Musique de la Garde Nationale” (1789) arrancan en París con formaciones de viento-madera y percusión próximas al medio centenar de músicos; dando más tarde origen al “Instituto Nacional de la Música” y después al “Conservatorio de Música de París”, inicialmente con el solo propósito de disponer de una academia de formación para músicos militares.

Las primeras bandas militares de la Armada nacen en el último tercio del siglo XVIII bajo el reinado de Carlos III, con formaciones bandísticas bastante elementales; al nivel de que la que da origen a la Unidad de Música del Tercio de Levante es una agrupación formada por tan solo ocho músicos¹⁶⁸.

La música militar se hace así también una salida profesional para aquellos en cuyo panorama de empleo musical tan sólo estaba la corte, las capillas religiosas y la música para catedrales.

¹⁶⁷ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

¹⁶⁸ El 11 de octubre de 1789, según le consta a la propia Unidad de Música y se repetirá después por múltiples publicaciones, como “El eco del Comercio” de 18 de septiembre de 1941.



Figura 11.- Detalle pictórico de una caja de guerra de los batallones de Infantería de Marina española. (Fuente: Fotografía del autor).

Sobre aquellos nuevos intérpretes Navarro Gimeno señala¹⁶⁹:

“David Buhl (1781-1829), trompetista miembro de la Guardia Parisina, la Guardia Consular, profesor de la Escuela de Trompeta de Caballería de Versailles, director de la Música de la Guardia de Corps de Luis XVIII y primer trompetista de La Opera y Teatro italiano. Como director de la Música de la Guardia de Corps, fue el responsable, por encargo del ministro de la Guerra del Imperio Napoleónico, de la revisión completa de las señales militares para

¹⁶⁹ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

las trompetas de las tropas imperiales en 1825. Este trabajo consistió en compilar, y en algún caso adaptar, veintiocho toques de ordenanza, algunos usados ya en el Antiguo Régimen, pero sin una intención didáctica en cuanto a la enseñanza reglada del instrumento. Bulh hizo un trabajo de recopilación y transcripción de una música ya existente, si bien no siempre hizo una transcripción literal, sino que dio a estos toques un ritmo, melodía y construcción musical que no existían en anteriores recopilaciones”.

Por otro lado, Prusia organiza la Banda Imperial con similares propósitos y un carácter invariablemente marcial. Franceses y prusianos convergen en la intención común de disponer de “grandes bandas militares¹⁷⁰”, alimentando desde entonces ese propósito de mostrar al mundo su presencia, su poder y sus repetidas consignas sonoras. Utilizables dentro de la órbita militar para organizarla, y fuera de ella también para despertar en el ciudadano el patriotismo y los sentimientos cívicos que habitualmente se le exigen o apetezca de llegar a formar parte de una institución militar que se presenta y manifiesta públicamente de una manera tan admirable.

A mediados del XVIII aparece una pequeña **flauta travesera** que suena una octava más alta¹⁷¹: el *piccolo*. Sus vibraciones son vigorosas y penetrantes, aptas para agrupaciones militares al nivel de que las bandas de música militar todavía hoy lo mantienen en uso.

Por otro lado, la evolución de la chirimía hacia el oboe se hace con mucha lentitud. El oboe pertenece a la familia de las bombardas y por razones de comodidad portabilidad se prefieren los fagotes para las partes graves de las composiciones.

Su tendencia es que desarrolle un cuerpo más fino, pabellón muy reducido y tesitura desarrollada hacia el agudo, con orificios dobles y dos llaves.

¹⁷⁰ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

¹⁷¹ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

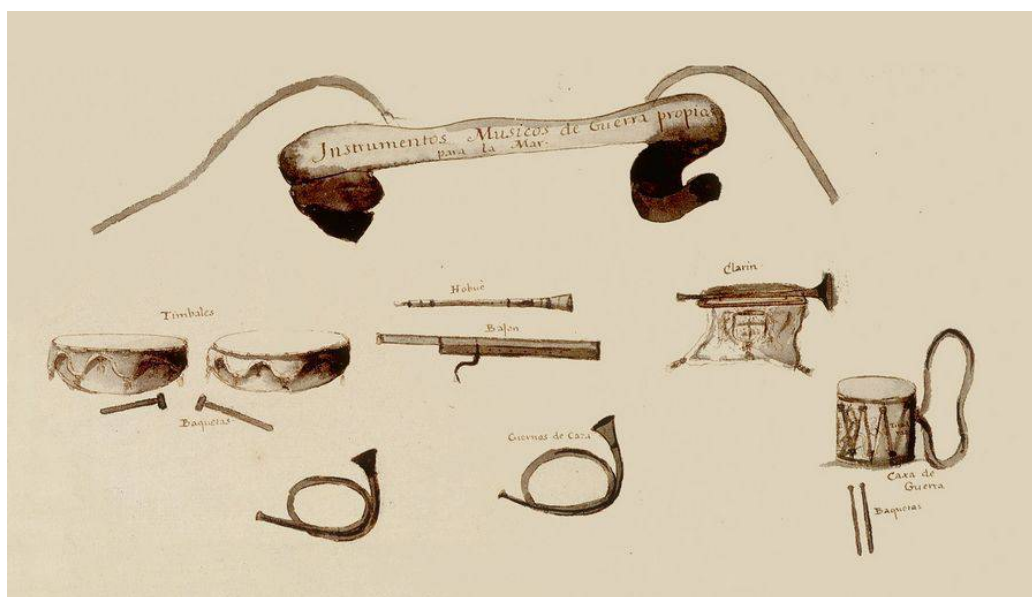


Figura 12.- Instrumentos musicales a bordo representados en las láminas de Juan José Navarro, primer Marqués de la Victoria (Fuente: Museo Naval de Madrid)

El **cornio de caza** es uno de los instrumentos de a bordo que el marqués de la Victoria representa en sus famosas láminas del XVIII. Su tesitura se hace en Fa, como en el corno inglés, principal invento que aparece dentro de la familia del oboe en la época clásica. No hay acuerdo ni muchos datos sobre su verdadero origen, salvo la expresada función de caza.

En el siglo XVIII se produce la penetración en masa de compositores e intérpretes musicales italianos por todos los rincones de Europa. La intensa circulación de la música italiana en esta época facilita también el predominio del estilo italiano en todo el ámbito cívico del continente, con preponderancia en países como Inglaterra, donde compositores como Haendel y Corelli consiguen fama y reconocimiento; esto en un país cuya actitud suele ser reacia a las rupturas radicales¹⁷²

El **clarinete** es un instrumento de viento-madera se inventó hacia 1700 por el constructor alemán de flautas Johann Christoph Denner, de Nuremberg¹⁷³. Para el

¹⁷² De la música inglesa se dice que ha pecado de insular, conservadora y recelosa de las corrientes vanguardistas de Europa continental; al nivel de que críticos como el músico alemán Oscar Adolf Hermann Schmitz, refiriéndose a las islas Británicas las calificaba como “*das Land ohne Musik*”, la tierra sin música; es de suponer que refiriéndose al conservadurismo, austera tradición e idiosincrasia británica.

¹⁷³ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

aprendizaje de este instrumento se requiere disciplina y constancia, vinculada a diferentes métodos.



Figura 13.- Clarinete con llaves. (Fuente: Fotografía del autor)

El clarinete¹⁷⁴ es un instrumento muy antiguo formado por un tubo cilíndrico con ocho o nueve agujeros, por entonces sin llave alguna, cuya embocadura con lengüeta batiente se ha mantenido en un aspecto y función semejante a la del clarinete actual. Es observable que el clarinete se ha convertido en los últimos tiempos en un instrumento indispensable en casi todos los grupos musicales y tipos de música. Su registro abarca tres octavas y una sexta, aprovechando las posibilidades técnicas y riqueza tímbrica.

¹⁷⁴ Johan Christoph Denner, tratando de perfeccionar el “chalumeau” le aplicó una llave que permitía producir los sonidos a la duodécima superior. A este viejo instrumento perfeccionado, Denner lo llamó clarín, pues estos sonidos tenían casi el mismo timbre que los instrumentos que llevaban ese nombre. Posteriormente el instrumento comenzó a conocerse como clarinete.



Figura 10.- Detalle de válvulas o pistones en una trompeta de varas, antaño denominada sacabuches. Con este desarrollo podemos decir que los instrumentos aumentan su abecedario musical (Fuente: Fotografía del autor)

Sobre las primeras experiencias musicales indica Gimeno¹⁷⁵ que los ensayos de Denner empezaron alrededor de 1690, pero el primer clarinete no apareció hasta 1701, tenía dos llaves y ocho agujeros¹⁷⁶. Para completar su escala faltaban notas, su afinación era defectuosa y su calidad de sonido imperfecta; razones por las que en principio no tuvo la acogida deseada. El posterior progreso técnico lo realizó su hijo, J. Denner. Cambió de lugar la primera llave larga que daba el Mi, dándolo al meñique izquierdo, añadiéndose después dos llaves para el Fa y el Do, etcétera. Fue el primero

¹⁷⁵ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

¹⁷⁶ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

que se presentó como concertista de este instrumento. Desde 1763 reemplazó a los oboes en las bandas alemanas y casi al fin del reino de Luis XV (1774) fueron introducidos en las bandas militares de Francia.

En este sentido de ida y vuelta entre música de banda militar y música de orquestas y bandas civiles, cabe señalemos que Haydn o Mozart utilizaron el clarinete en algunos de sus momentos más brillantes. Mozart introdujo el clarinete en parte de su música instrumental algunas de sus óperas. Entre su música de cámara se conocen obras como el Quinteto en La mayor (1789) y el Concierto para Clarinete y Orquesta (1791), si bien y por entonces el instrumento era todavía un tubo de madera con alguna llave.

Desde prácticamente entonces el clarinete se comienza a hacer un elemento indispensable también a las bandas de música militares. Su sonoridad es peculiar y ocupa el primer lugar en popularidad y empleo entre los instrumentos de viento.

El clarinete es un instrumento de una sola caña; su sonido se produce básicamente por la vibración de la caña contra la boquilla, cuando el aire lo atraviesa. A su vez esto hace que la columna de aire en el tubo vibre. La parte inferior produce un sonido dramático y rico en tonalidades; el registro medio es claro y las notas altas más agudas y penetrantes. Sus intérpretes dicen que puede rivalizar con la flauta en agilidad y que además posee la mayor variación dinámica respecto a otros instrumentos de viento-madera.

Partes del clarinete¹⁷⁷.-

Boquilla o pico.-

Es la parte más importante en cuanto al sonido se refiere, incluye acople para enlazar-se al barrilete.

La cara abierta es la tabla, plana hacia su ancho, adopta después una forma curva en sentido longitudinal, hasta la punta de la boquilla. En esa curva es donde se coloca la lengüeta, formando la abertura por donde insufla o introduce el aliento el intérprete,

¹⁷⁷ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

haciendo que vibre. Los músicos militares suelen poseer boquillas y cañas artesanales, pues el diámetro de la abertura varía según el tipo, la forma de la boca y la fuerza que cada persona posea en los labios cada momento.

La combinación entre longitud de tabla y abertura es la que ofrece variaciones al timbre y potencia, aminorando o incrementando la dificultad de determinada ejecución, por lo que existen boquillas para diferentes géneros musicales.

Existen diferentes números de caña, el uso de un número determinado de entre los existentes va en relación al tipo de boquilla, siguiendo aproximadamente esta regla general: Para boquilla más abierta, caña más suave; para una tabla más larga, caña más fuerte; etcétera.

Barrilete, barril o cilindro.-

Es la parte que une la boquilla con el cuerpo. Introducido más o menos en la boquilla hace cambiar la afinación.

Cuerpo superior.-

Es la sección del clarinete donde se coloca la mano izquierda. Consta de entre quince y dieciséis agujeros, nueve de los cuales permanecen cerrados salvo que se toquen. Tres llaves de anillo para los dedos pulgar índice y medio, y ocasionalmente una llave más para el dedo anular. El número de llaves se puede incrementar.

Cuerpo inferior.-

Es la parte donde se coloca la mano derecha, sosteniendo al instrumento por una pieza metálica en su lado posterior y apoyando sobre el dedo pulgar. Tiene de nueve a diez agujeros, de los cuales tres permanecen cerrados; una llave de tres anillos para el dedo índice, medio y anular; y de ocho a diez llaves más, según el instrumento.

Pabellón o campana.-

Es la parte del instrumento que presenta forma cónica o acampanada, y sus características sonoras varían considerablemente según el material constructivo, espesor, diámetro interior de perforación, uso o exclusión de anillos metálicos en sus extremos, etcétera.

Otros.-

Las llaves terminan en unas zapatillas o almohadillas, que permiten afinar y cerrar correctamente los agujeros. Suelen ser de fieltro recubierto con goma, corcho, materiales polímeros, etcétera. La tensión de llaves se controlan mediante unas pequeñas piezas metálicas llamadas agujas, resortes y muelles. Las agujas son varillas que se sujetan al lado de las llaves. Los muelles son láminas aseguradas mediante tornillos debajo de las llaves y apoyados sobre una entalladura realizada sobre el propio cuerpo del instrumento. Son los que permiten que, tras oprimirse las llaves, éstas vuelvan a su posición de cerradas.

El corcho suele estar siempre presente en estos instrumentos, sea en las espigas de los extremos de la boquilla y el cuerpo, en pequeñas piezas que han sido calibradas o rectificadas para mejorar su rango de movimiento, afinación general del instrumento, etcétera.

En el siglo siguiente el clarinete se hará uno de los más populares instrumentos de viento. En su origen encontramos instrumentos como el sopranino, soprano, tenor y bajo; algunos en desuso, poco comunes o desconocidos.

Retomando el registro global de los periodos musicales y sus instrumentos, enfatizamos los que tienen o tendrán relación con el ámbito castrense. Toca ahora evidenciar una serie de características tipológicas sonoras sobre los mismos.

Para hacer música se suelen emplear instrumentos musicales u objetos que permitan producir diferentes sonidos. Los instrumentos musicales existen desde épocas muy remotas; los primeros son muy rudimentarios, pero con el tiempo se han ampliado, evolucionado y perfeccionado. Algunos como el pito, el corno o el tambor son extremadamente antiguos; otros como el clarinete son más contemporáneos¹⁷⁸.

Cada instrumento musical tiene un timbre o color característico; de manera que un determinado fragmento musical suena y se escucha distinto según el instrumento que se utilice. De aquí que los compositores y los intérpretes de música busquen conocer

¹⁷⁸ Del estudio de los instrumentos se ocupa la organología, tratándolos en todo lo que se refiere a su historia, función social, diseño, construcción y forma de ejecución. Desde el punto de vista histórico, la organología es una disciplina joven, pues su constitución como campo académico se produjo hacia mediados del siglo XIX.

las posibilidades tímbricas y expresivas de los instrumentos habitualmente a su disposición:

- Percusión
- Viento
- Cuerda
- Otros

La clasificación de instrumentos para occidente surge en la Europa del siglo XV, tratando de categorizar los instrumentos de conjuntos orquestales. La clasificación más general los organiza según sean instrumentos de cuerda, viento o percusión.

Su división funcional, desde la clasificación que hicieran Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, en 1914, responde a denominarse:

- Cordófonos, cuando vibra una o varias cuerdas.
- Aerófonos, cuando vibra el viento.
- Membranófonos, cuando lo que vibra es una membrana.
- Idiófonos, cuando vibra el material que compone el instrumento.

Esta nomenclatura creemos que presenta la ventaja de ser aplicable a nivel universal e independiente de los nombres de los instrumentos, pues éstos y sus denominaciones pueden variar según la cultura en que estén insertos; permitiendo además el ingreso de nuevos universos de tipologías instrumentales, por ejemplo cuando proceden de algún nuevo descubrimiento sobre un trabajo arqueológico.

Para dar timbres característicos de escenas guerreras es frecuente utilizar viento-metal y percusión; de hecho, las bandas de música militares están compuestas en su práctica totalidad por instrumentos de viento y de percusión¹⁷⁹; siendo importante observar

¹⁷⁹ Los de viento son divididos en viento-madera: como la flauta travesera, el clarinete o el oboe; y viento-metal: como la trompeta, la trompa y el trombón. Los de percusión se dividen o clasifican según sean de una altura determinada: como el timbal o el campanófono; o de una altura indeterminada: como la caja, el bombo y los platillos.

Realizar la percusión en una altura determinada significa que pueden producir una altura de sonido concreta; esto es, unas notas determinadas.

que no disponen entre su instrumental reglamentario de instrumentos de cuerda, salvo los que excepcionalmente se puedan añadir por el concurso de otros músicos y para una obra o función conjunta determinada.

Los de viento parten de la premisa de obtener el sonido cuando el intérprete sopla o insufla aire, consiguiendo que vibre en el interior de un tubo, como ocurre por ejemplo en el caso de la corneta.

Los instrumentos de percusión, en cambio, obtienen su sonido sacudiendo el instrumento o golpeando, como ocurre por ejemplo con el timbal.

Conviene advertir que en la actualidad, las divisiones convencionales que separan instrumentos de viento-madera y viento-metal pueden ser confusas; porque algunos instrumentos de viento-madera empleados por las bandas de música militares, como la flauta travesera, se construyen en metal por razones de disponibilidad, durabilidad, facilidad de mantenimiento, insensibilidad al clima o a la humedad, etcétera.

Como también apuntábamos, incluso instrumentos relativamente modernos como el fagot, se prestan a verse en diferentes modelos y aún siendo el mismo pueden ser denominados de distinta forma: *dulcian* en Alemania, *basson* en Francia, *dolcesouno* en Italia, etcétera. Lo común al caso que manejamos, más allá de sus diferentes terminologías, es el empleo que se hace del mismo y su finalidad.

En opinión de muchos autores, lo que en realidad determina el tipo de sonido es la clase de embocadura o boquilla que porte, pues resulta un elemento esencial a la producción original del sonido.

Dicho lo anterior, aclaramos que estos instrumentos pueden también ser diferenciados y clasificados, de una forma tal vez más práctica, apreciando el aspecto¹⁸⁰ que guarda su embocadura o boquilla; pudiendo ser ésta de alguna de estas tres formas distintas:

Realizar la percusión en una altura indeterminada significa que pueden producir diferentes alturas de sonido; esto es, no producen unas notas determinadas sino muchas, según el estilo o forma de ejecución empleada.

¹⁸⁰ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

- Bisel.- Cuando la vibración del aire se produce al chocar contra un bisel o borde afilado en la boquilla del instrumento, como ocurre en la flauta, pícolo, flauta travesera, etcétera.
- Lengüeta simple.- Cuando la vibración del aire se produce al incidir contra una caña o lámina de madera en la boquilla del instrumento, como ocurre en el clarinete o en el saxofón.
- Lengüeta doble.- Cuando la vibración del aire se produce por la vibración de dos cañas de madera que chocan y vibran entre sí, como ocurre con el oboe o el fagot.

Pese a que los sistemas de boquilla también se han ido desarrollando y perfeccionando, la altura del sonido invariablemente depende de la presión de aire que ejerza el instrumentista sobre la boquilla, a través de su aliento o soplado.

Desde el siglo XVIII-XIX, también dependen de unos sistemas de válvulas y pistones que amplían sus posibilidades, incrementando el número de notas y, por consiguiente, el número de instrucciones o mensajes auditivos no verbales que pueden ejecutar.

Los instrumentos de viento-metal se evidencian al ser fabricados empleando diferentes aleaciones de metal. El tubo se encuentra muchas veces plegado o envuelto sobre sí mismo para que sea más funcional, es decir, más manejable. Pensemos por ejemplo que si alguna de las tubas empleadas por la Unidad de Música del Tercio de Levante se pudiera estirar formaría un aparato de casi cuatro metros de longitud, a todas luces poco práctico. Por estas y otras razones, desde el tiempo del Imperio Romano, los instrumentos de viento suelen curvarse y adoptar formas cada vez más potentes.



Figura 15.- Tubas empleadas hasta la actualidad por la Unidad de Música del Tercio de Levante (Fuente: Fotografía del autor).



Figura 16.- Banda de Música del Tercer Regimiento en 1934. En el centro les acompaña un pequeño grupo de cámara, un dúo de cuerda formado por violín y violonchelo. Sentado y de perfil el director de la Banda de Música, Emilio Díaz. (Fuente: Fotografía colección del autor).

En cuanto a la división de las agrupaciones instrumentales, éstas se dividen convencionalmente en dos grandes conjuntos¹⁸¹:

- Orquesta sinfónica¹⁸²
- Banda¹⁸³

La orquesta sinfónica.-

La orquesta sinfónica se consolidó como modelo de espectáculo entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, adquiriendo paulatinamente dimensiones cada vez mayores.

¹⁸¹ COMELLAS GARCÍA LLERA, José Luís. *Nueva Historia de la Música*. Madrid: Ediciones Eiunsa, 1995, p.576. ISBN 9788487155550.

¹⁸² Tal es el caso, por ejemplo, de la Unidad de Música de Infantería de Marina en Madrid.

¹⁸³ Este es el caso, por ejemplo, de la Unidad de Música de Infantería de Marina en Cartagena o Banda de Música del Tercio de Levante.

La orquesta sinfónica es la agrupación musical que tienen mayor número de instrumentistas, pues incorpora diferentes intérpretes de las principales familias de instrumentos: instrumentos de cuerda¹⁸⁴, percusión, viento-madera y viento-metal; distribuidos sobre un escenario de forma que puedan conseguir el adecuado equilibrio tímbrico y sonoro: se intenta que los de mayor potencia sean los que queden más alejados del público; contraste entre los instrumentos más agudos, que se colocan a la izquierda, y los instrumentos más graves, que se colocan a la derecha; etcétera.

Las orquestas sinfónicas, reducidas en entidad, pueden subdividirse en grupos de cámara y otras formaciones, de inferior tamaño¹⁸⁵ y con diferente finalidad.

La banda de música.-

Las bandas de música pueden también ser civiles o militares; ambas producen una música que de manera genérica podríamos denominar “música de bandas”. Como indicábamos anteriormente, no incorporan instrumentos de cuerda, al menos de forma habitual.

Las bandas pueden ser subdivididas según instrumentos, finalidad u otras variables: banda de cornetas y tambores, de música folclórica, etcétera¹⁸⁶.

El director de orquesta o director de la banda.-

Tanto en las orquestas sinfónicas como en las bandas de música, es cardinal la figura del director de orquesta o director de banda¹⁸⁷. Ambos deben conocer cómo se inter-

¹⁸⁴ Los instrumentos de cuerda se dividen a su vez en tres familias: cuerda frotada, cuerda pulsada, cuerda percutida. Los de cuerda frotada son conocidos también con el nombre instrumentos de arco, ya que producen el sonido al frotar las cuerdas con un arco, por fricción.

Los de cuerda pulsada son conocidos también como instrumentos punteados, como el arpa o la vihuela; el sonido se obtiene utilizando el sistema de punteo con el dedo o con una púa llamada plectro.

Los de cuerda percutida se conocen también como instrumentos de teclado, como el clave o el piano. El sonido en este caso se obtiene golpeando las cuerdas con unos macillos que hacen que éstas vibren y produzcan el sonido.

¹⁸⁵ Según la reducción de instrumentos e intérpretes pueden ser un dúo, trío, cuarteto, quinteto, orquesta de cámara, etcétera.

¹⁸⁶ Pese al común acuerdo de que las bandas de música sólo incorporan instrumento de viento y de percusión, en este género se aceptan agrupaciones musicales que utilizan cuerda como las rondallas, bandas de rock, de pulso y púa, etcétera, pues emplean instrumentos como la guitarra, que se encuentra fuera de los instrumentos que alimentan las formaciones sinfónicas.

preta la partitura completa y cómo cada intérprete debe conocer la partichela o parte de su instrumento en particular, siendo el director quien los coordina en su conjunto, mantiene “el todo” de la partitura¹⁸⁸, indica el carácter de la música en sus diferentes momentos y en definitiva quien hace que el tono, tiempo, afinación, posibilidades expresivas, técnicas de instrumento, etcétera, se ejecuten por todos y cada uno en la forma y tiempo correctos.



Figura 17.- Banda de Música del Tercer Regimiento en 1933, con su director, Emilio Díaz, al frente de la formación. (Fuente: Fotografía colección del autor)

¹⁸⁷ Los directores de banda militares fueron músicos mayores con asimilación militar, como más adelante veremos. Sus sucesores en el tiempo fueron y siguen siendo los oficiales directores músicos, quienes a su vez han dispuesto también de otros denominados “maestros de banda”, para instruir y dirigir las bandas militares de cornetas y tambores, en otros ejércitos denominadas también “bandas de guerra”. Queremos con esto indicar que, mientras banda de música y banda de cornetas y tambores coexistieron, ambas se encontraron encuadradas bajo la orgánica de una misma compañía de música y bajo un mismo capitán-director músico, pero manteniendo a su frente dos figuras distintas: la del maestro de banda para la banda de cornetas y tambores; y la del director músico para la banda de música.

¹⁸⁸ COMELLAS GARCÍA LLERA, José Luís. *Nueva Historia de la Música*. Madrid: Ediciones Eiunsa, 1995, p.576. ISBN 9788487155550.

INSTRUMENTOS EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

Por diferentes autores conocemos que las tropas inglesas en la batalla de Waterloo portaban sobre las trompetas y cornetas unos sistemas de llaves que después fueron reproducidos en Francia, y de este país para el resto de las bandas militares y civiles:

“En 1828, el constructor francés Jean Hilaire Asté, más conocido como Hally, quien había introducido el bugle de llaves en Francia al haberlo visto en las bandas militares de las tropas inglesas en la batalla de Waterloo, incorporó en 1828 el sistema de pistones al cornetín de posta, y pronto se convirtió en un instrumento altamente popular y muy apreciado en las bandas militares y civiles debido a su agilidad y ligera emisión¹⁸⁹”.

La gran influencia de Francia sobre España sirvió también para introducir en nuestro país, durante el primer cuarto del siglo XIX, el clarín de armonía o trompeta circular¹⁹⁰, *“utilizada en la orquesta de la Ópera de París, y totalmente diferente a otros clarines o trombas utilizados en Europa”.*

“Más tarde se introdujeron los instrumentos contruidos por Besson también en Francia -marca creada en 1837-, el sistema con un tercer pistón de Etienne Périnet y, como no, la corneta de cuatro pistones sistema Arban”.

“Previamente, en los comienzos del Real Conservatorio de Música de María Cristina, fundado por Fernando VII y fomentado por su cuarta esposa, la reina María Cristina de Borbón, gran amante de la música y del teatro lírico, José de Juan Martínez, Músico Mayor en la Real Guardia de Alabarderos y primer profesor de clarín y cornetín de pistones de dicho conservatorio -con posterioridad Escuela Nacional de Canto y Declamación-, elaboró un método

¹⁸⁹ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

¹⁹⁰ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

para la enseñanza del clarín en el conservatorio y, posteriormente, otro de estudios de perfeccionamiento para cornetín de pistones. Más tarde, Tomás García Coronel, alumno de José de Juan Martínez, compuso dos magníficos cuadernos para clarín, cornetín y trompeta, todavía utilizados actualmente en varios conservatorios españoles, europeos y latinoamericanos”.

Todo esto indica, como el mismo autor señala¹⁹¹, que los músicos tienen que aprender a tocar un instrumento totalmente diferente porque es nuevo y está perfeccionado. Un instrumento donde se utilizan los dedos para tocar diversas notas, como hecho sin precedentes en la historia del instrumento.



Figura 18.- Detalle del gigantesco desarrollo de una trompa utilizada por la Unidad de Música del Tercio de Levante, con origen en el corno francés. Se trata de una trompa doble en Fa y en Si bemol que mediante un transpositor posibilita elevar muchísimo su abecedario sonoro respecto al viejo corno de caza. La imagen muestra el mecanismo de cilindros y bombas anejas que permiten multiplicar el número de notas posibles con tan solo pulsar el cilindro correspondiente. (Fuente. Fotografía del autor).

¹⁹¹ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

En consecuencia, los músicos se vieron obligados a cambiar su instrumento tradicional por otros cada vez mejores y más modernos, así como a “*confeccionar o adaptar los primeros métodos de unas enseñanzas que ni siquiera existían en España*”.

Recordemos que la historiografía musical española se inició, como indica Navarro Gimeno¹⁹² señalando trabajos de la musicóloga Begoña Lolo, a principios del siglo XIX, constituyendo por tanto un saber relativamente reciente:

“El desarrollo de la historiografía en España no se produciría hasta principios del siglo XIX, gracias a la obra del teórico José de Teixidor y Barceló que publicaría en 1804 su Discurso Universal sobre la Música, dejando en estado manuscrito la obra Historia de la Música Española, fuente de la que se servirían la mayor parte de los historiadores más relevantes del siglo XIX”.

Siendo importante destacar que, a lo largo del siglo XIX, los perfeccionamientos técnicos y novedades en diferentes instrumentos de viento, ofrecen una riqueza tímbrica e interpretativa que quiere ser aprovechada por las bandas de música militares¹⁹³.

En la segunda mitad del XIX la tendencia de la música de bandas está determinada por su crecimiento en el número de intérpretes, que tratan además de emplear los nuevos instrumentos y elevar en todo la espectacularidad de sus actuaciones: una interpretación marcial con sonidos de calidad y una puesta en escena según la disciplina castrense suponía tanto como emprender la mejor campaña de reclutamiento y además una imagen pública y prestancia favorables para el estamento militar. Nada impedía que crecieran y se desarrollaran, salvo el límite impuesto por el gasto; pues los músicos de contrata en principio eran pagados por los oficiales del regimiento y estos aprovechaban asimismo sus habilidades musicales para dar solaz a un evento regimental y espectáculo para sus celebraciones oficiales y privadas.

¹⁹² Ibídem.

¹⁹³ Con la introducción de los pistones, compositores y solistas de diversos países europeos comienzan también a usar los nuevos instrumentos. En España, particularmente en Madrid, las bandas militares utilizaban instrumentos franceses que con las mejoras técnicas elevan sus posibilidades de comunicación por la música, aumentando y diversificando el repertorio interpretativo de los instrumentos.



Figura 19.- Banda de Música del Tercer Regimiento (después Banda de Música del Tercio de Levante) en concierto público durante la década de los años 30 del pasado siglo. (Fuente: Fotografía colección del autor)

La disciplina militar reconducida en técnica y constancia para los músicos militares, y la misma utilidad pública de la música militar y sus mensajes auditivos, favoreció que, andando el tiempo, éstos fueran absorbidos como tales en la familia militar.

Para los músicos de contrata supuso entrar en mundo de estabilidad profesional y seguridad en las pagas, que ya no serían pactadas con el comandante de regimiento o de batallón sino determinadas reglamentariamente.

En espacios importantes para la influencia como Madrid, el “Gimnasio Musical Militar” pretende asegurar el ingreso, adiestramiento específico y calidad musical de estas formaciones, a semejanza de los institutos franceses del XVIII; ofreciendo incluso conciertos periódicos en el mismo lugar, para el público en general, a semejanza de lo que hoy se denominan visitas o “jornadas de puertas abiertas”.

La nueva situación bandística militar atrae también al cosmos de profesionales que gravita sobre la música: compositores que quieren estrenar y escuchar sus nuevas obras, editores que ofrecen sus servicios para publicirlas, etcétera.

A results de lo anterior, la música de banda militar se populariza cada vez más, separándose, o manteniéndose cada vez más alejada si ya lo estaba, de la música que se produce para unas minorías muy cultas, selectas o privilegiadas.

La tecnificación de los instrumentos trae el problema de la renovación de instrumentos, y el elevado precio de comprarlos nuevos. Una dificultad que se hace patente también en las numerosas disposiciones por las que se remiten instrumentos de unas guarniciones a otras, el celo mostrado en controlarlos y en conservarlos con fondo a un depósito común cuando una fuerza militar se disuelve o se integra en otra. Con todo, los puristas seguirán a veces prefiriendo los instrumentos antiguos, por ser piezas artesanales hechas a mano, algunas de superior calidad a ciertos instrumentos fabricados en serie. Por si fuera poco, los instrumentos que se hacen variar, siquiera mínimamente, requiere de los mismos músicos un nuevo periodo de aprendizaje y adaptación a esos nuevos instrumentos.

Siguiendo los estudios de Navarro Gimeno¹⁹⁴, fue en 1815 cuando el trompista alemán Heinrich Stölzel unió para la trompa, la trompeta y el cornetín, diferentes tubos secundarios de diferente longitud, solidarios al tubo principal; consiguiendo diferentes longitudes del tubo sonoro gracias a un sistema que permitía hacer pasar, o no, el aire por estos tubos añadidos: habían nacido los pistones. Trompa y trompeta de pistones fueron introducidos en Francia hacia 1825.

La trompa fue el primer instrumento de metal que utilizó este sistema.

¹⁹⁴ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.



Figura 20.- Soldado músico de la Unidad de Música del Tercio de Levante tocando la trompa durante un ensayo conjunto. (Fuente: Fotografía del autor).

En el siglo XIX y durante el reinado de Isabel II, nacen fenómenos como el género chico o el teatro bufo, al tiempo que tiene lugar también la penetración de obras como las de Wagner, con aumento del peso sinfónico de una música¹⁹⁵; que a su vez alimenta fenómenos como las composiciones corales y el nacionalismo con tintes míticos y guerreros.

Con Wagner y a mediados del XIX la orquesta alcanza su forma completa, en la que ya no se desarrollan nuevos instrumentos sino el número de instrumentos en cada familia¹⁹⁶; siendo el último tercio del siglo XIX y los primeros años del XX el punto álgido para la orquesta como formación instrumental¹⁹⁷, pues la cantidad de instrumentos disponibles la convierten en una entidad musicalmente compleja o que permite diferentes sonoridades.

En la segunda mitad del XIX nace la instrumentación como materia de aprendizaje para los compositores, que intentan obtener agrupaciones de sonido diferentes a lo

¹⁹⁵ El conservatorio cambia su denominación por el de Escuela Nacional de Música y el Teatro Real por el de Teatro Nacional de Ópera.

¹⁹⁶ Por ejemplo, a los oboes el corno inglés; al clarinete sus homólogos en grave y agudo a la flauta el Piccolo, etcétera.

¹⁹⁷ MARGA AROCA Y POLO VALLEJO, *El humore en Haydn*, Didácticos del Teatro Real, diciembre 2009.

acostumbrado, y a finales del mismo siglo la orquesta está completa; sus novedades ya no son por la aparición de nuevos instrumentos sino por variantes de éstos y la forma de emplearlos¹⁹⁸.

El clarín de pistones, con sus sucesivas variaciones, podemos entenderla desde ahora como la nueva trompeta¹⁹⁹; instrumento en lo sucesivo está siempre presente en las bandas de música militares.

Según señala Gimeno²⁰⁰, apoyado a su vez en el informe que Tomás García Coronel redactó en 1883 cuando era opositor a la plaza de clarín de pistones en la Escuela Nacional de Música:

“El clarín de pistones, concretamente el de dos, ya era conocido en las bandas militares españolas desde 1829, en Guardias de Corps, traído de París por don Pedro Broca. (...) Por el mismo año de 1829, François Perinet le añadió un tercer pistón con algunas imperfecciones, que se corrigieron algunos años más tarde, y se completó el cornetín de pistones que conocemos. Fue conocido en España en los años 1836 al 39.

Las nuevas posibilidades sonoras e interpretativas hicieron que el nuevo instrumento comenzara a gozar de gran aceptación por parte de los intérpretes. El propio José de Juan Martínez ya tocaba, como mínimo desde 1845, el cornetín de pistones en diversos conciertos como miembro de la Orquesta del Circo, teniendo entre su repertorio habitual las Variaciones de cornetín de pistón, de Juan Daniel Skozdopole”.

El público, siempre ávido de novedades y proezas instrumentales, apreciaba y aplaudía las variaciones, fantasías y arreglos de valsos y otras danzas interpretadas con instrumentos de pistones:

“Tanto era el entusiasmo que levantaba el nuevo instrumento de pistones, que incluso se utilizaba como reclamo comercial en conciertos con pocos ins-

¹⁹⁸ Ibídem.

¹⁹⁹ Al menos en principio, coexistente junto al clarín.

²⁰⁰ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

trumentistas -de “charangas”, son calificados estos grupos- que se daban en algunos elegantes cafés de la capital del estado con el objetivo de atraer a la clientela: Hoy se ha dado otro de los conciertos matinales con que obsequia y atrae a sus parroquianos el dueño del lujoso café del Iris. En este concierto, dado por la brillante charanga del Batallón de Baza, ha ejecutado un músico en el cornetín a pistón unas variaciones magníficas sobre el tema del dúo final de La favorita”.

Obsérvese que el citado José de Juan Martínez era músico militar y llegó a ser músico mayor, sin que esto le impedía poder tocar también en la Orquesta del Circo; y que la “charanga” que ofreció el antedicho concierto estaba formada por músicos militares, del Batallón de Baza, lo que nos da a entender que el cornetín de pistones, desde prácticamente sus inicios, estuvo presente en las plantillas de las bandas militares.

Hacia mediados del XIX el papel protagonista de los músicos y bandas de música militares se incrementa; haciéndose espejo donde se comienzan a mirar quienes desean profesionalizarse en el oficio de músico, además de fuente didáctica para quienes se interesan por los nuevos instrumentos, que aquellos ya conocían y manejaban.

Según estudios de Gimeno²⁰¹, este siguiente hito será el punto de separación de los instrumentistas militares y civiles, dejando estos últimos de estar ceñidos al ámbito didáctico militar:

“Fue José de Juan quien sentó las bases de la enseñanza reglada del clarín en Madrid. Como profesor del Real Conservatorio de Música de María Cristina, fue el encargado de redactar el primer método para este instrumento, si bien quedó inédito. Suponemos, en consecuencia, que no debió tener gran difusión y que quedaría como material didáctico interno para sus clases. Por el contrario, en Francia, la publicación de métodos para clarín se inició en los años 20 del siglo XIX -en Alemania en la década siguiente-, fundamentalmente gracias a David Buhl, también músico militar, quien en 1825 publicó su Méthode de trompette (...) El método de Buhl fue esencial para la didác-

²⁰¹ NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

tica del clarín en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Aunque no tenemos constancia de que se pudiera obtener directamente en España, el que compuso de Juan es, en realidad, un calco del método francés. Supone esto el inicio de la dependencia de la didáctica española de la francesa, que continuará después con el cornetín de pistones”.

Refiriéndose a los métodos de clarín, cornetín y trompeta de llaves, el mismo autor señala:

“Los métodos para clarín se limitan, no obstante, a unas breves explicaciones previas sobre el instrumento, los tipos de boquilla y su colocación en la boca y a trabajar de modo práctico las diferentes formas de articular con el instrumento fundamentalmente en el ámbito de los armónicos naturales, poniendo menor énfasis en las notas tapadas con la mano, ya que perdían nitidez tímbrica. Los mismos ejercicios se realizaban en diferentes tonalidades simplemente cambiando los tonillos de recambio, y prácticamente no hay ninguna melodía que tenga un carácter distinto al propiamente heráldico o de fanfarria. El concepto de expresión musical de canto no existe en estos métodos, cuyos ejercicios, lecciones e incluso invenciones musicales se basan en melodías de carácter esencialmente arpegiado y de articulaciones picadas”.

Afirmando finalmente:

“El clarín, a pesar de formar parte de los estudios reglados de los conservatorios, continuó manteniendo su carácter militar. La prueba es que los métodos que se escribían para el instrumento contenían un apartado que recogía y enseñaba los toques propios del ejército. Así lo hace Buhl y, siguiendo a éste, José de Juan. Pero también, ya en 1857, François Dauverné en su Méthode pour la trompette”

“El progresivo cambio hacia el nuevo instrumento también se verificó en las enseñanzas regladas. Tenemos certeza documental que a principios de 1849 la enseñanza del cornetín de pistones estaba institucionalizada en el Ejército, gracias a la reforma del Establecimiento Central de Instrucción que incluía, entre otras, una Escuela de Trompetas en la que se enseñaba del clarín, ins-

trumento militar por excelencia, pero también, además de otros instrumentos como la corneta de llaves o la trompa, el cornetín”.

La cornamusa o **gaita**, inicialmente sin odre y más tarde con él²⁰², en cuerpo simple o doble, es casi un misterio para los investigadores. No conocemos piezas antiguas conservadas y las que se guardan, por ejemplo en la Unidad de Música del Tercio de Levante, son muy modernas, gallegas y asturianas. Donadas a aquella compañía por algunos intérpretes venidos de otras regiones, que participaban en desfiles durante el tiempo del Servicio Militar Obligatorio. Su historia más aceptada señala su origen militar, posiblemente desde Bretaña o Escocia. En la iconografía europea de la Alta Edad Media ilustra con frecuencia las escenas pastoriles.

En su versión cortesana y de algunas regiones españolas el odre aparece ornamentado por engastaduras y filásticas de color, y el suministro de aire se realiza por un pequeño fuelle accionado periódicamente con el codo. Sus sonos son bucólicos, apropiados para determinados himnos y marchas militares.

Desde su concepción musical primitiva la música militar continúa siendo un medio programático y de comunicación, un medio por el que anunciar y extender la presencia del poder. La música militar se amplía y funde con la cívica para extenderse llegar cada vez a mayor número de personas, formando estados de ánimo más amplios, intraindividuales e interindividuales, con la puesta en escena y función interpretativa que suelen manejar.

Respecto al repertorio de la música militar, éste no suele ser un hándicap para los intérpretes músicos militares, pues lo reciben de su músico mayor e importan lo que se está componiendo por otras bandas, incluso de otros países, al nivel de tener más ofertas de piezas para interpretar que tiempo para instrumentarlas.

²⁰² COMELLAS GARCÍA LLERA, José Luís. *Nueva Historia de la Música*. Madrid: Ediciones Eiunsa, 1995, p.576. ISBN 9788487155550.

En los conciertos ofrecidos por bandas de música militar es frecuente que su director decida una parte tomada del género militar y otra la seleccione entre piezas muy conocidas de otros ámbitos, que son añadidas al repertorio para atraer a un número mayor de público; el concierto suele ser cerrado en su final con alguna pieza militar muy conocida que incluso pueda ser coreada.

Tampoco debemos olvidar la importancia que suele tener para el público acudir a un concierto donde no tendrá que pagar abono a la entrada; hecho gracias al cual también los músicos se liberan de los mecenazgos y modas que delimitaran otrora su trabajo. Ciertamente es también que sus ingresos y popularidad no estarán directamente relacionados con el éxito que hayan tenido ante el público ni en la venta de sus obras editadas, pero desde la profesión militar, donde todos y todo se evalúa tras cada operación, obtendrán lecciones aprendidas para mejorar aspectos donde se pueda haber fallado, corrigiendo lo que resultara anómalo.

Una pieza muy repetida por las bandas militares desde mitad del siglo XX ha sido Cabalgata de las Walkirias, con representaciones de gran juego tímbrico²⁰³ y lucimiento para deleite del pueblo. En lugares y hacia personas corrientes a las que también habrá emocionado *Paquito el Chocolatero* o *Soldadito Español* cuando se pedía interpretar, o cuando la ocasión y el momento lo inspiraban.

Al contrario de lo que ocurre por ejemplo con la música de cámara, donde una música culta²⁰⁴ va dirigida a un reducido público que es entendido o que al menos ama la música, representada en un escenario semiprivado o en la intimidad de una reducida sala, la música de banda militar puede representar su antítesis: Música que quiere alcanzar a todos, que se despliega en cualquier frente, que no pretende ser sabia y que no está interpretada por un reducido conjunto instrumental sino por un número de músicos militares normalmente cercano a los cuarenta miembros y que en lo popular son reflejo de las condiciones sociales y gustos musicales del momento.

²⁰³ CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos). Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.

²⁰⁴ COMELLAS GARCÍA LLERA, José Luís. *Historia sencilla de la Música*. Madrid: Ediciones RIALPH, 2008, p.360. ISBN 9788432136948.

Que la música militar sea de gran alcance, ambicione ser útil a la misión militar y se pueda representar en casi cualquier lugar, es algo que también puede haber restado crédito para que pudieran gozar de ese tono algo reverencial, intelectual y profundo, que se suele dar a otros géneros o grupos instrumentales. No obstante lo anterior, esta impresión cambiaría si el mismo músico militar estuviera en ese momento, por ejemplo, destinado en la Banda Real e interpretando frente a Palacio.



Figura 21.- Tambores de la Unidad de Música del Tercio de Levante interpretando marcha. (Fuente: Fotografía del autor).

NOMBRE DEL INSTRUMENTO	FAMILIA INSTRUMENTAL
Bombardino	Aerófono (de boquilla)
Bombo (concierto/desfile)	Membranófonos
Clarín (sin vigencia)	Aerófono (de boquilla)
Clarinete	Aerófono (de lengüeta simple)
Corneta	Aerófonos (de boquilla)
Cornetín	Aerófonos (de boquilla)
Chifle	Aerófonos (de bisel)
Chirimía (sin vigencia)	Aerófonos (de bisel)
Fagot	Aerófonos (de lengüeta doble)
Flauta	Aerófonos (de bisel)
Flauta travesera	Aerófonos (de bisel)
Flautín	Aerófonos (de bisel)
Fliscorno	Aerófonos (de boquilla)
Gaita (sin vigencia)	Aerófonos (de lengüeta doble)
Oboe	Aerófonos (de lengüeta doble)
Pífano (sin vigencia)	Aerófonos (de bisel)
Platillos	Percusión
Saxofón (soprano/alto/tenor/barítono)	Aerófonos (de lengüeta simple)
Tambor	Membranófonos
Timbal	Membranófonos

Trombón	Aerófonos (de boquilla)
Trompa	Aerófonos (de boquilla)
Trompeta	Aerófonos (de boquilla)
Tuba	Aerófonos (de boquilla)

Tabla 01.- Instrumentos que quedan en uso e instrumentos que desaparecen para las bandas de Infantería de Marina. (Fuente: Elaboración propia).

4.3. EL SONIDO ARMÓNICO COMO INDUCTOR EMOCIONAL

“La música es a la vez arte y ciencia; tiene por base las vibraciones sonoras, por elementos el ritmo, la melodía y la armonía, y por finalidad la expresión estética de los sentimientos”.
(Atribuido a Vicent d’Indy, profesor y compositor francés, 1871-1878).

De las emociones se dice que son como los colores de la vida o la propia experiencia humana; casi cualquier persona puede apasionarse o resultar vehemente al nivel de llegar a tomar una decisión contra toda lógica bajo la influencia de ese sentimiento exaltado²⁰⁵; habiéndose también muchos visto influidos en alguna ocasión por esa bis sentimental que muestra el humano a la hora de tomar una decisión.

Las emociones complementan o hacer variar las formas absolutamente racionales de pensar o actuar, y en un campo de estudio tan amplio como la música también ha existido interés en conocer cómo se articulan sus emociones²⁰⁶. En el caso de la música militar, como le ocurre a la música en general, influyen multitud de variables y procesos; de las que destacamos las que regulan su uso en el ámbito de la Armada, su utilización en el liderazgo gubernativo, en la organización de las instituciones y sobre todo en el estímulo del ánimo; dicho con otras palabras: contemplado como sistema

²⁰⁵ En las personas de mayor preparación cultural y autocontrol se suele admitir también su capacidad para reconocer en sí mismos un sentimiento cuando aparece, poseer habilidades que permitan controlar los sentimientos y adecuarlos al momento, capacidad de ponderar, capacidad asertiva, empatía, control de impulsos, etcétera.

²⁰⁶ Pensar y sentir se han concebido popularmente como aspectos diferentes de la conducta humana aunque, en su posible complementariedad, también se ha tratado de estudiar en qué medida los diferentes estados emocionales influyen en el pensamiento, las evaluaciones y las decisiones de las personas. Activar, por ejemplo mediante la música, una emoción en particular puede además facilitar el acervo de acontecimientos asociados a ella en nuestra memoria; habiéndose también sugerido que las personas tienden a mantener en su recuerdo los momentos agradables o los estados emocionales positivos, eliminando los negativos.

de comunicación, la forma en que ayuda a regular la profesión militar y sirve de exaltación; no siendo casi nunca inocente sino dirigida con unos propósitos.

En el comportamiento humano se reconoce popularmente que las expresiones emocionales influyen sobre la percepción, al nivel incluso de poder existir, por ejemplo en el discurso de un líder, expresiones emocionales que las personas inconscientemente llegan a considerar más importantes que el contenido del propio mensaje o la racionalidad del mismo.

Coloquialmente el término emoción se usa de forma muy amplia, su extensión conceptual y multitud de matices ya nos dan idea de la complejidad de su definición: emocionante puede ser el peligro vivido en un determinado lugar y emocionante puede ser una música que acabamos de escuchar, sin adjetivaciones de si esto o aquello fueron emociones positivas o perniciosas porque, en lo sustancial, lo que se expresa es el cambio que la emoción ha producido en la persona, manifestable en conductas tan diferentes como gritar, reír o llorar, entre otras muchas.

En explicación de investigadoras psiquiatras como Cristina Fernández²⁰⁷:

“Desde Platón a Descartes, las emociones fueron tratadas como reminiscencias peligrosas de nuestro pasado animal, que nos arrastraban a conductas irracionales. En la etapa de la Ilustración, cuando se reivindicaban las emociones, también se hace negando importancia a este proceso, considerándolas como vías alternativas de conocimiento, irracionales y por tanto, lejanas a los estudios de la época. Se podría afirmar que es a partir del siglo XVII cuando se inicia el estudio científico de la emoción más cercano al paradigma actual”.

En la denominada teoría periférica o del feedback sensorial, los mismos autores proponen que *“la corteza cerebral recibe e interpreta los estímulos sensoriales que provocan emoción, produciendo cambios en los órganos internos a través del sistema nervioso autónomo y en el aparato locomotor a través del sistema nervioso somático. La reacción fisiológica ante el estímulo sería la que provoca la emoción, identificando la emoción con reacciones vasomotoras”*. Dicho con otras palabras y según esta teoría: se vive la emoción

²⁰⁷ FERNÁNDEZ MEGÍAS, Cristina. *Inducción de emociones en condiciones experimentales: Un banco de estímulos audiovisuales*. Barcelona: Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Psiquiatría y Medicina Legal, 2012, p. 140.

porque percibimos un determinado patrón de activación corporal, un determinado mecanismo fisiológico.

Desde Darwin y su estudio de las expresiones de emoción en humanos y animales arranca la formulación evolutiva más común, que indica se trata de algo innato y por lo tanto universal; una taxonomía de emociones que parcialmente y según diversas categorizaciones se mantienen vigentes, aunque discutidas por conductistas como Watson²⁰⁸ o llevadas hacia nuevas variables por analistas de la psicología humana como Freud.

En síntesis, existen multitud de teorías, agrupables en dos conjuntos: las que ponen su acento en los factores genéticos heredados y las que enfatizan la fuerza impresa por la evolución o la modelación de la conducta.

“La definición que actualmente está más consensuada sería la de emoción como un sistema multifactorial de respuesta ante estímulos (...) siendo viable defender que la emoción implica un cambio súbito en el organismo, producido por un estímulo, sea éste interno o externo. Al tener en cuenta que consiste en una respuesta del organismo, queda implícito el papel determinante de la situación o el estímulo, que le confiere su rol funcional o adaptativo. (...) Se pueden citar como componentes de la emoción más aceptados, la tríada de respuesta formada por la activación fisiológica, la expresión motora y el sentimiento o experiencia subjetiva”

Este esclarecimiento con términos actuales revela que la emoción conlleva la activación de mecanismos tanto neurofisiológicos, como cognitivos y conductuales; siendo posible que los sujetos puedan, por ejemplo, recibir cambios a nivel nervioso, vascular y bioquímico, a través de la emoción.

Sobre la inducción emocional²⁰⁹ utilizada hasta nuestro tiempo, se indica:

²⁰⁸ Quien en 1919 trabajó con tres emociones fundamentales: amor, miedo y cólera, dándole al amor un significado cercano al sexo que después desarrollaría Freud. En general los conductistas consideran la emoción un cambio fisiológico provocado por un estímulo externo; planteamiento que en su pureza rebaten quienes introducen la influencia de las variables cognitivas o el efecto de determinadas vivencias, estudiadas por Schacter y Singer desde 1962.

²⁰⁹ FERNÁNDEZ MEGÍAS, Cristina. *Inducción de emociones en condiciones experimentales: Un banco de estímulos audiovisuales*. Barcelona: Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Psiquiatría y Medicina Legal, 2012, p. 140.

“Los métodos de inducción emocional que se han utilizado hasta la fecha han sido muchos y variados sin evidenciarse una superioridad de ninguno de ellos sobre el resto ya que todos presentan sus propias limitaciones. Una primera dificultad que presentan todos los estudios de inducción emocional es la dificultad para generar una emoción real en un marco experimental poniendo en entredicho que ambas experiencias sean comparables a la hora de extraer conclusiones”

“Escuchar fragmentos de piezas musicales se utiliza como método de inducción emocional por sí mismo o combinado con otros sistemas (...) Ha mostrado su eficacia para evocar estados afectivos positivos y negativos pero no hay acuerdo sobre emociones discretas (...) Por otro lado, investigaciones recientes sugieren que las emociones negativas son mucho más difíciles de evocar que las positivas mediante estímulos musicales. El trabajo de Zentner, Grandjean y Scherer afirma que las emociones específicas, tales como miedo, tristeza o ira, son percibidas como cualidades de los estímulos musicales pero los participantes no llegan a sentirlas”.

4.3.1.- MÚSICA Y BIENESTAR

"Horas, non número, nisi serenas" [No cuento más horas que las felices]
(Lema de reloj de sol)

Cualquier ser humano normalmente dotado nace con el don de la música; capaz de sentirla de manera semejante a como nacen con el don del habla. Además, hasta las criaturas vivas más elementales reaccionan a los estímulos, sea un sonido, una luz o una secreción, haciendo que el movimiento biológico sea intrínseco a estar vivo.

La música es actividad, y lo es tanto en quien la interpreta como en quien la escucha; una esencia que en su punto álgido forma una experiencia musical porque una determinada obra o una actuación musical no es un mensaje comunicativo de sentido único, donde la tarea del oyente sea tan solo ver y escuchar, sino que éste trata además de entenderla y la responde, retroalimentando a sus intérpretes. Un entorno de actividad física, mental y anímica, que forma un marco donde los músicos militares tienen un papel creativo, importante y no siempre reconocido de forma consciente, aunque transmiten una energía y reciben la energía que el público les devuelve.

Las personas están dotadas de unos sentidos, de una sensibilidad y de una inteligencia, que les permite hacer sonidos y apreciarlos. En nuestro mismo comportamiento social existe la música y la actividad musical desde el inicio de los tiempos, así se ilustra cuando observamos algunas pinturas rupestres, inscripciones jeroglíficas egipcias u otras provenientes por ejemplo de África o del extremo Oriente, y así lo explican obras como las de John Blacking²¹⁰ explicativas de la música como una actividad que no está restringida a ninguna cultura en concreto sino que forma parte de la misma naturaleza del hombre y su actividad.

²¹⁰ BLACKING, John. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza Editorial, 2015, p. 192. ISBN 9788420687810.

Estos sencillos ejemplos conducen a otros asimismo conductuales: Un director dicta cómo ha de ser una actuación y los músicos observan su dirección porque es el único que tiene una visión completa del conjunto. El director tiene una partitura hecha al modo en que concibió la obra su compositor, quien ha sido aconsejado por la institución que le contrata o por un patrocinador musical, quien a su vez lleva las obras hacia el público... en una cadena de sucesos donde cada cual hace su trabajo y ejerce sus relaciones de poder, fruto de la función que están obligados a desarrollar o de lo que se espera de ellos.

Lo esencial es invisible a los ojos

(*El Principito*, Antoine de Saint-Exupéry)

Las fuentes sonoras y música militar son invisibles en el sonido que lanzan al humano, se entienden desde la razón pero también desde el corazón; haciendo posible aquello que nos revela la cita de Saint-Exupéry, tan intangible como esencial para nuestra existencia.

La música puede desatar desde las más altas hasta las más bajas pasiones, por lo que también ha estado al servicio de la transmisión de conceptos e ideas.

La música tiene para las personas un gran poder de penetración en el cerebro; para hacerlo necesitan primero del oído, para que su sonoridad, su timbre o su melodía puedan ingresar en la percepción humana. Desde san Agustín se afirma que la música es el arte de organizar los sonidos de forma que evoque emociones en quien la escucha; aunque la música posee además un valor de conocimiento, reflejado por ejemplo en sus letras o en la forma de sus partituras. Como le ocurre en la actualidad a la música en general, comporta además una energía, un valor de discurso y una trascendencia, suscitando cambios incluso en el estado de ánimo.

La música influye en el bienestar emocional, creando individualmente emociones y grupalmente también afectos entre las personas que forman comunidades.

El uso de la música por parte del humano hemos venido señalando que se remonta a su propio origen, es parte de su vida y cumple funciones muy diversas que armonizan y disponen al humano, ejerciendo sobre su espíritu un poder especial.

Como indica Teresa Burgueño²¹¹ sobre la capacidad del influjo musical:

“Por diversas investigaciones se ha podido comprobar que la música tiene la capacidad de influir en los distintos planos o niveles del ser humano: biológico, fisiológico, psicológico, intelectual, social y espiritual.(...) Platón y Pitágoras se referían a la música como instrumento capaz de armonizar al ser humano, al afirmar que tiene la capacidad de ejercer sobre el espíritu un poder especial. Desde aquel momento se le empezó a dar una aplicación curativa y medicinal”

Citando trabajos de Gomila y Beltrán, Burgueño²¹² apunta:

“(...) La música parece tener mayor fuerza psicológica que otras formas artísticas, aspecto que trata de explotar la musicoterapia, que puede activar respuestas psicofisiológicas muy elementales, como los escalofríos o el movimiento rítmico; en un individuo o en un grupo, por contagio emocional”.

“El sentido anímico de la música implica que escuchar un fragmento afecte emocionalmente, por lo que la música puede expresar multitud de sentimientos humanos a través de sus diferentes cualidades de melodía, ritmo, armonía, timbre y forma. (...) debido a que tenemos distintas predisposiciones mentales y emotivas, la música influye de distintas maneras (...) pero la música puede llegar a tener un sentido universal ya que, dependiendo de las cualidades que se usen, ésta comunica psicológicamente sensaciones emocionales coincidentes a sensibilidades distintas”

La música no suele dejar indiferente a nadie, al nivel de que muchos la utilizan como fuente de placer y disfrute, por el incentivo que puede suponer, por ejemplo, la escucha de música de fondo relajante tras una jornada estresante.

²¹¹ LÓPEZ BURGUEÑO, Teresa. La música y el bienestar emocional en la educación a distancia desde el modelo Affective e-Learning. *Revista científica electrónica de Educación y Comunicación en la Sociedad del Conocimiento*. Época II, Año XIII, Número 12, Volumen II (julio-diciembre), 2014, p.29.

²¹² *Ibíd.*

“La estimulación musical emocional viene siendo a lo largo de la historia una fuente casi inagotable de aplicaciones en los campos educativos y clínicos, (...) La consecución de bienestar está íntimamente relacionada con el mantenimiento de un estado de interés y motivación continuada que evite el desánimo”.

Citando trabajos de Lacárcel, la misma autora indica: *“La música estimula los centros cerebrales que mueven las emociones siguiendo un camino de interiorización y pueden impulsar la pulsión, el sentimiento musical, o la invasión por la plenitud estética que induce felicidad. (...) La música ayuda al desarrollo psíquico y emocional, proporcionando el equilibrio necesario para alcanzar bienestar”.*

“(...) Pensamos que los elementos de la música: ritmo, agógica, métrica, melodía, armonía, forma musical, género... perfilan la fuerza emocional de cada obra, si bien no conviene caer en el error de establecer una única relación lineal entre estos parámetros musicales y respuestas emocionales inducidas. No obstante, parece existir un cierto acuerdo en el uso emocional de algunos parámetros sonoros”.

La música es también comunicación, siendo la de género militar transmisión de señales y órdenes que también deben ser contestadas, generando un sistema de comunicación auditiva no verbal.

La música es algo que enlaza el tiempo pasado con el presente, nos recuerda donde estábamos y a donde iremos después. Es como un vapor que se desliza por las grietas de la piedra de nuestra existencia; los buenos músicos tienen la capacidad de hacer aparecer más vapor que otros. Donde hay energía y potencial humano existe ese vapor, determinante para ayudar a ser lo que pretendes ser”.

(Metheny)

Los estados de ánimo y sus variaciones son característicos del humano, que los desea controlar para prevenir conflictos, para alentarse pero también para poder suavizar exigencias sociales. Además, el estado de ánimo puede sesgar la percepción y la memoria en un sentido positivo o negativo, por lo que no es sorprendente que influya también en el signo de algunas decisiones que tomamos.

“El estado de ánimo es el filtro afectivo a través del cual interpretamos y valoramos los acontecimientos en cualquier momento y en cualquier contexto. Cuando nos encontramos muy animados la vida parece fabulosa, los problemas son fáciles de resolver y todo va bien, pero cuando ese ánimo desciende significativamente, la menor complicación puede hacer que la vida nos parezca dura e insoportable”.

El reconocimiento de que la música puede inspirar emociones, impulsar pasiones y modificar los humores corporales es muy antiguo.

En la música existe además una carga de experiencia emocional guardada, de manera que cuando el individuo escucha una música o canción asociada a una experiencia, los recuerdos de aquella situación pueden volver a la mente, como si aquellas notas de música formaran parte de la grabación sonora de su vida.

Citando trabajos de Juslin, Liljestrom, Västfjäll, Barradas y Silva; Orozco y Tobal²¹³ señalan:

“Aproximadamente el sesenta y cuatro por ciento de las experiencias musicales afectan al estado de ánimo, provocando felicidad, alegría, nostalgia y anhelo. Sin embargo, emociones negativas como la ira, irritación, aburrimiento, ansiedad o miedo, no suelen experimentarse cuando se está escuchando música. Existen también estudios sobre los efectos sobre la ansiedad, observándose que la música estimulante incrementa la activación fisiológica y psicológica mientras que la sedante la disminuye”.

“(...) Analizaron también los efectos de la inducción del estado de ánimo sobre los recuerdos de la infancia y encontraron que la música alegre incrementaba el número de recuerdos felices de esa época, pero que la música triste no producía ese mismo efecto sobre la recuperación de recuerdos tristes”.

Al parecer, la evocación de un recuerdo alegre o triste depende de la emoción que estaba presente en ese momento, de tal forma que cuando esa emoción es evocada, es más probable que dicho recuerdo acceda a la consciencia.

Citando a Bogt, Mulder, Raaijmakers y Gabhainn; Orozco y Tobal²¹⁴ indican:

“Algunos estudios han analizado en qué medida el uso de la música mejora el estado de ánimo y ayuda a los sujetos a hacer frente a los problemas. Los resultados muestran que hay personas que se mueven emocionalmente con la música, ya sea positiva o negativamente, y que la utilizan con frecuencia como reforzador del humor para hacer frente y mejorar su estado de ánimo. Actualmente existen numerosos procedimientos para la inducción experimental de estados de ánimo y algunos se han mostrado eficaces aplicando estímulos musicales. (...) A tenor de todos estos resultados, parece lógico que algunos

²¹³ OROZCO ALONSO, María Teresa y MIGUEL-TOBAL, Juan José. *Música streaming y estado de ánimo. Diferencias de género*. Investigación de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Universidad Complutense, 2011, p. 26.

²¹⁴ OROZCO ALONSO, María Teresa y MIGUEL-TOBAL, Juan José. *Música streaming y estado de ánimo. Diferencias de género*. Investigación de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Universidad Complutense, 2011, p. 26.

investigadores se hayan interesado por analizar si la música podría generar beneficios también en los enfermos. Y la respuesta ha sido positiva en algunos casos. Se ha observado, por ejemplo, que el estrés propio del preoperatorio en cirugía ambulatoria mejora con la audición de estímulos musicales seleccionados previamente por los propios pacientes, aumentando su percepción de control sobre la situación y la sensación de bienestar”.



Figura 22.- Soldado de Infantería de Marina educando de Banda (Fuente: Fotografía del autor).

4.3.2.- CONVERGENCIA ENTRE MÚSICA Y LENGUAJE

“El hombre solo ve en el fondo de la caverna que es su vida, la danza que forma la sombra de las cosas; pero no los objetos que las proyectan desde su espalda” (Platón)

Música y lenguaje comparten ciertas áreas cerebrales, pudiendo existir incluso un solapamiento entre ambos dominios; como indica Alejandra Sel²¹⁵: *“La música y el lenguaje son dos formas de comunicación humanas, con un origen común en la evolución de la especie y que comparten ciertas características. Ambos son estímulos auditivos, con un patrón fonológico determinado, ordenados en una estructura sintáctica concreta y que suelen tener un significado específico”*.

Citando trabajos como los de Steinbeis y Koelsch, Sel de Felipe²¹⁶ expone asimismo:

“Diversos estudios han demostrado no sólo que la música es capaz de transmitir un mensaje a nivel semántico, sino que además, música y lenguaje comparten ciertos mecanismos cerebrales subyacentes al procesamiento semántico, y que el significado de la música está representado en el cerebro de manera análoga a como se representa el significado del lenguaje”.

Resultados similares se observan cuando el contenido semántico es de carácter emocional.

Por lo anterior se puede afirmar que la música tiene una estructura que es procesada mediante mecanismos semejantes a los empleados para la comprensión del lenguaje,

²¹⁵ SEL DE FELIPE, Alejandra. *Efecto de la emoción inducida por la música sobre la comprensión de oraciones*. Madrid: Tesis Doctoral de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 154.

²¹⁶ SEL DE FELIPE, Alejandra. *Efecto de la emoción inducida por la música sobre la comprensión de oraciones*. Madrid: Tesis Doctoral de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 154.

aunque estructuralmente y a nivel cerebral existan diferentes estudios y discrepancias sobre su forma de actuación, procesamiento, niveles y lugares de almacenamiento, redes asociativas, etcétera.

Citando los trabajos de Bradley y Lang, Alejandra Sel²¹⁷ señala también:

“Uno de los principales aspectos a considerar en el estudio de las emociones es su enorme complejidad. (...) de entre las clasificaciones más popularmente empleadas en la Neurociencia de la Emoción, encontramos aquella que organiza los estímulos a lo largo de tres dimensiones o constructos emocionales: la dimensión de valencia, la dimensión de activación o arousal emocional y la dimensión de intensidad o dominancia”.

La misma autora define la dimensión de valencia en referencia a un continuo que varía desde el extremo positivo o apetitivo hasta el extremo negativo o aversivo. La activación varía desde el extremo de activación más alta hasta el nivel de calma. La dominancia se mueve a su vez entre los extremos de fuerte y dominante o débil y sumiso. Dimensiones estas últimas que son las de menor consistencia en la literatura sobre el tema.

Otros puntos de importancia en el estudio de las emociones es la diferencia entre estado afectivo o estado emocional y la respuesta emocional; diferentes en intensidad, duración de la respuesta, etcétera. A la respuesta emocional se suele atribuir un carácter más definido, pues se genera ante un estímulo concreto.

Los trabajos que estudian la emoción han obtenido resultados diversos, según el procedimiento y la tarea cognitiva estudiada: la atención, el razonamiento lógico u otros aspectos; aunque en general todos admiten la existencia de la memoria de trabajo como recurso atencional, admitiéndose asimismo la existencia innata de unas emociones positivas y unas emociones negativas, con efectos diferentes sobre la cognición.

Citando a investigadores como Vastfjall y Koelsch, Sel de Felipe²¹⁸ enumera los siguientes mecanismos:

²¹⁷ SEL DE FELIPE, Alejandra. *Efecto de la emoción inducida por la música sobre la comprensión de oraciones*. Madrid: Tesis Doctoral de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 154.

“Cada vez son más los estudios que defienden el gran poder de la música para modular las emociones. Se ha demostrado que la música es capaz de inducir una gran variedad de emociones de elevada intensidad, con una alta validez ecológica, que además resultarían difíciles de generar mediante otro tipo de materiales. Este efecto de la música sobre las emociones ha sido estudiado desde distintas perspectivas, dando evidencias del importante papel que cumple la música en la vida diaria”.

“Desde la psicología social, se defiende que la música es capaz de inducir emociones de forma muy eficaz porque cumple siete funciones sociales importantes: contacto, cognición social, empatía social, comunicación, coordinación de movimientos, cooperación y cohesión”

“Por otra parte, desde la psicología cognitiva se sugieren seis mecanismos psicológicos a través de los cuales la música puede inducir emociones.

“El primer mecanismo se basa en el concepto emocional de arousal o activación, y explica que la percepción de un cambio físico en la información entrante, provocado por la presentación del estímulo musical, genera una respuesta atencional en el individuo que percibe la situación como relevante o novedosa. Esta respuesta atencional ante el estímulo musical generaría en el individuo una activación emocional de valencia indefinida”.

“El segundo mecanismo está relacionado con cómo las respuestas pueden modularse en función de las expectativas previas del individuo con respecto al estímulo. (...) Los elementos simples del ambiente se ordenan en estructuras más complejas, y el orden de estos elementos depende de una serie de reglas que se han ido adquiriendo en el proceso normal de aprendizaje durante el desarrollo, y que están influidas por las características culturales. Si el orden estructural de la información entrante no coincide con las expectativas pre-

²¹⁸ SEL DE FELIPE, Alejandra. *Efecto de la emoción inducida por la música sobre la comprensión de oraciones*. Madrid: Tesis Doctoral de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 154.

vias del individuo, esta situación suele provocar un estado de tensión negativo o desagradable en dicho individuo. Por lo tanto, cuando se presenta música disonante, música con cambios o incorrecciones en su estructura, la percepción de esta música suele ser negativa, en contraposición a como se suele percibir la música consonante, cuya estructura coincide con las expectativas previas del individuo”

“El tercero de los mecanismos es el denominado contagio emocional. Mediante éste los individuos perciben la emoción a través de las características físicas o sensoriales de la música, (...) siendo los que determinan principalmente el carácter emocional”

“El cuarto mecanismo psicológico a través del cual la música modula el estado de ánimo hace referencia al condicionamiento emocional. En concreto, un fragmento musical que en un principio es de carácter neutro o poco significativo para el individuo, queda asociado con un estímulo emocional, que es de carácter contingente y simultáneo en el tiempo, mediante una experiencia o vivencia concreta. Así, cuando el individuo perciba de nuevo el fragmento musical en un momento temporal posterior, se generará un estado de ánimo muy similar al estado de ánimo que provocó el estímulo emocional, pero en ausencia de éste”.

“El quinto mecanismo está relacionado con la memoria episódica, (...) el fragmento musical que se presenta, induciría el recuerdo de un evento particular en la vida del individuo al que va asociado una emoción, generándose dicha emoción cuando se recupera el recuerdo”

“El sexto mecanismo se denomina imaginería visual. (...) La experiencia emocional sería producto de una combinación entre la percepción de las características sensoriales de la música y la imagen que se genera”.

Estudios realizados con técnicas de neuroimagen funcional nos muestran²¹⁹ que *“la música es capaz de activar estructuras límbicas y paralímbicas, que normalmente se activan ante emociones de la vida cotidiana. En concreto (...) la música activa estructuras corticales y subcorticales fundamentales para el mantenimiento y supervivencia de la especie como por ejemplo, la corteza cingular anterior, la corteza orbitofrontal, el núcleo estriado ventral, la parte anterior de la ínsula, la amígdala o el hipocampo”*.

En relación a la dimensión emocional de activación Alejandra Sel²²⁰ señala finalmente que la música activa y alerta al humano, provocando respuestas que tienen como base fisiológica determinadas zonas comunes a las empleadas por el lenguaje:

“La música tiene una gran capacidad para elevar el nivel de alerta o activación, provocando la respuesta de determinadas regiones asociadas a cambios autonómicos y hormonales como en la corteza cingulada anterior (...) Estas estructuras se encargan también de otros procesos como la comprensión del lenguaje”

²¹⁹ SEL DE FELIPE, Alejandra. *Efecto de la emoción inducida por la música sobre la comprensión de oraciones*. Madrid: Tesis Doctoral de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 154.

²²⁰ SEL DE FELIPE, Alejandra. *Efecto de la emoción inducida por la música sobre la comprensión de oraciones*. Madrid: Tesis Doctoral de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 154.

4.3.3.- MUSICA MILITAR PARA LA CAPTACIÓN, INSTRUCCIÓN Y ESTÍMULO DE LA SOCIEDAD

“La música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu”

(“Don Quijote de La Mancha” Miguel de Cervantes)

En la captación de voluntades y apoyo al reclutamiento, la música militar colabora también de forma activa, como lo hace también al fomento de la cultura de defensa a través de la música marcial.

Habitualmente las personas valoran positivamente lo que representa esta expresión artística y cultural, abierta en un momento y lugar para decenas, cientos o miles de espectadores.

En ocasiones estos conciertos son grabados por los medios de comunicación social para su emisión y posterior difusión, lo que hace puedan volver a ser escuchadas.

Bandas sonoras de películas como *La Guerra de las Galaxias* o *Memorias de África* son puestas a cargo de la Unidad de Música del Tercio de Levante para su interpretación en el Ayuntamiento, Asamblea Legislativa u otros centros neurálgicos de una ciudad como la de Cartagena, cuyas relaciones institucionales fluyen a menudo, como lo hacen otras muchas, a través de estos “encuentros con la música”.

Dada la idiosincrasia de la Semana Santa de Cartagena, declarada de Interés Turístico Internacional, la Unidad de Música del Tercio de Levante también ha unido por la música voluntades de cofrades de diferentes gustos y colores, amenizando con sus marchas procesionales numerosos eventos de diferentes características. Todos ofrecidos de forma gratuita, mostrando también en esto una dosis de su entusiasmo e ilusión.

Otro momento álgido para la Unidad de Música del Tercio de Levante es la Navidad, cuando se organizan conciertos a los soldados en los acuartelamientos y para toda la población en diferentes puntos de Cartagena, especialmente para aquellos donde se desarrollan campañas como las anuales de recogida de juguetes, cuestaciones de lucha contra el cáncer, etcétera; siendo aquellos el momento en que suenan los villancicos y otros temas del folclore popular en Pascuas.

Estas actividades separan la imagen militar de las acciones bélicas e incluso pueden traer a la memoria colectiva que la guerra era un oficio al que muchos se acercaban no por gusto sino por necesidad. Hilarante y trágicas son las palabras que transcribe de la Torre²²¹, citando al marqués de Mina en sus memorias sobre personal músico:

“(...) uno de mis primeros cuidados antes de la batalla era poner guardias a los oboes para que no escapasen, y el temblor de las manos les hacía trinar con mas propiedad hasta que ya, empeñado el combate, los dejaba retirar, no siendo de su obligación el peligro”.

Interesantes son también las palabras que el autor de la obra “Higiene Militar o arte de conservar la salud del soldado²²²”, firmada tan solo con las letras D.L.A.P .y D.F.V., nos hace con estas observaciones:

“No debemos pasar en silencio que uno de los medios propios de recrear algo al soldado y de inspirarle alegría durante sus ejercicios, es la música marcial, cuya utilidad es tan conocida que debe perpetuarse su uso. El Mariscal de Saxonia había notado que las tropas se cansaban mucho menos quando se tocaba la caja en las marchas, que quando marchaban sin este requisito, y que naturalmente según el toque del tambor era mas acelerado o mas lento, el soldado procedía sin pensarlo á acelerar ó á afloxar el paso”.

²²¹ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Defensa, 1999, p. 740. ISBN 9788478237135.

²²² ANÓNIMO. *Higiene militar o arte de conservar la salud del soldado en todas sus situaciones. Obra de utilidad a los médicos y cirujanos de los Ejércitos, a los jefes y oficiales subalternos de los cuerpos, a los comisarios de guerra, a los directores de los hospitales y a todos los empleados en ellos*. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1822, p. 401.

Después el mismo autor anónimo ofrece otros comentarios sobre la relación sensible de la música sobre la moral, su poder sobre la enfermedad y sus beneficios sobre la salud.

En aquel tiempo, inclusive el vestuario de los músicos estaba a la libre voluntad de los coroneles que, por especial privilegio de la Corona, podían dotarlos de la librea de su casa y escudo de armas. Según señalan diferentes autores²²³ entre 1730 y 1737 se impuso oficialmente la utilización de los uniformes “trocados”; esto es, invertidos sus colores en relación con los de la tropa, para que en su función de transmisores de órdenes se les identificara mejor.

Con los caballos que podían montar sucedía lo mismo, prefiriéndose fueran tordos o de colores trocados en el manto y patas, de manera que pudieran ser identificables.

Sobre las trágicas consecuencias de mantener esta costumbre de la Torre añade una anécdota de 1921: *“Se ha escrito que los trece trompetas del Regimiento de Alcántara murieron en las cargas que se produjeron en la retirada de Annual, porque la capa diferenciada de los caballos atraía el fuego de los rifñeos”*.



Figura 23.- Músicos de Infantería de Marina dibujados en cartulina, desfilando con su regimiento. (Fuente: Sala Tercio de Levante).

²²³ RUIZ MARTÍN, Ángel. *Evolución de las divisas en las Armas del Ejército Español*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1982, p.250. ISBN 9788439895633.

“Particularmente la música es la más interiorizada de todas las artes (...) es probable que la postura del Concilio de Trento procediera de un sentimiento; el arte se transforma en idolatría, un poder competitivo, un deslumbramiento falaz”.

(“Sociología de la Religión” Max Weber)

La música es técnica e historia, pero sobre todo es arte en una de sus manifestaciones más completas, porque se nutre y evoluciona al mismo ritmo que el mundo, al que la música nuevamente alimenta.

La competencia artística musical pasa por la adquisición de competencias básicas²²⁴ que ayudan a las personas para que se inicien en la percepción y en la comprensión del mundo que les rodea, ampliando sus posibilidades de expresión y comunicación con los demás²²⁵.

La música tampoco está limitada a la producción de melodías más o menos bellas o expresivas, porque se trata esencialmente de un proceso por el que el humano explora el medio, el interior de su persona y el medio que lo rodea.

Se mueve por ámbitos diferentes a los de la ciencia pero, junto a ella, es un indicador del estado de las cosas y de las preocupaciones de la sociedad en que se desarrolla²²⁶

Autores como Raynor²²⁷ completan este panorama, significando que la Historia influye y muchas veces determina los cambios musicales, sea por cambios en política,

²²⁴ Real Decreto 1513/2006, sobre Enseñanza de la Educación Artística.

²²⁵ La Ley de Orgánica de Educación, LOE 2/2006, Capítulo II, Artículo 17, recoge como objetivo “utilizar diferentes representaciones y expresiones artísticas e iniciarse en la construcción de propuestas visuales”. Transversalmente, la enseñanza de la Educación Artística tiene como objetivo, “conocer y valorar diferentes manifestaciones artísticas del patrimonio cultural propio y de otros pueblos, colaborando en la conservación y renovación de las formas de expresión locales y estimando el enriquecimiento que supone el intercambio con personas de diferentes culturas que comparten un mismo entorno”.

²²⁶ SMALL, Christopher. *Música, sociedad y educación*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1989, p. 232. ISBN 8420685453. En su obra, Christopher Small señala para la música tres pilares fundamentales: la música como sociología desde una visión puramente musical; la música en sus relaciones con la sociedad (función social de la música, influencia y desarrollo de la sensibilidad musical) y por último la función educativa como eje desde el que hacer aportaciones. Para este autor la música, sea del tipo que sea, no deber limitarse a ser algo que un profesional o un grupo de profesionales ejecute para ser escuchada por un público que en su mayor parte desconoce el lenguaje musical y las características de la construcción sonora que escucha, sino a llegar a ser parte integrante de la vida cotidiana de su auditorio.

religión, economía u otras que terminan dictando cómo ha de ser la creación y producción musical, aunque, por la propia naturaleza de la música, la sociedad tiende a hacer de ésta una metáfora global con independencia sobre las demás, esto es, tiende a hacer de la música una fuerza que puede estar regida por sus propios impulsos.

De lo anteriormente expuesto se deduce que sería difícil comprender cómo funciona una sociedad sin conocer cuales son sus gustos o cómo se expresa musicalmente. La música entra por los oídos pero son también los ojos con el que las personas miran y abrazan el mundo, sumándose a él o intentándolo cambiar.

Junto a la fotografía y la ilustración, puede afirmarse que la música es el arte con mayor presencia en la vida diaria de las personas, donde se hace presente gracias a los reproductores de sonido y a la variedad de soportes existentes²²⁸.

La música se introduce en ámbitos de la vida cotidiana cada vez más variados; en ocasiones se trata de una difusión elegida o personalizada que se escucha de forma consciente y voluntaria, pero en otros casos es una música que se lanza a un espacio de público cuyo control escapa a sus destinatarios finales: Música para mejorar la productividad, para liberar de tensiones, para caminar despacio por un establecimiento o para hacernos mover rápido.

Música invisible pensada para ser oída pero no escuchada: música con la que se desea ejercer un control del espacio sonoro, dirigido hacia unos objetivos.

Con la música marcial destinada a ambientar un determinado acto militar se intenta salir del anonimato o del incómodo silencio, es decir, se desea en primer lugar dar representación a lo que allí se desarrolla, y se desea además proporcionar sensaciones de ánimo militar festivo; por lo que su oferta se puede mover por piezas tan recono-

²²⁷ RAYNOR, Henry. *Una historia social de la música desde la Edad Media a Beethoven*. Madrid: Siglo XXI, 1986, p. 518. ISBN 9788432305610.

²²⁸ En lo técnico y sobre los años recientes es posible distinguir dos etapas en nuestro periodo: la década de 1980 con la aparición de la tecnología digital, impactante al nivel de que incluso permite remasterizar y mejorar la calidad de antiguas grabaciones. La década de los 90 cuando la comercial alemana Fraunhofer Gesellschaft crea el formato MP3, reduciendo notablemente las necesidades de almacenamiento sin merma de calidad y, lo que es más importante, permitiendo la integración real entre industria discográfica y la industria informática. Esto último en un periodo que se supera a sí mismo porque se abre a la banda ancha, a la Web 2.0 y a una serie de cambios hasta entonces nunca materializados: metabuscadores, streaming, etcétera.

cibles como “*Banderita*”, “*Soldadito español*”, etcétera, cuyas notas salen inclusive del propio umbral físico donde las tropas se encuentran para expandirse y llegar aún más lejos.

En las bandas de música militares existen además unos atributos de espacio diferentes a las demás bandas de música, pues mientras algunas bandas sólo pueden interpretar en unas condiciones de confort o en unos lugares que podrían condicionar la interpretación, como una sala de conciertos; las bandas de música militares no tienen restricciones porque son itinerantes en la misma naturaleza de su profesión, soliendo además no tener un lugar o espacio restringido concreto para ofrecer conciertos salvo su propia sala de ensayos. Su indumentaria tampoco siempre resulta cómoda, porque se debe ajustar a la reglamentaria del ejército donde sirven. Por lo demás, han de participar también de unos movimientos más o menos rituales como los de saludo y presentación a la autoridad que preside el acto, etcétera, alternando el evento musical con ciertas normas de urbanidad y cortesía militar. Normas que pueden ser ignoradas o seguidas de otra manera por una banda civil de música.

Autores como Walter Benjamin señalan que las obras de arte llevan consigo una carga de ritual o de objetopreciado que eleva su valor social²²⁹, por lo que podemos asimismo suponer que el ritual de la música de bandas militares no las hace serviles ni las despoja de valor sino que las presenta y les da una ornamentación ambiental de instante solemne, que se extiende hacia todos de una manera agradable. Cuando se dice que algo es agradable al oído, como lo podría ser el canto de un jilguero, no se refieren tanto al oído individual de cada humano como al oído colectivo, a la subjetividad común que nos lleva a tildar de música o de ruido a determinados sonidos. Para agradar al oído los diferentes autores coinciden en señalar que existen unos elementos confortantes que suelen estar presentes: un instrumento o fuente productora del sonido; una melodía o sucesión de sonidos singularizados; una armonía o sucesión de sonidos conjuntos y un ritmo o sucesión de espacios modulados por silencios y acentos. Aunque en la música militar no se trata de producir melodías simplemente

²²⁹ BENJAMIN, Walter. *Obras Libro V (Vol. 2)*. Madrid: Abada Editores, 2015, p. 840. ISBN 9788416160273.

agradables sino música con un fin, y este fin es el cumplimiento de la misión según esté definida por el mando, cualquiera sea esta misión.

Parece indudable que la música despierta los estados de ánimo, dando lugar a que autores como Levitin²³⁰ traten de explicar cómo la neurociencia investiga la música en la adopción de formas propias de un lenguaje que se encuentra en lo más profundo de la naturaleza humana. Para conocerlo construyeron una cartografía de las funciones cerebrales y trataron de localizar las zonas del cerebro encargadas de las diferentes funciones vitales, utilizando músicos y personas que no lo son, para tomar el rango más amplio posible de individuos.

Levitin repasa diferentes estudios básicos de tono y timbre, comentando cómo se pueden seguir con exactitud las activaciones neuronales durante su procesamiento²³¹. Con esto muestra que los humanos tienen sensibilidad para percibir las diferencias de intensidad, utilizable para producir efectos expresivos en la música, y que aun modificando la tonalidad, el tiempo o la instrumentación, las personas son capaces de reconocer durante mucho tiempo²³².

Recapitulando y esquematizando todo lo anterior señalamos lo que podríamos titular las funciones prácticas de la música militar sobre las personas y sociedad en general, a la que trata de:

- Anunciar con toques sonoros y con música militar un entorno que identifica al ámbito castrense.
- Llamar la atención sobre un acto militar antes incluso de que pueda ser visto, porque antes de verse se escucha.

²³⁰ LEVITIN, Daniel J. *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona: RBA Libros, 2015, p. 352. ISBN 9788490563946.

²³¹ Esto hace posible, por ejemplo, observar qué zonas de la membrana basilar del oído se excitan con cada uno de los tonos escuchados, las partes del córtex que lo procesan, etcétera, es decir, cómo hace nuestro organismo para identificar una melodía o de un acorde.

²³² Según el mismo autor, la emoción musical puede además ser moldeada culturalmente, asociando estados de calma o exaltación anímica a determinadas sucesiones tonales de la música, de forma semejante a como aprendemos a utilizar las inflexiones de las palabras al hablar.

- Llenar con el fondo musical adecuado los momentos previos a las celebraciones militares.
- Enmarcar cada instante de la ceremonia militar, señalando lo que acontece, organizándolo y dándole el sonido adecuado.

Todo esto sin olvidar que, acabado el acto a celebrar, la música militar sigue siendo efectiva, por ejemplo cuando ha sido grabada, porque genera una obra musical que seguirá repitiendo una y otra vez el anuncio de su producto.

En la música militar operan códigos no estrictamente musicales, sean de lingüística, gestualidad, uniformidad, etcétera, que pueden explicar también la importancia de esta manifestación como cultura de defensa dirigida a reforzar los sentimientos patrios y la exaltación de valores militares como el valor, el honor, la lealtad, el compañerismo, etcétera²³³.

Por lo anteriormente explicado, la música militar puede también entenderse de distinta forma según la persona posea o no un cierto tipo de capital cultural, expectativas, pareceres, etcétera.

Profundizando en lo anterior podemos señalar asimismo que la música militar, como elemento estructural de las ceremonias y paradas militares, aporta orden y ritmo a las actividades. Afectando a la secuencia narrativa de los actos y alterando el espíritu, tanto de los que observan como de los que participan en la ceremonia. Además, la música militar, como elemento expresivo, completa la representación del hecho evocando el lugar y la época que se recrea, construyendo una escena musical y predisponiendo anímicamente, sea para recibir la alocución de un discurso o para enfatizar un momento de emoción.

²³³ Lo que llamamos “valores militares” no debemos olvidar que primero fueron “valores cívicos”; en este sentido los valores militares no son mas ni menos que valores generales exigidos de una forma especial o más acendrada al personal militar, quien ha de poseer unos valores cívicos o valores generales y además los propiamente militares.

4.4. DEVENIR Y FISONOMÍA DE LA ARMADA E INFANTERÍA MARINA

“El que nace para pito, nunca llega a corneta”
(Popular)

Recordemos, en primer lugar, que pese a la atención que España siempre ha prestado al mundo rural y del interior, el mar es uno de los factores sustanciales que mejor definen el devenir de la nación española, su personalidad histórica y la razón de su expansión aunque, como también ha sido queja de muchos estudiosos, sorprenda también la poca atención que se ha dado al mar en un país eminentemente marítimo, con una historia y un patrimonio tan digno de consideración²³⁴.

Para autores como Dionisio Pereira²³⁵ el patrimonio marítimo representa *“la totalidad de las manifestaciones vinculadas a la actividad marítima desarrollada a lo largo del tiempo por las comunidades emplazadas en el litoral, manifestaciones que están encuadradas en el paisaje costero y en el propio medio marino; éste, a su vez, forma parte del patrimonio natural (...) El concepto de comunidad marítima tan solo se puede aplicar a aquellos colectivos que por su localización geográfica y por el tipo de actividad principal de subsistencia vinculada al mar, desarrollaron unos conocimientos, unas relaciones sociales y una forma de ver el mundo características de este vínculo”*

Estas y otros asertos semejantes conducen a que en materia de patrimonio marítimo se contemplen técnicas constructivas, técnicas de trabajo, objetos e incluso creaciones

²³⁴ El mar y la Armada no solamente han ocupado un lugar preeminente en la Historia de España sino que han forjado algunos de los más sólidos e importantes avances en el desarrollo moderno de nuestra nación.

²³⁵ PEREIRA, Dionisio: Una visión estratégica del patrimonio marítimo: comparativa entre Catalunya, Euskadi y Galicia. *Revista de Estudios Marítimos del País Vasco, Itsas Memoria*, número 6, 2010, pp. 15-32. (Fecha de consulta 02.08.2015)

En línea: http://um.gipuzkoakultura.net/itsasmemoria6/15-32_pereira.pdf

inmateriales²³⁶, articuladas históricamente por las gentes del mar, por ejemplo y como en esta tesis pongo por caso, para la historia, la comunicación y el patrimonio.

El patrimonio marítimo es una creación social y cultural con entidad propia, representada en espacios como la memoria colectiva que se encuentra atesorada, identificada y valorada por las gentes de mar. Como indica Dionisio Pereira²³⁷, en cada contexto histórico, ideológico, social y político *“se determina qué es y qué no es susceptible de poderse transformar en un bien patrimonial, en un proceso de selección basado en decisiones de orden cultural. Desde esta perspectiva, podemos considerar a la actividad marítima, en general, un bien cultural más, susceptible de ser patrimonializado en el sentido de considerarlo desde una perspectiva que vaya más allá de su valor real en la actualidad”*.

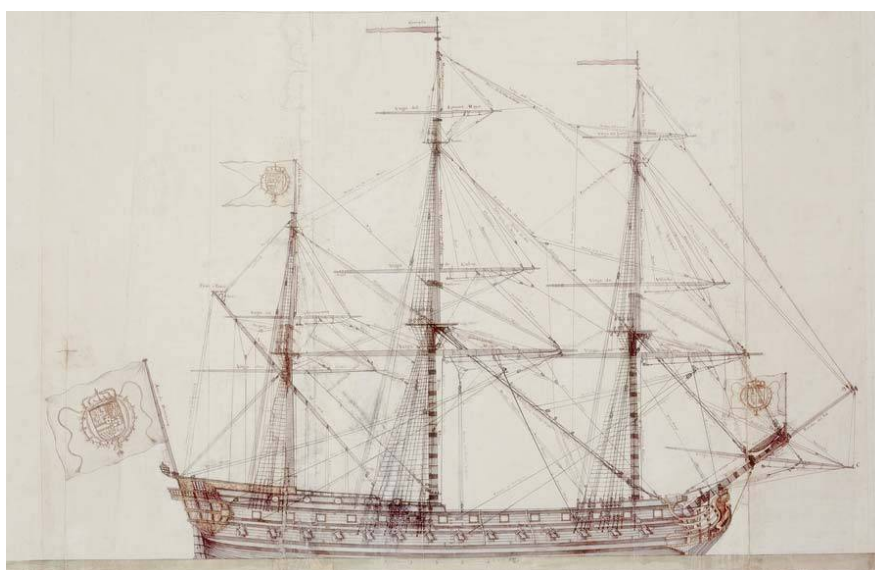


Figura 24.- Buque de la Armada en dibujo de Juan José Navarro (Fuente: Museo Naval de Madrid).

²³⁶ Para Dionisio Pereira y otros autores, el folclore y dentro de éste la música, danza y sus representaciones, forman parte de la cultura inmaterial y los bienes culturales inmateriales, al igual que otras como las unidades de medida, la organización a bordo, la toponimia costera, la hidrotponimia, etcétera.

²³⁷ PEREIRA, Dionisio: Una visión estratégica del patrimonio marítimo: comparativa entre Catalunya, Euskadi y Galicia. *Revista de Estudios Marítimos del País Vasco, Itsas Memoria*, número 6, 2010, pp. 15-32. (Fecha de consulta 02.08.2015)

En línea: http://um.gipuzkoakultura.net/itsasmemoria6/15-32_pereira.pdf

Anticipemos que la Infantería de Marina española es un cuerpo militar que ha tenido a lo largo de su historia diversas denominaciones. Por su antigüedad; oficializada en 1537²³⁸, es la infantería de Marina más antigua del mundo.

La Armada, heredera de las marinas de Castilla y de Aragón, es una de las más antiguas que se conocen; siendo los reinados de Jaime I el Conquistador de Aragón (1213-1276) y de Fernando III el Santo de Castilla (1217-1252), quienes marcan el comienzo de los hechos navales hispánicos del siglo XIII²³⁹.

La incorporación de Cataluña al reino de Aragón contribuye a que este reino se convierta en una potencia marítima que domine el Mediterráneo occidental, las Baleares y Valencia, entre otras. Su proyección marítima será estímulo para el desarrollo completo de la Marina y, bajo el reinado de Pedro III el Grande (1276-1285), la expansión por el Mediterráneo.

Según la mayor parte de los estudiosos, el comienzo de la historia moderna de la Marina española se inicia en los últimos años del siglo XV, con la unión de los reinos de Castilla y de Aragón y el reinado de los Reyes Católicos Isabel y Fernando (1469-1516).

El primer hecho relevante, que marcará con una fuerza inusitada su devenir histórico, es el descubrimiento de América, en 1492. Tras éste y la reconquista de Granada, en el mismo año, la Monarquía Hispánica entra en el siglo XVI con nuevas misiones de exploración y conquista, con muchos de los factores necesarios para llegar a ser una potencia naval²⁴⁰.

La primera gran acción conjunta de las armadas acontece en 1509, en la conquista de Orán. Una expedición propiciada por el rey Fernando y apoyada financieramente por Castilla, que marca el comienzo la presencia española en el norte de África.

²³⁸ Real Decreto de 10 de julio de 1978.

²³⁹ En 1248, durante el reinado de Fernando III, una flota castellana se adentra por el Guadalquivir, rompe las cadenas que cerraban el puerto y conquista Sevilla, dando nuevo impulso a la Reconquista. Poco después, con la expedición a Canarias, se inicia la expansión castellana por el Atlántico.

²⁴⁰ Al descubrimiento del océano Pacífico sigue la primera vuelta al mundo, finalizada por Juan Sebastián de Elcano (1519-1522), el descubrimiento y conquista de las islas Filipinas, el establecimiento de las flotas de galeones con escolta de buques de guerra, para dar protección frente a las diferentes acciones piráticas, etcétera.

4.4.1.- LA ARMADA Y LA INFANTERÍA DE MARINA ANTE EL PERIODO MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Andando el tiempo y durante el reinado de Felipe II (1556-1598) tienen lugar dos acontecimientos navales de primera magnitud aunque de distinto signo: El primero ocurre en 1571, cuando una armada combinada con galeras de países cristianos, al mando de don Juan de Austria, vence en Lepanto y frena el avance del poderío turco sobre el Mediterráneo occidental. Acontecimiento al que después podemos sumar la unión de los reinos peninsulares de España y Portugal, en 1580. El segundo acontecimiento de magnitud ocurre en 1588 cuando la Gran Armada intenta invadir Inglaterra, dando un resultado negativo para España²⁴¹.

Los reinados de los tres últimos Austrias, Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700), se caracterizan por las guerras con los independentistas holandeses y franceses, tanto en Europa como en las Indias y Filipinas. Con el primero de estos monarcas comienza el declive; con Felipe IV hay un leve intento de recuperación, pero nuevas guerras contra Inglaterra y Francia en la búsqueda de un equilibrio no lo harán posible. Finalmente con Carlos II, último rey de la dinastía austriaca, la vida pública española se deteriora y la Armada se considerará abandonada. Sobre el talante de la Infantería de Marina, en el prólogo a la obra de María del Carmen Cózar Navarro²⁴², Octavio Aláez Rodríguez señala lo siguiente:

“La Infantería de Marina es un Cuerpo muy curioso. No es Marina porque está diseñada para combatir en tierra, y no es Ejército de Tierra porque su despliegue inicial de combate se hace en la mar. Esto, que es tan evidente para un infante de Marina, no lo comprende nadie, o casi nadie. Para el Ejército resulta incomprensible -y en ocasiones intolerable- la existencia de tropas

²⁴¹ ALMIRANTE, José. *Bosquejo de la Historia Militar de España*. Cuatro Tomos Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923, p. 1494.

²⁴² CÓZAR NAVARRO, María del Carmen. *La Infantería de Marina durante la Restauración*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 110. ISBN 8477861617.

que, orgánicamente, le son ajenas. En cuanto a la Armada, lo comprende, porque lo necesita... pero a veces no lo quiere comprender, porque lo que el marino desea es navegar por los mares, no empotrarse en tierra. La Infantería de Marina es un mecanismo refinado cuyo destino es proyectar el poder de otra fuerza también refinada, la Fuerza Naval”.

En su creación tiene la finalidad de ser fuerza embarcada, especialista en vivir y combatir sobre un medio tan peculiar como lo es el mar, al tiempo que servir para custodia de las galeras y bajeles que conforman el poder naval; esto en un momento donde tal poder naval aún no está constituido como la Armada que hoy conocemos. Sobre su razón de ser, cuenta María del Carmen Navarro²⁴³ “*aún no constituido como Armada permanente, puede considerarse fue un instrumento estratégico fundamental al servicio de los vastos intereses de la Casa de Austria. Tal carácter se reflejaba en la organización de los Tercios de Armada, creados en 1566, que confirieron al naciente Poder Marítimo hispánico la capacidad, entonces singular, de proyectarse sobre costas hostiles, a gran distancia de sus bases y en el momento en que las necesidades de la campaña lo hacían oportuno*”.

Debemos observar que el infante naval, el infante aforado a la Armada o el infante de Marina si lo queremos llamar así, no es una combinación de soldado y marinero sino un soldado con diferentes dotes y una fisonomía singular, en cuyo quehacer se incluye hacer guardias en una base naval, participar en la protección de un navío, asaltar a un contrario o internarse en operaciones tierra adentro, tomando como partida la situación de los buques en la mar. No es casualidad que este soldado, de idiosincrasia terrestre en origen, se identifique cada vez más con la Armada y con lo naval; ni que tierra y mar tengan sus instantes de particular interés para recuperarlos o para mantenerlos, según el peso de la necesidad continental u oceánica de cada conflicto.

El inicio orgánico de la Infantería de Marina española es motivado por los intereses imperiales del primer Habsburgo español, quien trata de consolidar una fuerza naval

²⁴³ CÓZAR NAVARRO, María del Carmen. *La Infantería de Marina durante la Restauración*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 110. ISBN 8477861617.

que ayude a mantener la posición española y europea frente al empuje francés y del Imperio Turco²⁴⁴.

Carlos I crea en 1534 las Compañías Viejas del Mar de Nápoles, esenciales para ejecutar el abordaje y embarcar a la Infantería. Esto último no se considera tanto una proyección sobre tierra como una simple plataforma por la que transportar a las tropas terrestres de un lugar a otro, atravesando el mar; realizable también a través de naos, carracas y galeones.

Por la misma época la Armada de Galeones se encuentra cubriendo la Carrera de Indias, en una tarea menos preocupante que la que ocupa al Mediterráneo²⁴⁵

El siguiente jalón de la evolución orgánica de la Infantería de Marina es el reinado de Felipe II, por el que se eleva la presencia naval cuando al eje mediterráneo se suma un segundo eje estratégico: Atlántico y Mar del Norte. Este segundo foco es consecuencia del nacimiento de Inglaterra como potencia marítima y de la presencia de España en los Países Bajos²⁴⁶

“consecuencia del nacimiento de Inglaterra como potencia marítima y de la presencia de España en los Países Bajos. (...) El peligro turco se hacía más patente en el Mediterráneo Central, manifestándose en ataques contra puntos costeros del Norte de África e islas del Mediterráneo y en el establecimiento de bases, que serán puntos de apoyo para alcanzar sus objetivos de expansión. (...) Es así como Felipe II comprendió la necesidad que existía de disponer de equipos de fuerzas navales y terrestres, permanentemente organizadas, que estuviesen en condiciones de combatir a bordo o en tierra y mantuvieran constantemente su disponibilidad. De esta manera, las unidades de Infantería de

²⁴⁴ El Mediterráneo es el centro de gravedad estratégico para el nacimiento de esta estrategia; pues la línea atlántica, en la que pueden influir Inglaterra, Holanda y Francia, considerada menos urgente y también menos peligrosa.

²⁴⁵ RIVAS FABAL, Enrique. Historia de la Infantería de Marina española (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270.

²⁴⁶ O'DONELL y DUQUE DE ESTRADA, Hugo. *La Infantería de Marina española, historia y fuentes*. Madrid: Empresa Nacional Bazán, 1999, p. 321. DL B48381999.

Armada se transformaron o multiplicaron para convertirse en fuerza de desembarco, como su nueva misión demandaba²⁴⁷”.

La Infantería de Armada se articula entonces en diversas unidades orgánicas, denominadas Tercios, de los que Cózar indica:

“El Tercio de Armada y Flota de Indias, que había nacido en 1528, fue reformado en 1552. Tomó el nombre de Tercio de Galeones y fue destinado a proteger nuestros dominios de América. En 1535 se creó el Tercio de Sicilia, que desde un principio tuvo condición naval, pero más tarde pasó al Ejército de Tierra con el nombre de África (El Valeroso). El 27 de Febrero de 1566 se creó el Tercio de Armada de la Mar Océano. Se formó en Cartagena por su primer Maestre de Campo y fundador, Lope de Figueroa. El Tercio Nuevo de la Mar de Nápoles se organizó también el 27 de Febrero de 1566 bajo su primer Maestre de Campo y fundador, Pedro Padilla. Más tarde, en 1572, se creó el Tercio de Armada de Infantería Napolitana, que prestó servicio naval hasta 1705, año en que pasó al Ejército de Tierra²⁴⁸”.

Citando a Olesa Muñido y sus trabajos sobre la organización naval del Mediterráneo, Cózar señala:

*“Estas unidades llevaron a cabo numerosas y eficaces acciones en el Mediterráneo y en el Atlántico. Sin embargo, su organización se fue debilitando re-
inando los últimos Austrias. La causa hay que buscarla en el duro golpe que
sufrió el poder naval español en el desastre de la Invencible, que va a marcar
para España su pérdida de vigor como potencia naval²⁴⁹”*

Con esta situación acaba un periodo brillante para la Infantería naval, cuyas unidades siguen repartidas por tierra y mar durante todo el siglo XVII.

²⁴⁷ CÓZAR NAVARRO, María del Carmen. *La Infantería de Marina durante la Restauración*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 110. ISBN 8477861617.

²⁴⁸ *Ibíd.*

²⁴⁹ *Ibíd.*



Figura 25.- Copia ilustrada del Real Decreto fundacional del Cuerpo de Infantería de Marina, con firma original manuscrita de Su Majestad el Rey Juan Carlos I de España. (Fuente: Cámara de oficiales del Tercio de Levante).

En el periodo contemporáneo se abre en el año de 1700. Muerto el rey Carlos II sin descendencia, pugnan por el trono español el archiduque Carlos de Austria y Felipe de Anjou, dando lugar a la denominada “Guerra de Sucesión,” que finaliza con la firma del Tratado de Utrecht. Este acuerdo consolida a Felipe V como Rey de España, dando inicio a la dinastía borbónica y estableciendo, con ciertos términos, la cesión de las posesiones españolas en Italia y los Países Bajos, Menorca y Gibraltar.

El nuevo Rey de España hace cambiar el estado de precariedad de la Armada y sus estructuras orgánicas, rodeándose de personas muy preparadas que impulsarán la creación de una nueva Armada.

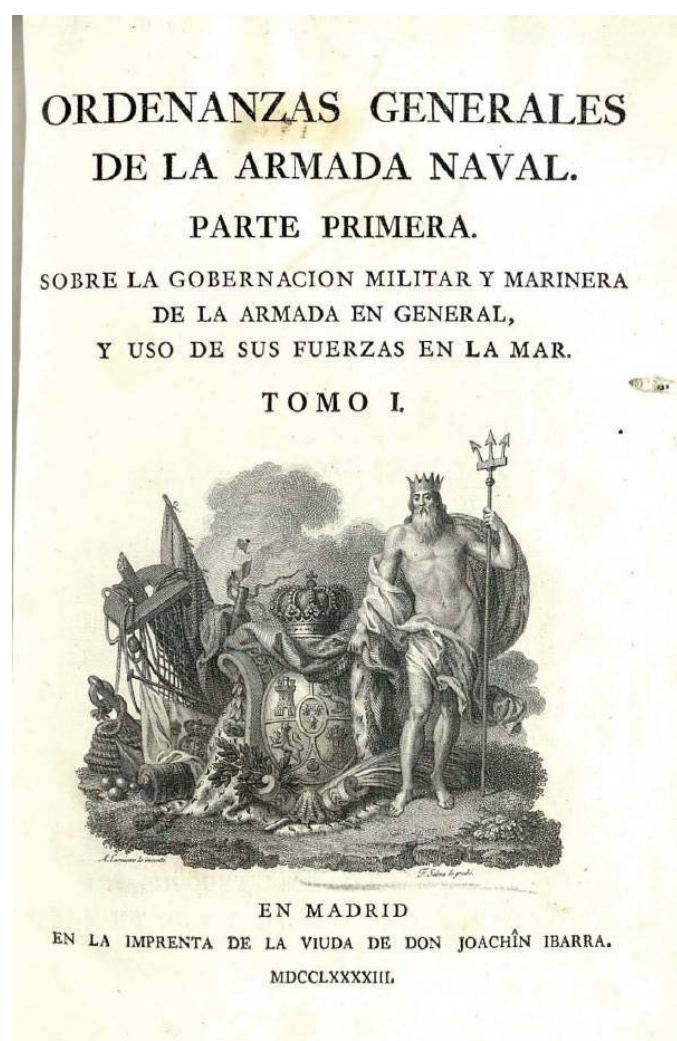


Figura 26.- Ilustración en grabado del Tomo Primero de la Ordenanza naval de 1793.
(Fuente: Colección del autor)

La primera gran reforma es aplicada por José Patiño, quien impulsa la construcción de los astilleros de Cádiz y Ferrol y sus arsenales. El marqués de la Ensenada prosigue esta política de reconstrucción y de preparación de la Armada, desarrollando los nuevos planes de expansión de la Armada y mejoras en la administración del nuevo Estado²⁵⁰.



Figura xx.- Marqués de la Ensenada (Fuente: Copia retrato existente en el Museo del Prado).

²⁵⁰ En 1741 se destaca la defensa de Cartagena de Indias por Blas de Lezo, y en el Mediterráneo la actividad de Barceló.

La segunda época de historia de la Infantería de Marina comienza con la Guerra de Sucesión; es el inicio del Cuerpo de Batallones y de la Armada Real borbónica.

La Armada Real se crea como instrumento de poder al servicio de la política exterior, a la que Patiño da forma militar y administrativa cuando se une bajo una sola dirección todos los medios a flote y las tropas marítimas del Reino. Esto conlleva incrementar y renovar el material que utilizan, impulsar la construcción naval y realizar mejoras en todos los órdenes.

Patiño se encuentra junto a oficiales de mar y oficiales de guerra, esto es, con marinos hechos a manejar los buques y soldados preparados para luchar en la guerra; la racionalización borbónica aconseja refundirlos y con este objetivo crea la Real Compañía de Caballeros Guardias Marinas empleando cuadros procedentes del viejo Tercio de Nápoles, que tendrán la consideración de Guardias de Corps y el privilegio de ser Tropa de Casa Real ²⁵¹.

Desde 1717 los oficiales del Cuerpo General de la Armada se forman como oficiales de mar y guerra en la Compañía de Guardias Marinas, sirviendo indistintamente en destinos de a bordo, del Cuerpo de Batallones u otros que se les encomienden.

El Cuerpo de Batallones de Marina sucede a los extintos Tercios de Infantería española y se alimenta del “pie de tropa” que forma el 2º Batallón del Regimiento de la Corona, antiguo Tercio de la Mar de Nápoles, junto a otras agregaciones del resto de unidades. Aunque se desconoce la razón por la que la Infantería de Marina elige como emblema distintivo el de las dos anclas cruzadas, entendemos que lo más sencillo es que el Nápoles conservara el suyo: las dos anclas cruzadas.

²⁵¹ O'DONELL y DUQUE DE ESTRADA, Hugo. *La Infantería de Marina española, historia y fuentes*. Madrid: Empresa Nacional Bazán, 1999, p. 321. DL B48381999.



Figura 27.- Detalle del emblema del Regimiento de Infantería Nápoles 22 (Fuente: Sala Tercio de Levante)

Los primeros Batallones de Marina se crean bajo los nombres de Armada, Marina, Bajelos, Océano y Mediterráneo, asimismo acordes denominativamente con los de los Regimientos de Ejército de los que proceden²⁵².

En 1726 se crean tres Departamentos Marítimos: Ferrol en el Departamento del Norte, Cartagena en el Levante y Cádiz en el Sur.

Fernando VI (1746-1759) ingresa en una política general de neutralidad, que el nuevo rey Carlos III (1759-1788), encuentra difícil de mantener. En 1762 estalla la guerra con Inglaterra. España pierde parte de sus posesiones en Florida, Pensacola y la

²⁵² O'DONELL y DUQUE DE ESTRADA, Hugo. *La Infantería de Marina española, historia y fuentes*. Madrid: Empresa Nacional Bazán, 1999, p. 321. DL B48381999.

colonia de Sacramento en Uruguay, aunque esta última se recupera un año más tarde. En 1779 España se encuentra inmersa en nuevos conflictos contra Inglaterra, a quien declara de nuevo la guerra, al tiempo que apoya a los nuevos Estados Unidos de América en su guerra de independencia, finalizada en 1783. Tras estos sucesos se recupera Menorca y la Florida.

En el ámbito científico se reanudan las expediciones náuticas de Jorge Juan y Ulloa para la medida del arco de meridiano, comprobación de la forma del globo terrestre, etcétera. Tofiño elabora su atlas con numerosas cartas náuticas de España, norte de África y de la costa oriental de América del Sur. Malaspina cartografía la costa del Pacífico y Bustamante inicia su viaje científico por los océanos Atlántico y Pacífico, entre 1789 y 1794. En el noroeste de América se explora la costa de Alaska; en América del Sur la Patagonia, etcétera.

El siglo XIX comienza con el combate de Trafalgar, en 1805, donde la escuadra franco-española es derrotada por la inglesa. España declina como potencia naval y mundial. La invasión napoleónica y los sucesos de 1808 dan comienzo a una guerra por el interior nacional que se prolonga durante seis años. A mediados del XIX se incorpora a la Armada el primer buque vapor de ruedas²⁵³, multiplicando su esfuerzo en la lucha contra la piratería en Filipinas y en la guerra del Pacífico contra Perú, Chile y Bolivia.

En general, la trayectoria de la Armada durante este siglo no puede sustraerse de los acontecimientos y convulsiones políticas que sufre España, marcadas por las guerras carlistas y las revoluciones iberoamericanas.

Se construyen nuevos buques como el acorazado Pelayo y los cruceros Reina Regente, Lepanto y Alfonso XII, se modernizan los arsenales de La Carraca, Ferrol y Cartagena y se ponen en quilla los cruceros acorazados Infanta María Teresa, Almirante Oquendo y Vizcaya. Casi en vísperas del conflicto con los Estados Unidos, se bota el acorazado Carlos V y se realizan pruebas de guerra submarina con el torpedero submarino de Isaac Peral, cuyo proyecto y prototipo queda abandonado.

²⁵³ La fragata Isabel II.

El siglo XIX acabará con la guerra Hispano-Americana de 1898, por la que España pierde las provincias ultramarinas de Cuba y Filipinas.

Con el estallido en 1808 de la Guerra de la Independencia, la Infantería de Marina cambia nuevamente en su funcionamiento y regulación orgánica. El Cuerpo de Batallones es apartado de su misión para guarnecer buques y pasa a ser utilizado como tropas para el Ejército²⁵⁴; las necesidades bélicas se orientan ahora hacia la guerra terrestre contra las tropas francesas del ejército napoleónico. Con este objetivo la Junta Central organiza cuatro grandes fuerzas contra los franceses: el ejército de la Izquierda, el de Cataluña, el del Centro y el de Reserva; fuerzas en las que se integran también los soldados de Marina.

La misma Junta Suprema determina que con los seis Batallones de Cádiz se formen tres Regimientos y con el batallón que les queda atiende la guarnición de los buques e instalaciones en tierra. Los cuatro batallones de Cartagena se suman al Cuarto y al Quinto Regimiento; los de Ferrol van al Sexto²⁵⁵. Bajo el mando de un oficial general del Ejército y formando una entidad cercana a las catorce mil plazas, los infantes de Marina combaten ahora tierra adentro, en frentes tan inusuales para ellos como el de Zaragoza, Tolosa, Ocaña o Rioseco.

Finalizada la Guerra de la Independencia, Infantería de Marina vuelve a la guarnición naval, pero la mera guarnición de buques y bases navales no precisa tener unidades con tantos efectivos como los reclutados para la guerra. Las fuerzas de Infantería de Marina se mueven desde ese momento en un panorama que muchos llaman de *sainete*, viviendo glorias pasadas y participando en alguna que otra asonada²⁵⁶.

Durante los dos períodos absolutistas de Fernando VII, el ministro de Marina inicia las primeras reorganizaciones de ese siglo; la más importante unir las tropas de Marina a las de la Brigada Real, con oficiales propios (1823-1832). En el Ejército de Tie-

²⁵⁴ RIVAS FABAL, Enrique. *Historia de la Infantería de Marina española* (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270

²⁵⁵ RIVAS FABAL, Enrique. *Historia de la Infantería de Marina española* (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270

²⁵⁶ CÓZAR NAVARRO, María del Carmen. *La Infantería de Marina durante la Restauración*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 110. ISBN 8477861617.

rra, en cambio, la Infantería y la Artillería se separan, dándoles misiones distintas aunque complementarias²⁵⁷.



Figura 28.- Emblema de tropas durante la Tercera Guerra Carlista (Fuente: Sala Tercio de Levante)

En 1833 comienza la Guerra Carlista, donde la Infantería de Marina, bajo la denominación de “Artillería e Infantería de Marina” se vuelve a unir al Ejército, dándole una entidad de tres batallones de Infantería, ordenados al modo del mismo Ejército de Tierra y pagados por el ministerio de la Guerra. Pese a este cambio práctico en la misión, el desarrollo teórico de sus funciones no es modificado: servir a la guarnición de buques y bases navales.

Terminadas las Guerras Carlistas estos batallones pasan al Regimiento Asturias del Ejército de Tierra²⁵⁸, permitiéndose que algunos de sus miembros sean recuperados para las necesidades de la Armada y sus antiguas funciones de guarnición, sin que la

²⁵⁷ Esta y otras diferencias son debidas a los cambios y la evolución propia de la guerra, donde por ejemplo los enfrentamientos al abordaje son cada vez menos frecuentes. Se llega asimismo a la conclusión de que pudiéndose adiestrar a la marinería para manejar el artillado de los barcos se pueden ahorrar en aquellos destinos a los individuos de Artillería.

²⁵⁸ RIVAS FABAL, Enrique. Historia de la Infantería de Marina española (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270.

varíen la reformas de 1848 de Roca Togores ni la reforma de 1850, aunque esta última añade la función de cubrir las guardias de recinto de los arsenales, con las recién creadas Compañías de Guardias de Arsenales.

La siguiente organización tiene lugar en 1859, con las reformas de Lersundi y Mac Crohon, que reagrupan los batallones para formar tres medias brigadas.

Corriendo el tiempo se inician los primeros enfrentamientos entre los más altos mandos navales y los de Infantería de marina, que en 1865 los órganos judiciales acaban resolviendo haciendo que los respectivos capitanes generales de Departamento manden en el servicio y comisiones de los batallones, pero no en su administración y gobierno, al estar reservada al director del Cuerpo²⁵⁹.

Por el artículo tercero del Reglamento de 1870, se determina para el Cuerpo la misión de “proporcionar guarniciones para el servicio militar de los buques y para las capitales de los Departamentos Marítimos”. La siguiente etapa para Infantería de Marina transcurre entre 1875-1882 y responde a la época de pacificación nacional del sistema Canovista.

En la época más estudiada por Cózar Navarro, el Cuerpo de Infantería de Marina se encuentra entre dos grandes crisis nacionales: el Sexenio Revolucionario y el Desastre de Ultramar de fines del XIX. Hasta el reinado de Isabel II, a la Infantería de Marina se impone, además de sus funciones de guarnición de buques y bases navales, la de servir como fuerza expedicionaria integrada en las grandes unidades del Ejército cuando éstas lo requieren.

Entre 1875 y 1882 tiene lugar para la Infantería de Marina una etapa que Cózar llama “de pacificación”, inmediata a la Restauración Alfonsina²⁶⁰. Como la misma autora señala:

“Aún persiste una cierta preocupación por el Carlismo que, aunque vencido en el campo de batalla, se teme pueda rebrotar. En la lejana Cuba continúa la guerra hasta la Paz de Zanjón. En estos años, las unidades de Infantería

²⁵⁹ La tirantez por el dominio en cada espacio ya no son solo de Ejército de Tierra versus Infantería de Marina, sino también Armada versus Infantería de Marina.

²⁶⁰ CÓZAR NAVARRO, María del Carmen. *La Infantería de Marina durante la Restauración*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 110. ISBN 8477861617.

*de Marina operan en campaña junto con las del Ejército, y se asimilan a éstas progresivamente, proceso que culmina con la reforma llevada a cabo por el Almirante Pavía, Ministro de Marina, y el Mariscal de Campo Montero y Subiela, Inspector del Cuerpo*²⁶¹”.

El segundo período estudiado por Cózar comprende la etapa entre los años 1883-1895, cuando se desarrolla la reconstrucción y desarrollo de las instituciones, y la Armada se puede replantear tanto su futuro como el de los cuerpos que dependen de ella. La disyuntiva de Infantería de Marina sigue siendo la que se repetirá otras veces: volver con el ámbito militar de la Armada a su vida de guarnición, o con el de Tierra porque deba volver a las vicisitudes de sus unidades. Si deben continuar como estaban o marinear a todo o parte del Ejército es otra cuestión muchas veces planteada, con tensiones entre los actores implicados por sus posibles pérdidas de poder: desarrollo de mejores o peores cargos, beneficio o perjuicio en la cantidad y velocidad de los ascensos, etcétera. Como sucede y sucederá en otras ocasiones interviene un suceso que hace tocar la campana, en este caso el de las guerras coloniales²⁶².

En los primeros años del reinado de Alfonso XII, el Gobierno conservador de Cánovas se propone acabar con la Guerra Carlista dando mayor dotación de personal a las unidades del Ejército de Tierra. Ante este panorama bélico eminentemente terrestre, y sólo para esta situación, se eleva también la entidad de la Infantería de Marina²⁶³.

Acabada en 1876 la Guerra Carlista, los Regimientos de Infantería de Marina en la Península regresan a sus puestos en los Departamentos Marítimos²⁶⁴, disminuidos en número porque el aumento de efectivos lo fue de manera puntual y sólo para cubrir las bajas que produce la guerra²⁶⁵.

Tras doce años en Cuba, con la Paz de Zanjón, el Segundo Regimiento regresa a Ferrol. El batallón que queda en Cuba pasa a denominarse 7º Batallón²⁶⁶ y se destina a

²⁶¹ *Ibíd.*

²⁶² CÓZAR NAVARRO, María del Carmen. *La Infantería de Marina durante la Restauración*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 110. ISBN 8477861617.

²⁶³ La Real Orden de 30 de Junio de 1875 aumenta la plantilla de oficiales; y la Real Orden de 25 de Agosto del mismo año aumenta las plantillas de tropa y el número de compañías.

²⁶⁴ El Segundo Regimiento está en campaña desde comienzo del conflicto y continúa en Cuba. La dilatación de la guerra impone al Gobierno enviar refuerzos periódicamente.

²⁶⁵ Real Orden de 25 de abril de 1876.

²⁶⁶ Real Orden de 5 de Diciembre de 1878.

Mahón. Este mismo batallón²⁶⁷ se ordena en agosto de 1879 regresar a Cuba, por la sublevación de los líderes locales José Maceo y Guillermon Quintín Banderas en la *Guerra Chiquita*. Un 2º Batallón Expedicionario se le une después, formando junto al anterior la Media Brigada de Operaciones en Cuba²⁶⁸. La elección de Infantería de Marina para el conflicto ultramarino radica nuevamente en sus capacidades de tierra y mar, idóneas para el concepto de aquellas operaciones.



Figura 29.- Corneta de Infantería de Marina con la guerrilla montada en Cuba. (Fuente: Sala Tercio de Levante).

La revuelta antidinástica que inicia Topete en 1868 ha dado entrada a un periodo liberal para la Armada. El Gobierno de la Restauración no olvida lo que entiende como una deslealtad y, con razón o sin ella, resta importancia a los asuntos marítimos. Esto conduce a que la Infantería de Marina en Cuba quede habitualmente en precario, sin personal ni recursos suficientes para la contienda. El 18 de Julio de 1881

²⁶⁷ Rebautizado como 1er Batallón Expedicionario o Primero Expedicionario.

²⁶⁸ Real Orden de 16 de Noviembre de 1879.

Montero y Subiela, a la sazón mariscal de campo y Jefe del Cuerpo, inicia un proceso de consolidación institucional que culmina con la reorganización de 1882²⁶⁹.

La Armada española del XX inicia siglo bajo el signo de la crisis que ha supuesto el conflicto con los Estados Unidos de América. Su recuperación comienza con los programas navales de Ferrándiz y Miranda.

En 1915 nace el Arma Submarina, que toma base en la Estación y Escuela de Submarinos de Cartagena. En 1917 se crea la Aeronáutica Naval, estableciéndose sus estaciones principales en Ferrol, Cádiz y Cartagena, y las secundarias en Mahón y Vigo. En 1925 la Marina de Guerra interviene en el desembarco de Alhucemas.

La caída de la monarquía y aparición de la Segunda República española transforman nuevamente el panorama político español. El golpe de Estado militar de 1936 desata durante tres años la Guerra Civil española, en la que subsisten dos marinas enfrentadas: la que se mantiene fiel al Estado o Bando Republicano y la que se subleva formando un bando rebelde o Bando Nacional. Al conflicto siguen los años de la posguerra; con pobreza, austeridad y sacrificios.

²⁶⁹ RIVAS FABAL, Enrique. Historia de la Infantería de Marina española (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270.

4.4.2.- LA ARMADA Y LA INFANTERÍA DE MARINA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

*“El que no sepa rezar que se venga por esos mares;
verá que pronto aprende, sin enseñárselo nadie”*

(*“La tirana del marinero”*, canto anónimo reproducido en las fachadas de capillas de la Armada).

Entre 1939 y 1960 se conciben y ejecutan diferentes planes y programas navales, destacando los de acuerdo de cooperación hispano-norteamericanos de 1953, por los que la Marina de Guerra española vive un nuevo proceso de recuperación técnica y modernización. La siguiente etapa culmina con la integración de España en la OTAN (1982) y en la Unión Europea (1986), dando inicio a la participación en misiones internacionales, algunas extendidas hasta nuestros días, junto a otras que son de aún más reciente creación.

Visto este panorama podemos considerar que España ha sido y continúa siendo una nación de marcado carácter marítimo por su geografía, historia y dependencia del mar, aunque numerosos autores insisten en señalar su mentalidad continental; causa por la que también se han quejado de que la Península subsista “de espaldas al mar”. Pese a esto último, la propia forma y disposición del territorio nacional, compuesto por la mayor parte de la península Ibérica, los archipiélagos de Canarias y Baleares, y las Ciudades y peñones españoles en el norte de África, hacen del mar un espacio necesario para la vertebración de España. Un país rodeado por las principales vías de comunicación marítima mundiales, las que transcurren por el océano Atlántico y el mar Mediterráneo, que desde hace siglos comunica los continentes situando a España en un punto central para el transporte marítimo e intereses geopolíticos de buena parte del mundo.

Estableciendo un símil, podemos afirmar que las vías de comunicación marítimas son las arterias por donde viaja la mayor parte del comercio; el ochenta por ciento de la sangre del sistema económico global. La interrupción de cualquiera de ellas, cerca o lejos de la soberanía española, supondría un importante problema exportaciones y de desabastecimiento para las economías europeas, entre ellas de la española²⁷⁰.

Tiempo después, la Ley Orgánica 5/2005 que regula la Defensa Nacional, implanta las bases de la organización militar conforme a los principios establecidos en la Constitución Española de 1978, estableciendo para hacerlo las siguientes misiones principales:

- Las Fuerzas Armadas, de acuerdo con el artículo 8.1 de la Constitución, tienen atribuida la misión de garantizar la soberanía e independencia de España, defender su integridad territorial y el ordenamiento constitucional.
- Las Fuerzas Armadas contribuyen militarmente a la seguridad y defensa de España y de sus aliados, en el marco de las organizaciones internacionales de las que España forma parte, así como al mantenimiento de la paz, la estabilidad y la ayuda humanitaria.
- Las Fuerzas Armadas, junto con las Instituciones del Estado y las Administraciones Públicas, deben preservar la seguridad y bienestar de los ciudadanos en los supuestos de grave riesgo, catástrofe, calamidad u otras necesidades públicas, conforme a lo establecido en la legislación vigente.
- Las Fuerzas Armadas pueden asimismo llevar a cabo misiones de evacuación de los residentes españoles en el extranjero, cuando circunstancias de inestabilidad en un país pongan en grave riesgo su vida o sus intereses²⁷¹.

²⁷⁰ España es también un país de primer orden en pesca marítima y su flota es importante tanto por tamaño como por capturas: empresas y buques españoles faenan en los principales caladeros mundiales. También lo es en productos del turismo, kilómetros de costa, náutica deportiva, acuicultura, etcétera.

²⁷¹ Dentro de este panorama, los objetivos permanentes de la organización de la Armada son asegurar la existencia y eficacia de una Fuerza Naval equilibrada moderna y con el adecuado grado de alistamiento operativo. La necesidad actual de actuar en escenarios cada vez más alejados del territorio nacional, por ejemplo en misiones de Seguridad Marítima, donde resulta esencial la coordinación con diferentes organismos militares y civiles, aconseja la integración de la Fuerza bajo una única estructura denominada la Flota, que podemos decir forma el núcleo duro de la Armada y su verdadera razón de ser.

Durante la transición española a la Democracia, la Armada debe entregar funciones a otras administraciones y en general sufrir una progresiva transformación para adaptarse a la nueva acción del Estado sobre la mar, consecuencia del proceso de descentralización de la Administración del Estado²⁷², que deja para la Armada sus cometidos en Seguridad y Defensa, como ordena la Constitución española de 1978.

En ese momento siete ministerios y todas las Comunidades Autónomas con costa tienen competencias en diferentes áreas relacionadas con la actividad marítima, quedando la Armada como mera colaboradora de todas, en asuntos donde antes era la responsable; pero a su vez centrada en la tarea básica de ser garante de protección y seguridad a nivel nacional respecto a los intereses marítimos y el ejercicio de la soberanía²⁷³.

En lo político y social, la administración marítima civil empieza a cobrar una importante orientación económica para la generación de bienes y empleos, en asuntos donde antes la Armada tenía amplias o exclusivas competencias, como los puertos y sus capitanías.

La nueva organización de una Armada basada en criterios funcionales, en lugar de en los antiguos criterios territoriales, trae consigo la desaparición de las Zonas Marítimas²⁷⁴.

Desde ahora el espacio marítimo nacional será concebido de una forma global, como una unidad geoestratégica de entidad única, visible de cara a España y sus aliados. Esta concepción tiene para la Armada otra importante acción derivada: ejercer en las diferentes actividades navales una dirección centralizada pero una ejecución descen-

²⁷² La estructura territorial queda finalmente derogada por el Real Decreto 912/2002, que establece la Estructura Básica de los Ejércitos y la Orden DEF/3537/2003 del Ministerio de Defensa, que desarrolla el R.D. En ellas se dispone la supresión de las Zonas Marítimas.

²⁷³ El ejercicio de la soberanía comprende aspectos tan diversos como la vigilancia de pesca, las acciones policiales contra el crimen organizado, la protección del medio ambiente marino, el control de la navegación y la seguridad, el cumplimiento de acuerdos internacionales, el salvamento, etcétera. Un conjunto de actividades que en lo sucesivo se llamará “la Acción del Estado en la Mar” o lo que es lo mismo, el ejercicio de la autoridad del Estado para que la actividad marítima se desarrolle de acuerdo a las disposiciones legales.

²⁷⁴ Pese a todos estos cambios, sin duda muy importantes, la huella física de la Armada sigue después pudiéndose rastrear por casi los mismos lugares donde estuviera antaño: Madrid, Cartagena, Ferrol y Cádiz. Teniendo el primero casi la categoría de ser el “mayor puerto seco de España” dado que allí siguen centralizándose las decisiones del más alto nivel y destinándose a un buen número de marinos.

tralizada, como ocurre también en la capital del Departamento Marítimo del Mediterráneo: Cartagena. En esta ciudad desaparece la figura del Capitán General y su organización territorial se transforma en otra de carácter funcional donde quedará un mando único, el Almirante de Acción Marítima, encargado de dirigir la contribución de la Armada a la Acción del Estado en la Mar y con dependencia directa del Almirante Jefe del Estado Mayor de la Armada. Este nuevo almirante se hace además responsable de las relaciones institucionales de la Armada con las autoridades de la Administración del Estado que correspondan en el ámbito marítimo.

Como mostramos, la Armada se va orientando paulatinamente hacia sus cometidos de Seguridad y Defensa, en cooperación con los países aliados de la nación; y en las demás materias pasa de ser el organismo responsable a ser un organismo colaborador²⁷⁵.

En paralelo a todo este proceso y según la Orden de Defensa 3537/2003, de 10 de diciembre, por la que se desarrolla la estructura orgánica básica de los Ejércitos²⁷⁶, se da por culminado el proceso de repliegue territorial y el despliegue funcional militar iniciado en los años setenta, superando los factores geográficos que determinaban la estructura de las Fuerzas Armadas; *“hecho que aconseja sustituirlo definitivamente por*

²⁷⁵ La colaboración institucional de la Armada puede ser resumida de la siguiente forma: Con el Ministerio del Interior la colaboración se encuadra en aspectos relativos a la seguridad en la mar, como tráfico de drogas, inmigración ilegal, crimen organizado y terrorismo. Se presta a los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado y se realiza básicamente con el Servicio Marítimo de la Guardia Civil (SMGC), quien recibe las misiones que se desarrollan en el mar territorial y excepcionalmente también fuera de éste. En concreto la Armada se hace presente en los caladeros de pesca nacionales para conocer las actividades que allí se realizan y servir como elemento disuasorio, inspecciones a bordo de pesqueros para comprobar el cumplimiento de la legislación vigente, etcétera, todo esto en el Mar Territorial, en la Zona Económica Exclusiva y en la Zona de Protección Pesquera del Mediterráneo. La Armada también colabora con el Ministerio del Interior en el ámbito de la lucha contra el tráfico ilegal de drogas; con el Ministerio de Fomento en materias de seguridad de la navegación, salvamento, lucha contra la contaminación del medio marino, auxilios, remolques y salvamentos, hallazgos y extracciones marinas, etcétera. Con el Ministerio de Fomento en la elaboración de las normas de seguridad para el ejercicio de actividades subacuáticas; con el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación con la inspección y vigilancia de las actividades relacionadas con la pesca marítima. Con el Ministerio de Hacienda en lo referente a la Dirección Adjunta de Vigilancia Aduanera (DAVA), responsable de la persecución y represión de los actos e infracciones de contrabando en todo el territorio nacional, aguas jurisdiccionales, alta mar y espacio aéreo español; emisión, por parte de la Armada, de patentes de navegación para sus embarcaciones, etcétera. Con el Ministerio de Ciencia y Tecnología con diversas campañas de investigación oceanográfica y científica. Con el Ministerio de Educación y Cultura para preservar al patrimonio arqueológico submarino y realizar campañas con medios y recursos de ambos en prospección del suelo y subsuelo de las aguas jurisdiccionales, localización, identificación y extracción de pecios, etcétera.

²⁷⁶ Vigente hasta el 10 de Febrero de 2015, y el Real Decreto 912/2002, de 6 de septiembre, que a su vez se desarrolla la estructura básica de los Ejércitos.

factores de carácter funcional y operativo, conservando solo las actuales estructuras en los archipiélagos balear y canario y en las ciudades de Ceuta y Melilla”.

Según el mismo texto legal, la organización establecida por el citado Real Decreto conserva la estructura básica de los Ejércitos: Cuartel General, Fuerza y Apoyo a la Fuerza; haciendo desaparecer su estructura territorial y potenciando la acción conjunta, facilitando también las relaciones de mando entre los niveles político, estratégico y operativo.

Tras otra serie de consideraciones de orden funcional, logístico, etcétera, el preámbulo de la misma Ley dicta que ahora “*procede adecuar la organización de los Ejércitos a los nuevos criterios, estableciendo una nueva estructura de carácter funcional, sin condicionantes territoriales, que permita asegurar la existencia de una Fuerza con el adecuado grado de preparación que garantice en todo momento la posibilidad de su asignación, total o parcial, con los órganos de mando y apoyo necesarios, al Mando Operativo Conjunto y mantener una capacidad de administración y gestión eficiente de los recursos asignados*”.

Concluamos este panorama indicando que durante los últimos años las relaciones internacionales han ido perfilando un escenario estratégico diferente al del siglo terminado; plagado de factores de inestabilidad que habían permanecido aletargados por el prolongado enfrentamiento entre dos grandes bloques ideológicos. Sus síntomas visibles han sido los conflictos regionales, las tensiones étnicas, el fanatismo religioso, el terrorismo y los movimientos migratorios incontrolados, entre otros.

Con todo, la misión de la Armada no se ha modificado sustancialmente y permanece en la responsabilidad²⁷⁷ de:

- Ejercer la soberanía nacional en aguas territoriales.
- Proteger el tráfico marítimo.
- Estar en condiciones de adquirir y ejercer el control del mar en áreas de interés.
- Ejercer la vigilancia en nuestros espacios de interés.
- Proyectar el poder naval sobre tierra.

²⁷⁷ Son cometidos permanentes o que se derivan del planeamiento nacional.

- Ser instrumento de la política exterior y apoyar otras actividades del Estado²⁷⁸.

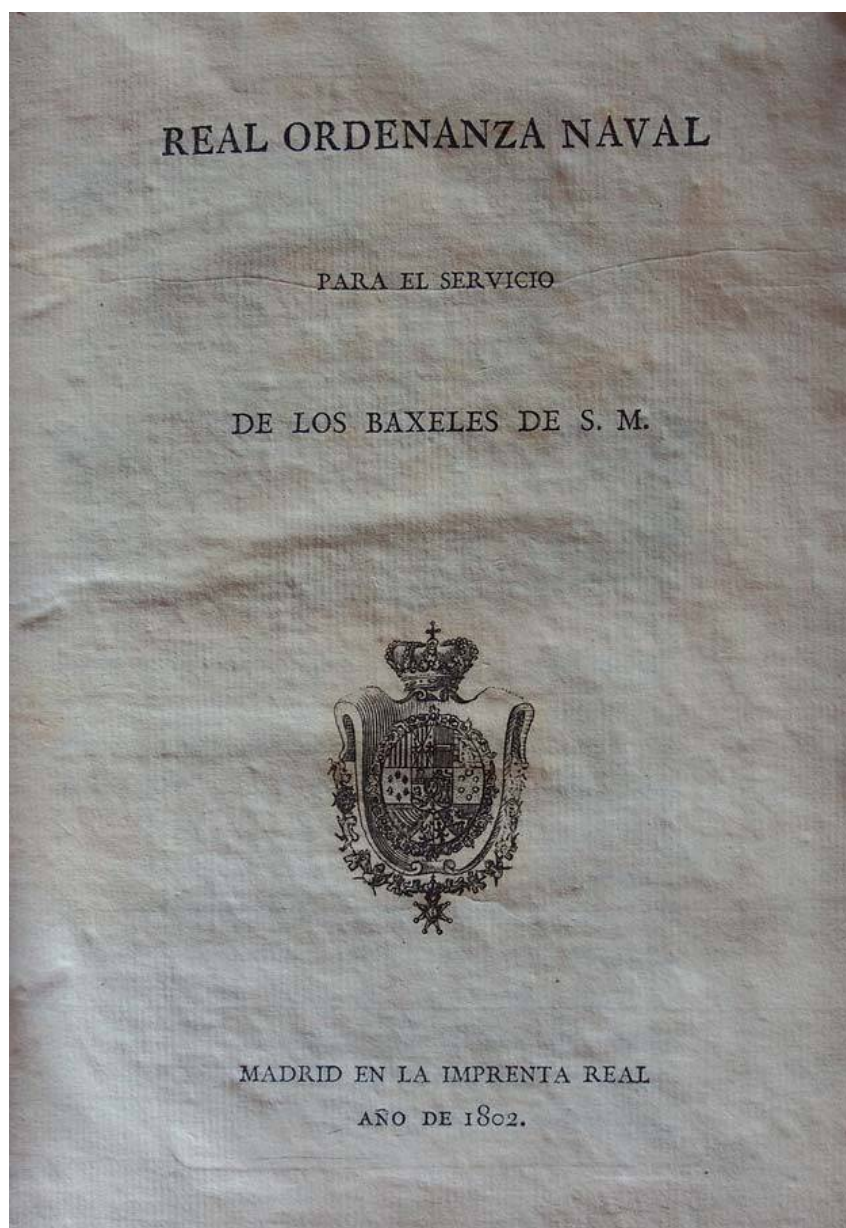


Figura 30.- Ordenanza para el servicio de baxeles de 1802. (Fuente: Colección del autor).

²⁷⁸ Cometidos permanentes, derivados del Planeamiento Nacional.

“Al lento batir de los tambores, las primeras filas de españoles movíanse hacia delante (...) codo a codo con sus camaradas, ordenados y soberbios como si desfilaran ante el propio rey”.
(El sol de Breda, Arturo Pérez-Reverte)

Recordemos que Infantería de Marina pertenece a la Armada y en ella se encuentra integrada como “Cuerpo de Infantería de Marina”. La Infantería de Marina está formada por el conjunto de medios y unidades de la Armada que tienen por cometido efectuar misiones relacionadas con la capacidad de proyección del poder naval sobre tierra, habitualmente mediante la realización de operaciones militares en la costa, iniciadas desde el mar.

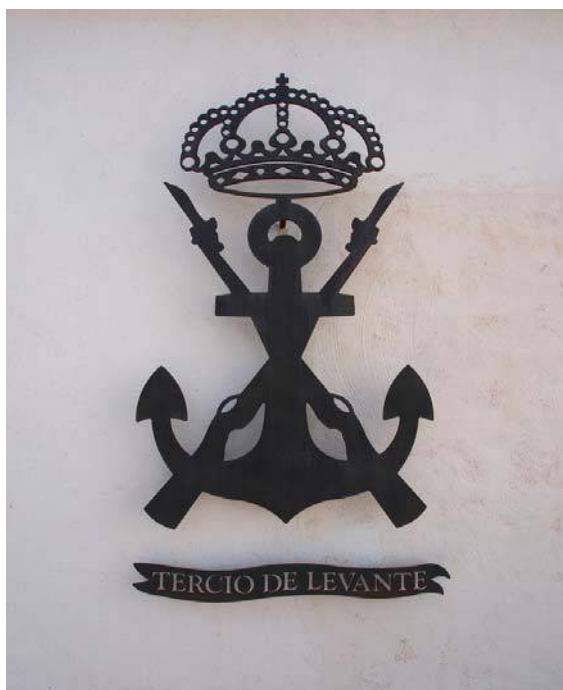


Figura 31.- Emblema de la actual Infantería de Marina española. Tercio de Levante. (Fuente: Fotografía del autor)

Su preparación principal está dirigida a capacitarla para realizar cometidos relacionados con las operaciones de guerra naval especial, proporcionar protección y dar seguridad física tanto a las personas, unidades, centros y organismos de la Armada como a otros que se le pueden asignar; todo esto desarrollando su capacidad de acción en tierra y contribuyendo a la seguridad marítima.

Junto al resto de ejércitos, su trabajo en la modernización de la Defensa en España tiene como punto de partida la incorporación plena de las Fuerzas Armadas al sistema constitucional, llevándolas al papel que les corresponde en un régimen social y político de Democracia Parlamentaria.

Dentro del mencionado Cuerpo, el trabajo musical de la Banda de Música del Tercio de Levante se enmarca durante sus primeros años en el espacio de una Infantería de Marina acabando la postguerra; abarcando entre el fin de la Guerra Civil española en 1939 y la promulgación de la Constitución Española de 1978. Fechas en las que la Infantería de Marina se adapta, a través de sucesivas órdenes, a una estructura y una organización acorde con la nueva situación social y política, aunque tardará un tiempo en asimilar la nueva situación y salir de esa mentalidad de los “ejércitos de la victoria”.

El desenlace de los acontecimientos en 1939 determina un tipo de ejércitos en los que prevalecen los valores propios de los vencedores, de la generación de militares africanistas triunfantes en la Guerra Civil española, y esta carga incluso estética va a ser visible en diferentes circunstancias.

De la consideración por parte de los militares de la superioridad de sus valores y espíritu conservador no escapan tampoco los desórdenes sociales, con consignas antimilitaristas y de oposición al servicio militar, sin haber sido olvidado el enfrentamiento de la Semana Trágica de Barcelona, vinculado a movimientos de izquierda y a las protestas contra el sistema militar y la guerra en Marruecos.

Algunos estudiosos señalan que los conflictos políticos y sociales habidos en España han hecho que entre los militares se tienda al autoritarismo, legislando y fomentando entre la sociedad la idea de los ejércitos como árbitros de la sociedad civil y sus inten-

ciones. Recordemos que hasta estos últimos años algunos miembros de las Fuerzas Armadas gozaron de una importante representación en el régimen franquista, ocupando durante la Dictadura varias carteras ministeriales de orden público, militares y habitualmente de la de Gobernación, formando además parte del Consejo del Reino, Consejo Nacional del Movimiento y otros círculos de influencia plena sobre la totalidad de la vida nacional.

Recordemos asimismo que tiempo después la jurisdicción militar seguía regulando aspectos generales como por ejemplo el de la libertad de expresión, donde el artículo 317 del Código de Justicia Militar, tomando como doctrina la Ley de Jurisdicciones de 1906, otorgaba a los tribunales militares competencias para enjuiciar “*a quienes de palabra, por escrito o por cualquier otro medio de publicidad, injuriaren u ofendieran clara o encubiertamente a los ejércitos o a instituciones, armas o cuerpos de los mismos*”.

Tánger se ocupa de manera prebélica en 1940²⁷⁹ y el Protectorado se descoloniza en 1956; teniendo lugar entretanto acciones como el apoyo de la División Azul en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, en la que España se mantiene oficialmente neutral²⁸⁰, movimientos contra el maquis desde Francia; proceso de descolonización en Guinea Ecuatorial, donde el Tercio de Levante mantenía un destacamento militar, acciones sobre el Frente Polisario²⁸¹, Marcha Verde, etcétera.

Las condiciones del momento eran duras y los medios precarios, por lo que los soldados y marineros deben mostrar una capacidad de adaptación y estilo que popularmente se consideran propios del español: hacer mucho con poco, improvisar, mante-

²⁷⁹ En 1940, España estaba presente en el norte de África sobre una zona de terreno conocida como el Protectorado, situada al norte y al sur del territorio marroquí controlado por Francia. En 1961 se abandona definitivamente el territorio del Protectorado. Los militares españoles habían permanecido cumpliendo un programa de asistencia, finalizando con la entrega, en abril de 1958, de la franja de Cabo Juby, al sur de Marruecos o zona sur del Protectorado. La totalidad del territorio de Ifni se entrega a Marruecos en 1969, y el Sahara en 1975.

²⁸⁰ España permanece neutral en las dos últimas guerras mundiales, por lo que sus últimas experiencias de campaña, aparte de la calamitosa Guerra Civil española, fueron las guerras de Cuba, Filipinas y norte de África, junto a la guerra de la Independencia frente a la invasión napoleónica. Los últimos cuarenta años de paz la hacen una nación que se levanta de la ruina pero también un país de actitudes poco dadas a las actuales fatigas, con unas Fuerzas Armadas que tampoco tienen una experiencia ni una capacidad bélica considerable.

²⁸¹ El conflicto del frente Polisario fue la lucha armada mantenida principalmente entre los años 1973 y 1975, en los territorios del Sahara reclamados por aquellos. POLISARIO era el acrónimo de Frente Popular de Liberación de Saguia el Hamra y Río de Oro, inspirado en los sucesos de El Aaiún de junio de 1970 y creado finalmente el 23 de mayo de 1973.

ner alta la moral, sostener el pabellón y aguantar con lo que les viniera. Para hacernos idea no es baladí mencionar que las posesiones españolas en la referida zona del continente africano abarcaban una extensión de unos 28.000 kilómetros cuadrados, 26.000 en el continente y 2.000 en las islas. Desde el 10 de enero de 1958, año siguiente al de la finalización de la guerra de Ifni, el estatus del territorio es el de provincia española. Él 14 de diciembre de 1960, Naciones Unidas da una vuelta de tuerca en su política de descolonización e insta a España para que conceda a esas poblaciones el derecho a la independencia, que finalmente otorga el 12 de octubre de 1968.

En el transcurso de la Guerra Mundial España toma la postura de neutralidad y no beligerancia, pero al finalizar ésta y comenzar la denominada Guerra Fría, se posiciona entre los países que forman alianza contra el comunismo, llegando a diferentes acuerdos de colaboración con los Estados Unidos de América porque, utilizando la ventaja geoestratégica del territorio nacional, España busca salir del ostracismo y conseguir situaciones como la del ingreso en la OTAN. El 26 de septiembre de 1953, España firma con los Estados Unidos de América acuerdos de ayuda económica y de defensa mutua, a cambio del uso e instalación en suelo español de diferentes bases marítimas y aéreas. Estados Unidos completa su despliegue estratégico y poder de influencia; a cambio las Fuerzas Armadas españolas recibe buques americanos de segunda vida, armamento, material, tecnología y doctrina con la que iniciar su modernización.

Autores como Quesada²⁸² señalan que “*mientras duró el bloqueo de Naciones Unidas, entre 1946 y 1950, y también posteriormente, España se manifestó pro-árabe con el ánimo de aliviar su situación económica y estratégica*”.

España adopta por entonces los ideales e inclusive las estrategias y principios tácticos de los Estados Unidos de América, sus Planes Marshall y cuantas obras los estadounidenses brindar hacer en la Península a cambio de otras cesiones: Instalación de su

²⁸² QUESADA SANZ, Fernando; MUÑOZ BOLAÑOS, Roberto; GARCIA FITZ, Francisco; SOLER DEL CAMPO, Álvaro; CASTILLO CÁCERES, Fernando; GARCÍA HERNÁN, Enrique. GARCÍA RIBOT, Luís. ALBI DE LA CUESTA, Julio. *Aproximación a la historia militar de España*. (Tres Tomos). Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica. Dirección General de Relaciones Institucionales. 2006. ISBN (obra completa) 84-9781-244-1.

personal y mejora de la Estación Naval de la Algameca en Cartagena, construcción de una Base Naval de Polvorines, “*poblado americano*”, canchas deportivas, viales de comunicación, etcétera. García Hernán²⁸³ señala que “[España] *optó en 1958 por la estructura y organización de sus Fuerzas Armadas ante una posible guerra nuclear, y mantenía el principio de defensa de su territorio ante una amenaza exterior, y aunque a partir de 1965 siguió el modelo organizativo francés, continuó aumentando sus arsenales con las armas de la ayuda americana*”.

Charles Moskos²⁸⁴ es uno de los autores que más ampliamente ha estudiado los modelos militares adoptados tras la Guerra Fría y casos como el de España, con repercusión para su estudio general desde la sociología militar. En los ensayos donde estudia si lo militar es más que un trabajo, Moskos considera dos modelos, el “institucional” o divergente y “ocupacional” o convergente, como extremos de una escala por la que medir el estilo de las organizaciones militares, como a continuación veremos.

El modelo institucional o divergente se basa en el fuerte predominio de valores y normas, como el deber, el honor y la patria, como medios por los que identificar al militar con la institución: gran número de traslados, disponibilidad permanente para el servicio, imposibilidad de huelga o negociación de horarios, salarios reducidos pero compensados con beneficios no monetarios, etcétera.

El modelo ocupacional, en cambio, implica la prioridad de los intereses individuales frente a los de la institución, corresponde a un tipo de comportamiento empresarial, más en línea con los principios del mercado y los valores civiles. En este modelo la cualificación cobra mucha más importancia y precisa además de unos sistemas de incentivos.

Como modelo intermedio este autor propone otros en el que conviven elementos del modelo institucional y del ocupacional, como ha sido la tendencia española y parece ser también la tendencia actual en las Fuerzas Armadas occidentales.

²⁸³ QUESADA SANZ, Fernando; MUÑOZ BOLAÑOS, Roberto; GARCIA FITZ, Francisco; SOLER DEL CAMPO, Álvaro; CASTILLO CÁCERES, Fernando; GARCÍA HERNÁN, Enrique. GARCÍA RIBOT, Luís. ALBI DE LA CUESTA, Julio. *Aproximación a la historia militar de España*. (Tres Tomos). Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica. Dirección General de Relaciones Institucionales. 2006. ISBN (obra completa) 84-9781-244-1.

²⁸⁴ MOSKOS, Charles y WILLIAMS, John Allen. *The Postmodern Military. Armed forces after the Cold War*. New York: OUP, 1999, p.304. ISBN 0195133293.

La mentalidad militar española de 1975 se asemeja al modelo institucional, porque contiene en sus valores una carga anticomunista, antiliberal y fuertemente nacionalista contra lo que se considera la desmembración de España²⁸⁵; traducible en una cierta resistencia al sistema de libertades que ofrece la Democracia²⁸⁶. No olvidemos que los militares siguen una vocación con alto grado de autosacrificio, son observados como instrumentos directos de la defensa interior y exterior, con una misión a cumplir que se considera salvadora y por ende con valores tenidos por superiores a los del resto de la sociedad, de cuya mentalidad también están distanciados.

Andando el tiempo, dado el importante papel que la Constitución jugaba para con las Fuerzas Armadas y el resto de la sociedad, es importante la reforma en un estilo que integre el elemento militar bajo supremacía del civil, y no al contrario, comenzando por los asuntos de justicia y salvaguardia constitucional de la seguridad y orden público.

En 1985 se crea la situación de reserva transitoria y se unifican los Cuerpos de Intervención, Sanidad, Jurídico y Música de los tres Ejércitos. La reforma militar tiene otro de sus puntos álgidos en 1989, cuando la Ley Reguladora del Régimen del Personal Militar Profesional unifica en una sola norma las cuestiones básicas comunes de la carrera militar: ingreso, formación, escalas, ascensos, destinos, régimen retributivo y situaciones administrativas del personal militar. Los Gobiernos de Unión de Centro Democrático (UCD) apenas modifican la estructura de la carrera militar, siendo en los trece años de administración socialista cuando ésta cambia sustancialmente, priorizando racionalizar las escalas y reducir el número de cuadros de mando²⁸⁷.

²⁸⁵ BALLBE, Manuel. *Orden Público y Militarismo en la España constitucional (1812-1983)*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 496. ISBN 9788420623788.

²⁸⁶ Como indica Moskos, ejércitos modernos como el del Aire y las armas más técnicas tienden a desarrollar un modelo ocupacional; mientras que las fuerzas navales y los grupos de combate, más necesitados de disciplina y con operatividad en rasgos más acentuados de valor, lealtad o compañerismo, son los más reticentes al cambio, es decir, los que ofrecen más tensiones en los niveles de mando más elevados; costándoles salir del modelo puramente institucional o buscando regresar a él.

²⁸⁷ En el sistema de ascensos se incentiva la idoneidad sobre la antigüedad, y se consolida la incorporación de la mujer en la carrera militar. Jerárquicamente se readaptan los empleos y se introducen otros nuevos, como el de cabo mayor y suboficial mayor. En el régimen de ascensos se consolida también un modelo mixto: Por antigüedad hasta los empleos de capitán y brigada, selección mediante “evaluación continua” hasta los de coronel en la escala superior, comandante en la de oficiales y subteniente en la de suboficiales. Para las categorías superiores de cada escala, es decir, para los empleos de general, teniente coronel y suboficial mayor, el proceso es por elección.

Como escribe el ex-ministro español de Defensa Narcís Serra en la Revista Española de investigaciones Sociológicas²⁸⁸, donde transcribe la conferencia impartida en el Saint Anthony's College de la Universidad de Oxford, el 31 de enero de 1986:

“Cualquier valoración de la política de defensa en España debe tener en cuenta el papel de los Ejércitos en la historia reciente de mi país”. “(...) La instauración de los regímenes liberales en los inicios del siglo XIX supuso, en casi todos los países europeos, una limitación de la influencia política de los Ejércitos, que pasaron a asumir exclusivamente la función de defensa frente a agresiones exteriores, evitando el peligro de su intervención en la política interior de cada nación”.

España ha estado alejada de los conflictos bélicos mundiales, al tiempo que surcada por pronunciamientos militares y de divisiones interiores, como las guerras carlistas. A comienzos del siglo XX se sigue usando la fuerza militar como fuerza política y se mantienen unos ejércitos politizados en su hacer, lo que a juicio de Serra es *“un elemento básico del fracaso de los distintos sistemas políticos que se sucedieron en estos dos últimos siglos, sistemas que fueron incapaces, por otra parte, de incorporar los Ejércitos a la sociedad”*.

El régimen político surgido de la Guerra Civil española nace y se desarrolla aislado internacionalmente, identificando poder y ejércitos; gran parte del control de la sociedad descansa en esta disfunción y su despliegue en el territorio se justifica también en el cumplimiento de estos cometidos, a los que se presta casi mayor atención que a la preparación real para hacer frente a agresiones exteriores.

Según el mismo exministro Narcís Serra, *“Estas implicaciones políticas no impidieron una posición de autonomía de los Ejércitos respecto del poder civil, de manera que se crea un auténtico autogobierno que se mantiene económica y jurídicamente. Su organización, su estructura de mando, culminan en sí mismas, de manera que no se admiten decisiones que no se elaboran en su seno”*.

²⁸⁸ SERRA Y SERRA, Narcís. La política española de Defensa. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. CSIC. REIS número 36, octubre-diciembre 1986. p.215. Fecha de consulta: 10.05.2015. (En línea): <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=articulo&ktitulo=420&autor=JUAN+D%C4%82EZ+NICOL%C4%82S>

Según el programa legislativo de las elecciones generales de octubre de 1982, el Partido Socialista ofrece al electorado un programa en materia de defensa por el que deben acercar la organización de la Defensa a los modelos ofrecidos por los países de nuestro entorno. Conseguir unas Fuerzas Armadas más eficaces y mejor dotadas e instruidas, y un sistema industrial más independiente de mercados exteriores en la producción de armamento y equipo. Paulatinamente también se van mejorando las formas y condiciones de vida del militar

De la Cuesta²⁸⁹, citando lo que a su vez sostienen algunos analistas, nos señala:

“(...) La Guerra del Golfo de 1991 apuntilló el modelo de Ejército sustentado por el reemplazo forzoso y exigió configurar sistemas de reclutamiento en los que primara la calidad sobre la cantidad. Sin embargo, muchos militares ya habían puesto en entredicho el futuro del soldado de reemplazo ante el contrasentido de poner en manos de un personal poco especializado los cada vez más sofisticados medios. Además, la creciente corriente de opinión pública contraria al servicio obligatorio había forzado a la clase política a buscar soluciones a la movilización masiva de la juventud”.

Resumiendo concluyamos en que muerto el general Franco las Fuerzas Armadas tienen que adoptar una profunda transformación conceptual y estructural, consecuencia de la democratización social y de la nueva vida pública española.

En la actualidad el mando orgánico de la Fuerza de Infantería de Marina corresponde a un general de división del Cuerpo de Infantería de Marina, en situación de servicio activo, con la denominación de Comandante General de la Infantería de Marina. Tiene su Cuartel General en San Fernando (Cádiz). Del mismo dependen el General comandante del Tercio Armada y el General comandante de la Fuerza de Protección, esta última en Cartagena; de ella dependen los actuales tercios de Infantería de Marina, como el Tercio de Levante. Dentro de esta última unidad se encuentra la Unidad de Música del Tercio de Levante, ejemplo para nuestra investigación.

²⁸⁹ QUESADA SANZ, Fernando; MUÑOZ BOLAÑOS, Roberto; GARCIA FITZ, Francisco; SOLER DEL CAMPO, Álvaro; CASTILLO CÁCERES, Fernando; GARCÍA HERNÁN, Enrique. GARCÍA RIBOT, Luís. ALBI DE LA CUESTA, Julio. *Aproximación a la historia militar de España*. (Tres Tomos). Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica. Dirección General de Relaciones Institucionales. 2006. ISBN (obra completa) 84-9781-244-1.



5.- UTILITARISMO DE LAS FUENTES SONORAS Y DE LA MÚSICA MILITAR

5.1. UTILITARISMO DE LAS FUENTES SONORAS

Y LA MÚSICA MILITAR.-

5.1 TIPOLOGÍAS AUDITIVAS

“(...) Son amigos de los ruidos de batalla que saturan el aire, como los cañonazos, los tambores y el repicar de las campanas, así que es normal que algunos de ellos, cuando están borrachos, suban a un campanario y hagan sonar las campanas durante horas”

(Inglaterra vista por los extranjeros. Paul Hentzner, 1598)

El sonido y el ritmo forman una parte importante del caminar del soldado y del marinero, quien en desfile a paso ordinario debe marchar a una cadencia de 60 pasos por minuto y a 120 pasos por minuto cuando marcha a paso ligero. La nota rítmica puede ser el ruido que marca sobre el suelo por la fuerza de su propia pisada, pero necesita también de algo que le indique la velocidad de este ritmo, esto es, necesita de un instrumento musical, de unos toques sonoros que, más allá de lo que suponen en su espíritu, le señalen con claridad la cadencia al correr o al caminar y lo que ha de hacer en cada momento. Cuando el tambor señala el ritmo, el soldado o el marinero recuperan la compostura correcta en el paso, el braceo y otros detalles a los que también permanecen atentos sus mandos.

En muchas ocasiones hemos visto o escuchado decir que la música acompaña a los soldados en las batallas; era así porque la música militar se colocaba donde podía ser escuchada y se movía hacia allá donde se encontrara la batalla, porque estimulaba a las tropas, es correcto, pero sobre todo porque los soldados necesitaban de sus toques sonoros y señales para saber qué hacer.

Esto último porque la música militar era y sigue siendo transmisora de las órdenes del mando, interpretada con cornetas y tambores, en un determinado código sonoro de comunicación auditiva no verbal al que los demás responden.

En este sentido fueron también el antecedente de las órdenes e instrucciones que después se han transmitido por radio-teléfonos y otros medios electrónicos para indicar lo mismo: ataque, retirada, movimiento hacia un flanco, fuego, alto el fuego, etcétera.

Partimos de una base práctica y para mostrarla comienzo señalando la obra de Frith Simon “*Hacia una estética de la música popular*”²⁹⁰, donde éste autor indica:

“En la base de cualquier distinción crítica entre la música seria y la popular subyace una presunción sobre el origen del valor musical. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas, porque es útil o utilitaria”

Esta clasificación coloca a la música militar en una posición utilitarista o de utilidad práctica, que no consideramos peyorativa sino parte de su razón de ser, o el espacio donde se encuentra más cómoda, porque es el lugar desde donde cumple su misión: ser útil a las Fuerzas Armadas.

Expongamos su relevancia de una manera esquemática:

	Música militar en toques de organización	Música militar en transmisión de órdenes	Música militar en rendición de honores	Música militar en contribución a un acto solemne o festivo
¿Relevante para el civil?	NO	NO	SI	SI
¿Relevante para el militar?	SI	SI	SI	SI
¿Contribuye a cumplir la misión militar?	SI	SI	SI	SI

Tabla 02.- Interés resultante según los agentes intervinientes (Fuente: Elaboración propia)

²⁹⁰ SIMON, Frith. *Towards an aesthetic of popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 435.

El músico militar trabaja con toques sonoros, de instrucción militar y de transmisión de órdenes principalmente, pero también trabaja con una música militar que existe como consecuencia de una serie de decisiones tomadas, por ejemplo respecto a la rendición oficial de honores y al consumo musical en general; sea para conmemorar una determinada fiesta de rango nacional o comarcal, o para divertimento de la población. Para esto último, una unidad de música militar como lo es la Banda de Música del Tercio de Levante, ofrece piezas del género lírico, sinfónico, folclórico popular, etcétera, según sea el acto y los patrones de estilo en ese momento y lugar.

Con esto señalamos también el importante y heterogéneo capital cultural que ha de ir guardando una banda militar, asentada sobre una misión concreta pero a su vez suficientemente abierta para poder cumplir esta misión desde diferentes perspectivas: desarrollando lo nacional y también lo comarcal, estableciendo vínculos de amistad o de buena vecindad con diferentes grupos y asociaciones de la vida pública, asumiendo la relevancia que para la población tiene conmemorar determinadas efemérides y otras serie de hechos que son los que, de manera casi imperceptible, los abre al mundo haciendo compartir sus experiencias a la sociedad civil, esto es, sirviéndola pero no dejando de ser un instrumento de penetración mediante el que extender, con naturalidad y sin ninguna clase de reparos, la cultura militar, lo militar como instrumento de la defensa y la constitución de un elemento puesto al servicio de la sociedad.

Sus beneficios entran por el terreno de la representación y su rentabilidad social: Mejora de la imagen de las Fuerzas Armadas, la divulgación y aceptación social de la función militar, la captación de la atención de los medios de comunicación social, el reclutamiento, etcétera.

Cuando una banda de música militar interpreta música para un público, suelen existir nombradas un número de comisiones, sea personal directivo que considera una obligación o una satisfacción asistir al acto, personal al que se nombra en comisión de servicio, los invitados que traen a su vez las diferentes autoridades, etcétera. A estos fijos se suman otros, bien sea porque han recibido información a través de los medios de comunicación social, porque pasaban por allí y al reclamo de la música se detuvieron o por cualquier otra razón.

Escuchándolos, las personas pueden reformular sus juicios de valor y, aunque no comprendan inmediatamente lo que se desarrolla y porqué, rápidamente pueden entrar en sintonía con los temas y con los músicos, pues esa puesta en escena con música en vivo agrada y además les llama poderosamente la atención. Por aquella, los miembros de cualquier unidad militar de música son también una especie de embajadores musicales, anunciantes que, con su presencia y sus propias tácticas para dirigirse a la audiencia, se encargan de crear el ambiente adecuado.



Figura32.- Concierto de la Unidad de Música del Tercio de Levante dentro del acuartelamiento (Fuente: Fotografía del autor)

Cuenta Frith Simon que por ejemplo en los pubs irlandeses de Londres, las canciones tradicionales irlandesas son la manera más poderosa de hacer que la gente se sienta irlandesa y se dé cuenta de lo que significa su condición de irlandés. Tal ha sido en la música popular la función de desarrollo del nacionalismo. Mostrando otro ejemplo, el mismo autor apunta hacia la película muda “*Napoleón*”, de Abel Gance, cuya escena final es una canción abriéndose paso a través de la masa que conforma la Asamblea hasta que todo el mundo acaba cantando *La Marsellesa*:

“Cuando la película se estrenó en Francia, el público se levantaba de sus asientos y se ponía a cantar a coro el himno nacional. Solamente la música parece capaz de crear esa clase de identidad colectiva espontánea, esa asunción tan personal del sentimiento patriótico”.

Sobre esta ocupación musical el mismo autor indica:

“La segunda función social de la música es proporcionar una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada. (...) El grueso de las canciones populares son canciones de amor ¿por qué son tan importantes? Porque la gente necesita darle forma y voz a emociones que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas o incoherentes. Son un modo de dar intensidad emocional al tipo de cosas íntimas que nos decimos entre nosotros o a nosotros mismos, en términos que son de por sí muy poco expresivos”.

Este comentario sobre la manera de dar forma y sentido a los sentimientos propios es útil también para explicar la forma en que los soldados y marineros expresan lo que sienten o lo que se les hace sentir; como si a través de la música militar pudieran ir profundizando en ellos mismos y en el conjunto sobre el imaginario colectivo, intensificando todavía más su experiencia militar.

Fruto de esa experiencia es también la sensación de recuerdo por ejemplo de las canciones, que por su repetición en momentos difíciles, por su cadencia y por sus estribillos fáciles de recordar se resisten al olvido, formando un determinado hilo de recuerdo nostálgico.

Más en la actualidad las preferencias musicales vienen determinadas por la industria musical, la selección y divulgación de determinados temas, la popularidad musical de los programas de radio, etcétera. Pese a esto, la música militar existe más allá de que se la ignore o de la preferencia personal de alguien, porque se encuentra institucionalizada, porque es la imagen sonora de las Fuerzas Armadas y porque en sus interpretaciones es también reflejo de quien la ha puesto allí. La metáfora de un poder que se mueve entre la identidad colectiva, la emoción y la memoria.



Figura 33.- Banda de tambores y cornetas preparando la salida en procesión de Martes y Viernes Santo en Cartagena. (Fuente: Fotografía del autor).

La música militar puede jugar también con la identidad militar, unas veces proporcionando sonidos marciales, otras con una vieja canción o la melodía de una moderna banda sonora, según convenga al tipo de público, al momento y al lugar. Debiéndose acomodar a unos momentos y circunstancias sociales sobre las que vierten toda una fuente de emociones sonoras, sean procedentes de *El último mohicano*, *La Guerra de las galaxias*, *El bueno, el feo y el malo*, o cualquier otra pieza o fragmento musical que se elegido para un determinado propósito. En ocasiones incluso con una implicación musical supuestamente transgresora como una balada de rock, aunque en el fondo no revolucionen cosa alguna ni traten de salirse del panorama marcado sino de ampliarlo notablemente, alcanzando en la voluntad militar o en la simpatía que ha sido creada sumar también la voluntad del personal civil.

Todo esto sin necesidad de que el público deba comprometerse a nada ni suscribir un contrato, tan sólo por el impacto y poder de penetración que puede tener la música interpretada por una banda militar.



Figura 34.- Tambor Mayor y Banda de cornetas y tambores saliendo del recinto del Arsenal de Cartagena. (Fuente: Fotografía del autor).

5.1.2.- VEGECIO: UN ADELANTADO A SU ÉPOCA

“Escribió relación entretenida de esta travesía, consignando pormenores de la vida de abordo que le maravillaban; las maniobras, el buen viaje, los toques de pito del contramaestre, el rezo de la salve y letanía, la bitácora, la vigilancia de las luces, la pesca de un golfin, la aplicación del rebenque por estímulo á los marineros perezosos, el miedo de algunos grandes señores y el mal cálculo de los despenseros”.
(*“Venida a España de Don Carlos I”*, Cesáreo Fernández Duro)

*“Institutiones militares”*²⁹¹ es la obra clásica del arte militar escrita por Claudio Vegecio Renato hacia el año 400 de nuestra era, copiada, traducida y estudiada al menos hasta el siglo XIX como manual práctico para las escuelas militares.

Para su actual puesta en conocimiento público la edición del ministerio español de Defensa utiliza la traducción de Jaime de Viana, de 1764²⁹²

En su prólogo moderno, Antonio Blanco Freijeiro²⁹³ señala la semejanza que en la Edad Media tienen los ejércitos europeos con el ejército romano, y cual es su razón:

“Vegecio influyó en que Occidente tuviese una historia militar distinta a la del Imperio Bizantino. Especialmente desde la segunda mitad del siglo XIII,

²⁹¹ VEGECIO RENATO, Flavio. *Institutiones militares*. Madrid: Ediciones Ministerio de Defensa, 1988, p. 143. ISBN 84-7823-001-7. NIPO 076-88-069-3.

²⁹² Vegecio ejerce entre mitad del siglo IV y la primera del V, bajo el imperio de Teodosio, de quien recibe encargo de realizar un compendio de la técnica militar romana hasta entonces conocida, para uso de sus legiones. Los usos militares romanos mantienen su prestigio como modelo de referencia, al nivel de que sus técnicas son traducidas del latín y repetidas muchos años más tarde. Su *Epitoma rei militaris*, también conocida y citada como *De Re Militari*, se publica en su edición princeps en Utrecht, entre 1473 y 1474, tras ser manuscrita y copiada multitud de veces por los antiguos. El volumen de 1670 es resultado de la reedición de Peter Schrijver, con ilustraciones de Paul van Somer e impresión de Andreas von Hoogenhuysen. Existen discrepancias entre diferentes obras y autores sobre si la primera traducción la hace Chevalier de Bongars al francés y después John Clarke al inglés, este último en 1767, así como el alcance de éstas y las subdivisiones que proporcionan aunque, pese a estas y otras disonancias, lo relevante es apreciar que el breviario de Vegecio obtiene gran difusión como trabajo sobre la instrucción militar y la forma que adopta como manual militar práctico.

²⁹³ VEGECIO RENATO, Flavio. *Institutiones militares*. Madrid: Ediciones Ministerio de Defensa, 1988, p. 143. ISBN 84-7823-001-7. NIPO 076-88-069-3.

los ejércitos de la cristiandad occidental tratan de amoldarse a sus principios. Así lo hacen Alfonso X en Las Partidas y los demás monarcas cristianos en sus respectivos reinos. Como consecuencia, los ejércitos de la Europa de la Baja Edad Media se parecen al romano del siglo IV mucho más que a los de ninguna otra época”

Indica Antonio Blanco que de esa misma obra se conocen unas primeras traducciones al francés, al inglés y al español, esta última por la traducción que fray Alonso de San Cristóbal dedica a Enrique IV, en libro manuscrito que pasa a la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y de ésta a la del Escorial.

Flavio Vegecio Renato trata de la música en las legiones romanas en el Título XXII de su obra²⁹⁴, señalando que éstas poseen “*trompetas, trompas y cuernos*”. El mismo Vegecio indica que son empleadas del modo siguiente:

La trompeta:

- Toca cuando las banderas se ponen en movimiento.
- Toca el ataque y la retirada.
- Toca mientras dura la batalla.
- Sirve de guía para los alféreces, “que deben arreglarse a sus toques”.
- Toca para guiar a los soldados “cuando salen sin bandera a sus trabajos”.
- Junto a las trompas sirve de adorno a las legiones “cuando marchan a la función y cuando vuelven”.

La trompa:

- Tiene usos similares a la trompeta.
- Recurren a ella como adorno sonoro durante los movimientos de la milicia romana.

²⁹⁴ VEGECIO RENATO, Flavio. Instituciones militares. Madrid: Ediciones Ministerio de Defensa, 1988, p. 143. ISBN 84-7823-001-7. NIPO 076-88-069-3.

El cuerno:

- Toca cuando las banderas marchan o hacen alto.
- Toca en ejercicios y marchas para acostumbrar a los soldados.
- Toca en los momentos de acción para indicar “atacar o estarse quietos” “seguir al enemigo o retirarse”.
- Toca ante el general y es insignia, es decir, una de las formas en que se manifiesta su presencia.
- Toca cuando se castiga a muerte a algún soldado²⁹⁵.
- Toca cuando los soldados salen al relevo de guardias.
- Toca durante las rondas.
- Toca para hacer reconocimientos y otros servicios.
- Toca cuando cesan las anteriores maniobras.

Respecto a la naturaleza y función de las señales militares, la misma obra en su Capítulo V indica²⁹⁶:

“Los soldados deben tener presentes y observar muchas cosas, y todas son de importancia cuando se trata de la defensa de la vida. Pero, entre otras, es muy conducente para conseguir la victoria el que obedezca el ejército las señales. Como en la confusión de una batalla no se puede mandar a muchos sólo con la voz, cuando, según los lances, es menester mandar y ejecutar varias cosas, la experiencia enseñó a las naciones antiguas el modo de que todo un ejército conociese y ejecutase lo que mandaba el general por medio de señales”

²⁹⁵ Manifestando, según el punto anterior, que la ordena el propio general.

²⁹⁶ VEGECIO RENATO, Flavio. Instituciones militares. Madrid: Ediciones Ministerio de Defensa, 1988, p. 143. ISBN 84-7823-001-7. NIPO 076-88-069-3.

Estableciéndose como un adelantado a su tiempo, aquel general romano ya intuyó que para el combate hacían falta usar elementos de comunicación auditiva no verbal porque a gritos no se entendería nadie.

A su propósito Vegetio establece en aquel tiempo pretérito tres tipos de señales:

- Vocales²⁹⁷.
- Semivocales.
- Mudas²⁹⁸.

Las dos primeras dice que se perciben por los oídos, y la tercera por los ojos.

Las semivocales son las relevantes a este trabajo y coinciden con lo que en el periodo contemporáneo se ponen al servicio de la comunicación, contando Vegetio *“son aquellas que se hacen con la trompeta, la trompa o el cuerno”*. Añadiendo en su descripción que *“la diferencia que hay entre la trompeta y la trompa consiste en que la forma de aquélla es recta y la de la trompa forma una especie de rosca”*.

Del cuerno expresa tanto su forma como la manera de tocar, indicando que *“es un instrumento hecho de asta de búfalo, engastado en plata, y se oye moderando el corneta su aliento con arte”*.

Finalmente añade: *“Hechos los soldados a los toques de estos instrumentos conocen si deben marchar, hacer algo, seguir el alcance al enemigo o retirarse”*.

²⁹⁷ Según lo define Vegetio: *“Llámanse vocales las que se forman con la voz humana, como el pasar la palabra en las centinelas, o la señal que se da para empezar una batalla, como la victoria, la palma, el valor, dios con nosotros, el triunfo del emperador, u otras cualquiera que da a su antojo el general. Estas señales se deben mudar a menudo, a fin de que, usando siempre una misma, no llegue a conocerla el enemigo ni a servirse de ella para introducir espías”*.

²⁹⁸ En explicación de Vegetio: *“Las señales mudas son muchas, como las águilas, los dragones, los estandartes y las cimbras de los cascos, y éstas sirven para que los soldados marchen hacia la parte donde las hace llevar el general. Hay también otras señales mudas que los generales mandan poner sobre los caballos, en los vestidos y en las mismas armas de los soldados, para diferenciarlos del enemigo. Los generales también suelen hacer señales con la mano o con un látigo, al uso de los bárbaros, o moviendo su vestido. (...) El polvo que levantan las tropas, en forma de nube, es también una señal muda y común, pues avisa que se acerca el enemigo, y cuando el ejército está dividido, sus varios cuerpos se hacen señales de noche con hogueras, y de día con humo, para darse aviso unos a otros de lo que no puede comunicarse de otro modo. Otras veces se cuelgan vigas en las torres de las plazas o de los fuertes y, subiéndolas o bajándolas, dan a entender lo que pasa”*.

Para el general Claudio Vegecio²⁹⁹ las agrupaciones musicales de los ejércitos de Roma, organizadas en tiempos de Servio Tulio, tenían como finalidad básica conseguir el acompasamiento de la marcha, considerándose que nada resulta tan importante en una marcha o en una acción de guerra como el conservar los espacios, evitar las brechas y conseguir la igualdad de movimientos entre los soldados.

Aquellos instrumentos musicales eran básicamente trompas de diferentes formas curvas y sonoridad, junto a tubas o trompetas rectas de aproximadamente un metro de longitud.

Apiano además escribe, recogiénolo de Polibio, que cuando los numantinos atacaban a los hombres de Escipión, las trompetas romanas sonaban desde todas las torres de asedio; un efecto que es razonable pensar por sí solo debía aterrorizar a los defensores, al tiempo que inspiraba ánimo y fortaleza en los asaltantes.



Figura 35.- Dibujo alegórico en lámina del Marqués de la Victoria (Fuente: Museo Naval de Madrid)

²⁹⁹ VEGECIO RENATO, Flavio. *Instituciones militares*. Madrid: Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, 1988, p. 145. ISBN 84-7823-001-7.

5.1.3.- TAMBORES EN ANUNCIO DEL CASTIGO

“Estábanse formando las columnas cuando asomó el alba, y súbito oyeron el estruendo de artillería de la plaza acompañado de vocería, clamor de campanas, sonido de trompetas y atambores”.

(“Naufragio en la Herradura” Cesáreo Fernández Duro)

El bronco sonido de los tambores oficializaba cualquier celebración, ejerciendo sobre público y curiosos el atractivo de entender que algo importante estaba sucediendo.

Sobre la función que tenían los tambores para ejemplarizar los castigos públicos, Cesáreo Fernández Duro³⁰⁰ habla del relato anónimo que dice deber a la colección de Antonio Rodríguez Villa y se titula “Relación de la pública y solemne degradación del teniente de navío don Juan de Zabaleta, ejecutada a bordo del navío Guerrero en el puerto de Cádiz”:

“(…) Leída la Real Resolución, en profundo silencio, se despojó al reo de las prendas militares con pausa, una por una, por mano del tambor mayor, mediando redobles; se recogieron y tacharon los despachos reales, y tras una arenga del Mayor general desfiló la tropa y desembarcó el desdichado Zavaleta con ropa de paisano para ser conducido á presidio, tocando fagina las cajas”

³⁰⁰ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Disquisiciones náuticas*. Reimpresión del ministerio español de Defensa en tirada de 500 ejemplares. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Armada, 2007, ISBN (obra completa) 9788478234462.

La función de los tambores como portadores en sus galas de señales físicas de luto cuando ha lugar, nos la ofrece también Cesáreo³⁰¹ en su título de “Paz y Guerra” la siguiente nota:

“El luto puesto aquel día en las banderas, en los tambores, como en los uniformes de la milicia de tierra y mar, debió hacerse general cuando a poco se firmó en San Ildefonso tratado de alianza ofensiva y defensiva entre Su Majestad Católica y la República francesa; tratado funesto por el que la nación descendió al abismo de que no ha vuelto”

Junto a la organización que proporcionaba la música importaba obtener el estruendo, la alharaca, el estímulo guerrero y la confusión que sobre el enemigo provocaban tantos sus alaridos como el penetrante sonido de los instrumentos de música. Hacia el siglo XIV los almogáraves³⁰², excitaban su espíritu guerrero golpeando ruidosamente sus armas contra las piedras, jaleándose al grito de *desperta ferro*³⁰³, o *desperta ferres* en el catalán medieval.

En referencia a lo escrito en los cantares de gesta y el canto juglaresco, Gárate Córdoba³⁰⁴ representa el fragor de la batalla de este modo:

“Más que organización, logística y táctica, hay estruendo bélico pero con especial nota de la preocupación por el ruido, el sonar y su consecuencia de oírse a distancia. No es sólo el lógico chocar de armas, sino los toques de trompas y

³⁰¹ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Disquisiciones náuticas*. Reimpresión del ministerio español de Defensa en tirada de 500 ejemplares. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Armada, 2007, ISBN (obra completa) 9788478234462.

³⁰² ESPADALER, Antón María. Els almogavers: Les cares d'un mite. *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics de la Universitat de Barcelona* núm. XVIII, 2007, p.35-51. DOI: 10.2436/20.1001.01.16. (Fecha de consulta: 25.08.14).
En línea: <http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000080%5C00000031.pdf>

³⁰³ MONCADA, Francisco de. *Expedición de los catalanes y aragoneses contra griegos y turcos*. Madrid: Editorial Akal, 1987, p. 264. ISBN 9788476001684.

³⁰⁴ GÁRATE CÓRDOBA, José María. El pensamiento militar en los cantares de gesta. *Revista de Historia Militar* núm. 22 del Servicio Histórico Militar del Estado Mayor Central, 1967, p. 274.

añafiles, alaridos y voces de llamada de los moros. (...) Por sí suficientes para semejar que se mueven los montes y los valles, los cielos y la tierra”

“Tambores almorávides, de gran fondo y grave retumbar, o la galopada de cinco mil legiones de Almanzor (...) Es de notar también que sólo los moros producen tal sensación de terremoto o tormenta, pues los cristianos limitan su resonancia guerrera al sonar o reteñir de las armas. (...) Los tambores almorávides, ponen pavor en las tropas castellanas, sin duda con su sonido, aquí producen el mismo efecto, un siglo antes, los gritos de guerra y salmos rituales musulmanes para la acometida”

Sobre los sones del tambor militar en espacios del Nuevo Mundo, Oliveros de Castro³⁰⁵ explica:

“Llegado a Tierra Firme movilizó a los hombres que había en su provincia (...) El nuevo Gobernador era fiel a la estrategia clásica española y sus Ordenanzas, por lo cual salió llevando su gente en ordenanza y al paso de atambor, con sus banderas tendidas”

“Algunos capitanes, que ya llevaban tiempo de permanencia en Santa Marta, le advirtieron que no curase seguir aquellas ordenanzas, ni hacer estancaciones de gente sin municiones, porque era poner toda su gente por blanco donde los indios disparasen sus flechas, que untadas con la ponzoña y pestífera hierba solían tirar”

Efectivamente, en unas situaciones de combate con desigual táctica y en técnicas por entonces denominadas “a la usanza de las Indias”, los nativos los escuchaban y predecían sus movimientos con facilidad:

“Salió un buen día el Gobernador con su gente por el llano junto a una sierra, en tanto que los indios veían desde sus alturas a aquel escuadrón de luci-

³⁰⁵ OLIVEROS DE CASTRO, María Teresa. La Goagira y las ordenaciones de don Antonio de Arévalo. Revista de Historia Militar núm. 22 del Servicio Histórico Militar del Estado Mayor Central, 1967, p. 274.

da gente caminar tan a compás y por tan nueva orden que les arrojaban flechas desde lo alto que herían a aquellos bisoños soldados, que muy despacio iban caminando al son de sus atambores”.

Se trataba sin duda de una situación de combate especial o asimétrica, donde las estampas de valor y de belleza castrense no eran entendidas por los nativos en el modo deseado; de manera que muchos soldados en aquel lugar terminaron aceptando el consejo de los veteranos.

De vuelta a cómo pueden alimentar el ánimo en los soldados de Marina un par de tambores y chirimías nos ilustra nuevamente Cesáreo Fernández Duro³⁰⁶, con su relato, donde hace observar el griterío frenético del que se alimentan en la batalla de Previsa con solo un par de instrumentos de música:

“Destacó un grupo de galeras entre el galeón y la costa y lo rodeó por fuera, poniéndole las proas al son de los tambores y chirimías mezclados con gritería salvaje, que subió de punto al ver caer los masteleros con el estandarte de San Marcos”.

Relevante es también que observemos cómo capturar los tambores del enemigo constituye por sí mismo una codiciada muestra de victoria, como apunta el relato de Cesáreo Fernández Duro sobre la batalla de Muros³⁰⁷, donde nos hace entender que perder los tambores de guerra equivalía a perder la honra de la unidad, al nivel de encontrarse como señal de conquista junto a una bandera y entre los trofeos capturados al enemigo³⁰⁸.

“Domingo de Gorocica, que peleó todo un día con una nao francesa de 50 piezas de artillería y la rindió; que varias veces había saltado en tierra (...)”

³⁰⁶ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Disquisiciones náuticas*. Reimpresión del ministerio español de Defensa en tirada de 500 ejemplares. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Armada, 2007, ISBN (obra completa) 9788478234462.

³⁰⁷ *Ibíd.*

³⁰⁸ El tambor es también un elemento decorativo frecuente en los armoriales, trofeos escultóricos y representaciones militares de todas las épocas.

con 300 hombres y bandera desplegada y había quemado villas y lugares, apresado navíos y tomado banderas, atambores y otros trofeos”

Esto pese a encontrarse en una consideración algo inferior a los pífanos o pitos, pues estos últimos formaban con tropas mandadas por capitán; haciendo célebre la aceptación de “ése no toca pito”, en indicación de su poca jerarquía o importancia.

Finalmente, el mismo autor nos da cuenta del estrépito que ocasionaban las salvas de cañón, disparadas por razones de júbilo desde un buque militar, registrada por Cesáreo³⁰⁹ en su título de “Paz y Guerra”:

“Habiendo ido el Rey y la Corte en pos de S. M. al puerto de Cádiz a ver la escuadra anclada en él, la artillería de la Armada hizo las salvas en honor del Soberano, como prescribían las Ordenanzas de Marina, hallándose S. M. á bordo de un navío de línea. El estruendo fue grande, y el Príncipe de Asturias experimentó tal sobrecogimiento, que buscaba, dando vueltas por todas partes, un asilo. Carlos IV se apercibió del temblor de su hijo, y le hizo sentir lo indecoroso de una tal acción en un Príncipe”



Figura xx.- Tambores, pífanos y arcabuceros alemanes. (Fuente: Fototurismo.org)

³⁰⁹ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Disquisiciones náuticas*. Reimpresión del ministerio español de Defensa en tirada de 500 ejemplares. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Armada, 2007, ISBN (obra completa) 9788478234462.

5.1.4.- AGRUPACIÓN Y CODIFICACIÓN DE LAS FUENTES SONORAS

Los toques sonoros militares los podemos agrupar o clasificar según sean:

- Toques que anuncian actos del régimen interior, dentro o fuera del acuartelamiento.
- Toques para la Instrucción Militar en Orden Cerrado
- Toques para la Instrucción Militar en Orden Abierto, o de combate.
- Toques para la rendir Honores Militares.
- Toques para uso exclusivo a bordo.

Los toques militares caídos en desuso lo son porque han perdido la vigencia que le dieron sus reglamentos, dejando de ser de obligado su cumplimiento; si bien pueden servir para interpretaciones de género histórico, entre otras.

En orden a su mejor localización los toques se ordenarán de manera alfabética. Para su mejor comprensión señalamos también que cualquier toque militar tiene, al igual que las voces de mando, una parte preventiva y una parte ejecutiva. La parte preventiva o “toque preventivo” sirve, como su propio nombre indica, para informar y prevenir de lo que después tendrán que ejecutar.

Sobre el cornetín de órdenes y su hermana mayor la corneta basta decir que son medios habituales para la transmisión de órdenes y la comunicación en el Ejército y en la Armada. En el campo y durante maniobras a veces auxiliados por el silbato, útil para pequeñas unidades de Infantería de Marina en maniobras y el intercambio de señales como las siguientes³¹⁰:

- Fuego: Una serie de pitadas largas y cortas, no inferior a seis, acabada en una corta.

³¹⁰ RIM-00-005 “El pelotón de fusiles de Infantería de Marina” (traducción de su homólogo estadounidense, del U.S. Marine Corps.

- Alto el fuego: Una serie de pitadas largas, no inferior a seis.
- Reunión: Una serie de pitadas, uniendo dos largas y dos cortas.
- Etcétera.

La corneta o trompeta, más grande y fácil de interpretar que el cornetín, es la empleada para anunciar los diferentes actos horarios o actos de régimen interior: diana, asamblea, fagina, etcétera. Siendo el cornetín de órdenes quien la costumbre ha erigido como medio habitual de mando durante los ensayos de conjunto y ceremonias militares, tales como los actos de Jura de Bandera.

Como exponíamos en la evolución instrumental, durante el XIV y XV existieron trompetas y cornetas tanto rectas como curvas. Desde entonces y mucho después se ha constatado que trompetas y cornetas tienen sonidos diferentes. Al decir de los músicos militares la trompeta es más agradable, su música más aterciopelada y con mayores recursos. La corneta, en cambio es más gritona y destemplada, produciendo unos sonidos de inferior calidad. Sin embargo, el largo sonido de su preventiva y la fortaleza de su ejecutoria la mantienen como uno de los aerófonos más utilizados en la milicia.

Las empleadas modernamente recibieron el influjo de las bandas de músicas francesas, de la que de la Torre, citando al musicólogo belga François Joseph Fétis, dice así:

“(...) Los franceses trajeron con sus ejércitos magníficas bandas de música. (...) Bandas napoleónicas de infantería contaban con veintidós o veinticuatro ejecutantes: seis u ocho clarinetes grandes, un clarinete pequeño en mi bemol, un flautín, dos trompas, dos fagotes, una trompeta, dos o tres trombones, uno o dos serpentones o tubas, bombo, platillos, caja y chimesco”.

“Naturalmente, estos grupos no estaban integrados en su totalidad por músicos profesionales, de los que formaban solo unos diez o doce, siendo los restantes, soldados educandos. En España, las formaciones instrumentales tenían en esta época plantillas muy reducidas. Se sabe que a fines del siglo XVIII estaban integradas únicamente por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes más la percusión, viéndose posteriormente ampliadas con una flauta, una o dos trompetas y un contrafagot o serpentón. Como no eran reglamenta-

rias, sino creadas particularmente por las unidades, no conocemos con exactitud su composición”.



Figura 36.- Cornetín de órdenes (Fuente: Fotografía del autor).

En la actualidad, los toques sonoros que anuncian actos de régimen interior sólo tienen toques preventivos, nunca ejecutiva, excepto el toque de fuego, cuya ejecutiva marca el momento exacto en el que los soldados o marineros pueden empezar a dis-

parar. Todos los toques sonoros de Instrucción Militar en Orden Cerrado tienen, en cambio, una parte preventiva y un punto para su ejecutiva.

El toque militar de “atención” antecede a todo toque que anuncie un acto de régimen interior, excepto el de “silencio”. La llegada de la autoridad que preside un acto, por ejemplo el una Jura de Bandera como antes referíamos, es anunciada en el ámbito militar y naval con el toque de “atención general”, al que sigue el de los honores militares correspondientes: Marcha de Infantes en el mayor de los casos e Himno Nacional para autoridades como S.M. el Rey o el Príncipe de España.

Contraseña de unidades.- cada unidad militar o cada compañía puede usar una contraseña particular, previa al toque correspondiente, de manera que cuando coincidan varias se pueda interpretar de donde procede y hacia quién se dirige.

Los toques y letrillas clásicas en el Ejército de “*al coronel*” “*al teniente coronel*” y “*al comandante*” existen lugares donde, en su sustitución y en los mismos casos, era costumbre que el corneta lo anunciase con tres y dos pitadas, respectivamente. Paulatinamente también cayó en desuso, de manera que a falta de corneta y de silbato los toques y pitadas fueron reemplazados por tres y dos timbradas, efectuadas por el soldado de guardia en puertas.

5.1.4.1.- FUENTES SONORAS DE CORNETA Y TAMBOR

El primer código de toques de corneta militar aparece en 1814³¹¹, incluyendo las señales o toques sonoros de:

- Alto
- Ataque
- Atención
- Derecha
- Diana
- Fagina
- Generala
- Izquierda
- Llamada
- Marcha
- Número de Guerrillas
- Oración
- Orden
- Redoblado
- Retirada

Algunos de ellos todavía subsisten, sea de forma completa o fragmentada, mientras que otros han desaparecido o se han visto sustituidos por toques sonoros modernos.

³¹¹ MINISTERIO DE DEFENSA. “*Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)*”. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

Como el citado Reglamento de toques³¹² señala: “*Hasta ahora no ha sido posible localizar la fuente de las sonoridades citadas por la Ordenanza de 1814*”.

Por orden de la *Regencia de las Españas* de 1814 se requiere una nueva norma para toques de corneta, que será la de 1826. Ésta se incluye en el “*Tratado de Táctica para la Infantería Ligera*”, arreglado por el capitán de Guardias Españolas Felipe San Juan, con añadidos que posteriormente realiza el Estado Mayor General.

Finalmente aquel trabajo se ordena publicar, haciéndolo en Madrid la imprenta de Pedro Sanz, en el mismo año de 1826.

Como añade la norma reglamentaria³¹³ “*La música de los toques es la misma, y la supervivencia de la mayor parte de ellos, muy problemática, se debe a la firmeza conservadora de una R.O. de 1817 y de dos Circulares de Infantería de 1822 y 1871, respectivamente*”.

Toques sonoros de tambor.-

Otros toques sonoros que forman un código sonoro de gran tradición son los de tambor, otrora llamado “atambor” y protagonista de toda una historia musical en la transmisión de órdenes y señales varias. Esta música a menudo era tocada de oído, por lo que sus variaciones, unidas a la complejidad de su entendimiento, hicieron que fueran cayendo en el olvido.

A este respecto el reglamento RE-7³¹⁴, citando a su vez, el artículo 14 del Capítulo II, “*De los Toques*”, de la Real Orden Circular de 1 de julio de 1896, por la que se aprueba el *Reglamento de Detall y Régimen Interior de los Cuerpos del Ejército*, dice lo siguiente:

³¹² MINISTERIO DE DEFENSA. “*Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)*”. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

³¹³ *Ibíd.*

³¹⁴ MINISTERIO DE DEFENSA. “*Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)*”. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

“Aunque los toques que se dan en la corneta tienen su equivalencia en la caja de guerra, se procurará —siempre que sea posible— que en la guardia de prevención entre corneta, por ser sus toques más inteligibles para los soldados, compensando este servicio con el que en las guardias de plaza hagan, más los tambores, en los cuerpos que los tengan”.

Toques de corneta y tambor en Ejército y Armada.-

La mala fama de quienes se dedicaban al oficio de tambor es observable en la misma redacción de las Ordenanzas, afirmándose *que su oficio es bajo y no de honrados*.

La Ordenanza de 1715 señala:

“(…) Como solo una caja toca cuando se marcha, los demás tambores marcharan treinta pasos delante del batallón, y no más lejos, porque con la libertad que tienen de ir delante, hacen mil desordenes si no marchan a la vista”.

Más adelante y por diferentes regulaciones se les quiso seleccionar desde su ingreso, en principio empleando criterios excluyentes como el que deban venir *“sin vicio indecoroso ni extracción infame, como gitano, verdugo, carnicero o mulato”*.

Fernández de la Torre³¹⁵ dice sobre la táctica de los tambores:

“Es conocido que la hueste sarracena hacía formar delante de sus combatientes a nutridas filas de tambores, cuyas sonoridades amedrentaban tanto a los visigodos, que creían ver, con la llegada de estos enemigos, la del fin del mundo. Los invasores habían tomado estos instrumentos de los persas, que los heredaron, a su vez, de los indios. Ponían aquellos, al parecer, dentro de los membranófonos, campanillas, trozos de metal y otros objetos, de forma que, al ser golpeados los parches producían un ruido que aterrorizaba a los más templados, adversarios”

³¹⁵ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Defensa, 1999, p. 740. ISBN 9788478237135.

En 1854 el Director General de Infantería, Antonio Ros de Olano, propone al Ministro de la Guerra disminuir en la mitad en el tamaño de los atambores o antiguas cajas de guerra; por la edad cada vez menor de los educandos o quienes los habían de portar y porque en su nuevo tamaño darían mayor desembarazo a todos sus intérpretes. Se acepta introduciendo la llamada caja-plana que en Infantería de Marina se ha llamado caja-clara por la limpieza y aguda claridad de sus sonidos. Únicamente tambores como los de la Legión, desde 1920, tomarán la caja militar manteniéndola en su tamaño primitivo.

En 1873 se proclama la Primera República española y en la llamada “regeneración del cuerpo enfermo de la milicia” una de las medidas que se toman es la supresión de los tambores, aportando razones como ser pesados pese a haber sido reducidos en sus dimensiones, estar más en armonía con los adelantos de la época, etcétera. Las cornetas toman aquella función y se suprimen todos los membranófonos de las unidades de tropas³¹⁶.

La supresión de los tambores por parte del Gobierno de la Primera República tuvo eco también en los lugares donde era típico el uso de este instrumento, por ejemplo en acompañamiento de procesiones y ceremonias religiosas.

La desaparición de los tambores se hace variar el 29 de agosto de 1893, cuando el ministro de la Guerra ordena el restablecimiento y uso de los mismos donde habitualmente se encontraban. Como norma general a razón de dos tambores y dos cornetas por compañía, un cabo de cornetas y otro de tambores por batallón, y un sargento maestro de banda por regimiento.

Andando el tiempo y con la llegada de nuevas reglamentaciones, en el orden de funcionamiento interno³¹⁷, el maestro de banda y su banda de cornetas y tambores se coloca bajo la dependencia del director de la banda de música³¹⁸.

³¹⁶ Decreto de 7 de agosto de 1873.

³¹⁷ Reglamento para el Detall y Régimen Interior, Título II, artículo 516.

³¹⁸ Esto último parece lógico porque, jerárquicamente y en su función, debe de estar subordinado a aquel; pero sobre todo porque se trata de una contribución al enriquecimiento musical de estas formaciones que, por falta de conocimiento técnico, no pueden proporcionar otras personas.

La vuelta a la aplicación del tambor sobre el ámbito militar y naval moderno radica en parte de la necesidad que tiene el soldado y marinero de reconocer y aprender a obedecer los toques sonoros militares.

Los músicos militares se necesitan para enseñar a interpretar, reconocer y poder obedecer los toques militares de ordenanza, pero se necesitan también para recibir una instrucción musical que permita cantar los himnos y canciones de Marina, en particular el Himno de la Armada y el de la Infantería de Marina.

Como adelantábamos cada toque militar tiene dos tiempos: el que informa lo que se va a hacer y el que ordena el momento exacto de hacerlo, es decir, el tiempo de la preparación y el de la acción. Reglamentariamente esta orden se traduce en dos partes diferenciadas: la voz preventiva y la voz ejecutiva. Sea con corneta o a la voz, entre preventiva y ejecutiva debe existir un breve espacio de tiempo, para que quien tenga que realizarlo pueda pensar o tenga tiempo para reaccionar.

Para la formación en toques sonoros militares o toques de ordenanza los soldados y marineros reciben la asistencia de sus mandos navales o militares más inmediatos y éstos la de al menos un corneta o cornetín de órdenes y un tambor por compañía³¹⁹.

En estas funciones el corneta sirve básicamente para que los soldados y marineros aprendan a identificar y finalmente aprendan el toque que corresponde a cada voz de mando u orden. El tambor para que cada soldado o marinero pueda marcar la cadencia o ritmo de la marcha, sea a paso lento, a paso ordinario o a paso ligero. Corneta y tambor se necesitan también para marcar los actos horarios de la vida en las unidades, así como la de los vivaques y campamentos.

³¹⁹ Estas actividades son coincidentes con las clases de Instrucción Militar en Orden Cerrado o IMOC.



Figura 37.- Lira de marcha o lira de desfile, empleada por la Banda de Música de Infantería de Marina. (Fuente: Fotografía del autor)

“La música cura todos los fastidios y la pesadez del alma. Los hombres cantan cuando trabajan como lo hacen los soldados cuando se encaminan a la lucha, a quienes el terror de la muerte no atemoriza tanto como les anima la música de una trompeta o un tambor”

(Anatomía de la melancolía. Robert Burton, 1621)

5.1.4.1.1.- ARTICULACIÓN DE FUENTES SONORAS EN INSTRUCCIÓN Y RÉGIMEN MILITAR.-

Cada toque sonoro de corneta tiene su letrilla popular que sirve de recordatorio a modo de regla mnemotécnica, esto es, una letra en ocasiones satírica³²⁰ que sirve para recordar tanto el toque como su significado. En la investigación de los toques sonoros militares presentada se ha tenido en cuenta también el proceso evolutivo del toque y su significado, las fuentes reglamentarias y diferentes disposiciones oficiales sobre el mismo, en el contexto organizativo propio del entorno militar de Marina.

Las letrillas de los toques sonoros servían también de recordatorio para los educandos que las debían interpretar, para que las interiorizasen y pudieran recordar rápidamente. La voluntad de haber ido paulatinamente “personalizando” o cambiando la sonoridad de ciertos toques parece haber sido práctica corriente porque, por ejemplo la Real Orden Circular de 1 de julio de 1896, Tratado Primero, primer punto del capítulo II, la norma señala:

“Los toques militares han de ser estrictamente arreglados a las Ordenanzas y reglamentos tácticos, sin introducir en ellos caprichosas variaciones”.

³²⁰ Existe inclusive una versión más o menos oficial y otra versión digamos popular sobre el mismo toque, esta última es la versión de la soldadesca, habitualmente más ingeniosa o punzante.

Nos inclinamos a pensar que en su mayoría estas variaciones no se producían de modo totalmente caprichoso, y que su razón estaba en que los educandos cornetas y tambores carecían de estudios musicales. Después eran cabos y soldados que habían aprendido de oído y que enseñaban de la misma forma, por consiguiente es fácil que existan continuas y ligeras variaciones, según el virtuosismo de los intérpretes.

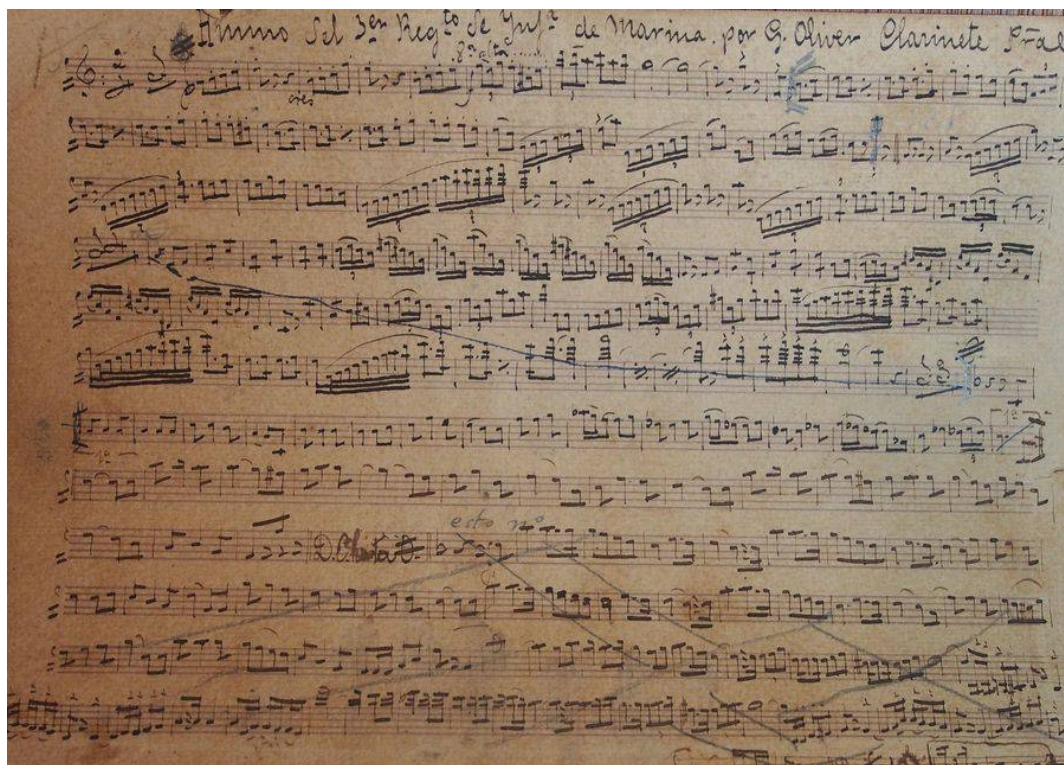


Figura 38.- Partichela para clarinete del Himno del Tercer Regimiento de Infantería de Marina (después Tercio de Levante). (Fuente: Unidad de Música del Tercio de Levante)

Toques de régimen interior.-

- Alto
- Asamblea
- Atención
- Diana
- Fagina
- Marcha

- Oración
- Parte
- Retreta
- Silencio

Toques de instrucción.-

- A cubrirse
- Armar - envainar
- Cambien armas
- Derecha
- Descanso
- Firms
- Izquierda
- Media vuelta
- Presenten armas
- Rompan filas
- Sobre el hombro
- Sobre el hombro derecho

Desarrollo general.-

Alto.-

Ordena la parada, el descanso o suspensión de ejercicios en la instrucción, el cese del acto que se esté desarrollando.

Según la norma de reglamento³²¹, en 1808 se empleaba para detener la marcha de una tropa en movimiento. En 1852 para detener la marcha o el fuego de las armas. Podía también combinarse de forma que se hiciera primero una cosa u otra, por ejemplo cesar el fuego pero continuar la marcha. En 1881 se emplea únicamente para hacer alto, en 1899 ordena la detención de la marcha de una tropa en movimiento. En 1908 se añade seguido un punto largo para ordenar lo mismo. Seguido de llamada significa que cese el ejercicio que se estuviera realizando y se concentren o reúnan las tropas junto al superior quien lo ordena.

El corneta toca “reunión” para indicar que cesa el descanso y acudan los soldados a formar, a la carrera, hasta el mismo lugar donde se está interpretando el toque. A falta de corneta o cornetín de órdenes el instructor correspondiente grita la voz “reunión” o toca con el silbato una serie de pitadas seguidas, la primera larga y la siguiente corta. En 1889, 1896, 1939, 1955 y 1969 significa descanso o suspensión de cualquier acto que se esté desarrollando.

Letrilla que se le asocia:

“A parar, descansar, ya”.

Asamblea.-

Se emplea para reunir a las guardias entrantes en el patio de armas. Según el reglamento de toques³²² en 1551-1573 el toque de asamblea era el segundo de la mañana, para que las tropas tomaran sus armas y se reunieran. Entre 1808 y 1850 ordena para que las tropas que han de formar tomen sus armas. En 1852 significa formar en batalla. En 1881 significa formar en línea. En 1899 se emplea para que la fuerza que se señale forme en el patio de armas o lugar que se designe. En 1889, 1896, 1939, 1955 y 1969 significa reunión de las tropas y revista a la fuerza. Le seguía la salida del personal de guardia que la había de desempeñar y el reparto, por sorteo, de los puestos de guardia.

³²¹ MINISTERIO DE DEFENSA. *“Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)”*. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

³²² *Ibidem*.

Letrilla que se le asocia:

“Si tienes guardia jódete, si tienes guardia jódete, si tienes guardia jódete que yo la tuve ayer”

Atención.-

Desde 1881 precede a todos los toques sonoros como una preventiva, o una advertencia para que se atienda. A partir de 1889 es toque preventivo como el anterior pero además equivale a la voz militar de “firmes”. En 1908 es preventivo en paradas militares y seguido de un punto alto equivale a la voz de firmes. En 1889, 1896, 1939, 1955 y 1969, realizado en un toque sostenido o atención prolongada significa “silencio” y manda acostarse a la Tropa. Marca el momento en que comienza el primer turno de imaginarias³²³.

Letrilla que se le asocia:

“Atención”.

Diana.-

Diana.- El toque de diana se emplea desde 1808 en el instante de romper el día. Entre 1850-1852 y desde entonces, diana señala además el momento en que la Tropa debe levantarse.

Letrilla que se le asocia:

“Quinto levanta tira de la manta, quinto levanta tira del mantón. Quinto levanta tira de la manta, que viene el sargento con el cinturón”.

Fagina.-

El toque de fagina señala que comienza del tiempo en el que se servirá la comida; equivale al reparto del rancho o la apertura del comedor. En 1899, 1908 y 1926 es un

³²³ Cuarteleros de noche, vigilando a turnos por el interior de las compañías. Su servicio acaba al toque de diana, entregándolo de nuevo a los cuarteleros de puerta, centro y armas.

toque de tambor que se aviva poco a poco hasta terminar en un redoble. Desde 1899 señala el acto horario de repartir y comer el rancho a la Tropa.

Sirve para avisar de la comida, esto es, el reparto de la primera o de la segunda comida en el comedor.

Letrilla que se le asocia:

“Para cuatro patatas que vamos a comer, para cuatro patatas no voy”

Marcha.-

Marcha durante la Instrucción Militar en Orden Cerrado equivale al toque “de frente” anunciando se comienza a desfilar. Como acto horario significa salida de francos de paseo.

Desde 1551-1713 avisa que deben comenzar a tocar los tambores, permitiendo a los soldados comenzar a marcar el paso. Dice el reglamento³²⁴ que en 1808 se emplea siempre que una fuerza vaya a marchar desfilando con la formalidad correspondiente, y que si es tropa de Granaderos usará la suya correspondiente. En 1850 lo interpretan todos los tambores que marchen con la tropa para que lo hagan con la formalidad correspondiente³²⁵. Desde esas fechas significa también salida de paseo al exterior para quienes se permita salir francos, y paseo interno vigilado para los arrestados.

Letrilla que se le asocia:

“Marcha de frente Ramón Catalán”.

Oración.-

Es el toque que se interpreta inmediatamente después del arriado de Bandera, en señal de veneración a Dios y recuerdo a los caídos. Marca el fin del día militar en cuan-

³²⁴ MINISTERIO DE DEFENSA. *“Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)”*. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

³²⁵ En 1852 significa marcha redoblada cuando así se haga, para las fuerzas de frente y flanco. Marcha lenta para hacer el paso más corto. Redoblado si se toca sólo la primera parte, alargar el paso si se redobla entero, y a la carrera si con el tambor se redobla entero y repetido.

to a la rendición de honores y simboliza un homenaje a quienes dieron su vida por España.

Fernando de Salas³²⁶, en la primera edición de su libro “Español conoce tus fuerzas Armadas” dice que el toque de oración tiene origen de 28 de abril de 1503, cuando terminada la Batalla de Ceriñola, Gonzalo Fernández de Córdoba ordena que en lo sucesivo, cada día al caer el sol, se interprete un toque de corneta en honor de los soldados muertos en el campo de batalla.

El reglamento³²⁷ añade que desde 1808 está dictado se tocará:

“Cuando la señale en cuartel la campana más inmediata al paraje en que estuviere acuartelado el Regimiento; pero en una plaza debe tocar primero el tambor de guardia principal, sirviendo para todo de gobierno a las demás guardias que tengan tambor y los piquetes de los cuarteles”.

En 1850 se usa para que la tropa rece. En 1889 se emplea como señal ante la que todos queden en posición de firmes mientras se interpreta, concluyendo con el toque el día militar. Desde esas fechas en adelante se sigue usando como señal de veneración, ante la que los soldados en formación permanecen firmes y los que no se encuentran en formación saludan militarmente.

Letrilla que se le asocia:

“Rezar que ya es tiempo ya, orar que ya es tiempo ya,”

Parte.-

Es el toque empleado para que los suboficiales de guardia interior en las unidades lo den a aquel de quien dependan. De noche al toque de retreta y de día al de diana.

Según la norma reglamentaria³²⁸, desde 1899 “el toque de parte sirve para fijar el momento de dar el parte los que hayan de efectuarlo”. Concretándose, desde 1890,

³²⁶ SALAS LÓPEZ, Fernando de. Español conoce tus Fuerzas Armadas. Madrid: Edición del mismo autor, 1977, p. 212. ISBN: 9788440019066.

³²⁷ Ibídem.

³²⁸ SALAS LÓPEZ, Fernando de. Español conoce tus Fuerzas Armadas. Madrid: Edición del mismo autor, 1977, p. 212. ISBN: 9788440019066.

que el toque será media hora después del de Diana y se comunicará con las novedades que ocurra a la Guardia de Prevención.

Es el momento en que se procede a levantar las camas, se inicia el aseo personal y la limpieza de armamento y vestuario. Es el momento también en que los cuarteros reciben la novedad de la última imaginaria, comenzando su servicio hasta el toque de Retreta. Por para que los suboficiales de guardia interior lo den a aquel de quien dependan.

A la misma orden los soldados de limpieza del cuartel acuden a la Guardia de Prevención para ponerse a las órdenes del Cabo o encargado de limpieza.

Combinado este toque con otros indica lista de recuento y parte de los suboficiales de servicio aquel de quien dependan en su mismo servicio.

Letrilla que se le asocia:

“Coronel parte, coronel parte”.

Retreta.-

Se emplea para replegar la fuerza y pasar el control nocturno.

Dice el reglamento de toques³²⁹ que en 1728 los tambores tocaban por la noche “la Retreta” a la hora que señalara el general; si fueran villas el gobernador y en todo caso el que mandara la plaza. En 1808 se emplea para que se retiren a sus cuarteles o tiendas los soldados que todavía no lo hallan hecho, y desde 1850 la retirada general del permiso de francos por algún motivo extraordinario y cada vez que se creyera conveniente. Desde 1899 sirve para señalar la hora en que la Tropa debe hallarse en sus cuarteles. De 1916 en adelante a este toque sigue el de parte, con el intervalo necesario para que los suboficiales de servicio lo puedan cumplimentar.

Letrilla que se le asocia:

“Retírate soldado, retírate al cuartel...”

³²⁹ MINISTERIO DE DEFENSA. *“Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)”*. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

Silencio.-

Ordena que comience el servicio de imaginarias y se mantenga silencio en el interior de los dormitorios. Desde ese momento al soldado o marinero no se le permite levantarse, encender luces, abrir o cerrar su taquilla o interrumpir la quietud del descanso salvo permiso u orden expresa en contra. Las Reales Ordenanzas señalaban que al toque de silencio “cesarán las actividades normales de la Unidad o Centro, excepto las del personal que se encuentre en instrucción, adiestramiento o de guardia”.

Entre 1890-1893 y desde 1916 el toque de silencio se emplea además para hacer la siesta en verano. Según esta costumbre, en verano se instaura un régimen intensivo que salve las horas de máximo calor, en beneficio de la salud del soldado o marinero. Durante el periodo de siesta no entran imaginarias sino que los cuarteros quedan vigilando los dormitorios. Acabada la siesta los soldados y marineros se levantan y hacen su cama.

Letrilla que se le asocia:

“A descansar, a dormir”.

Toques de instrucción en orden cerrado.-

A cubrirse.-

Significa taparse con quien se tiene delante, a la distancia aproximada de un brazo y un palmo. En el Ejército de Tierra la voz se suprimió desde la incorporación de la mujer, y en su lugar se manda “alinearse”. En Armada se continúa empleando “a cubrirse”.

Letrilla que se le asocia:

“A cubrir, a cubrir”

Armar - envainar.-

Armar y envainar determinan, respectivamente, la acción de calar en el mosquetón o fusil el machete, y enfundarlo también de manera coordinada cuando se mande.

Letrilla que se le asocia:

“Cuatro van por aquí, cuatro van por allá”

Cambien armas.-

Cambiar el fusil de un hombro al otro, del izquierdo al derecho y a la inversa, de forma coordinada y en cinco tiempos.

Derecha.-

Determina realizar un giro de forma coordinada hacia ese lado

Letrilla que se le asocia:

“Por la derecha mar”.

Descanso.-

Ordena quedar en una posición tan estática como la de firmes aunque algo más cómoda, cruzando las manos al frente y retrasando el pie derecho.

Letrilla que se le asocia:

“Atrás”.

Firmes.-

Determina adoptar la posición militar de firmes.

Letrilla que se le asocia:

“Firmes-Mar”.

Izquierda.-

Giro o evolución hacia el lado izquierdo.

Letrilla que se le asocia:

“Izquierda mar”

La norma señala que en 1808 los toques de caja o tambor contemplan un fuerte golpe al parche después del redoble de prevención para que la tropa haga derecha³³⁰. Si el golpe no se da en el parche sino en el aro, la tropa debe hacer izquierda. En 1889 indica un giro al flanco por el costado que se marca. Desde entonces y en adelante se ha enriquecido con algunas variantes, significando siempre en el Orden Cerrado la obligación de hacer el giro correspondiente.

Media vuelta.-

Determina realizar un giro de ciento ochenta grados en dos tiempos y por la derecha. Equivale a hacer, seguido, dos veces derecha.

Letrilla que se le asocia:

“Media vuelta-Mar, Media vuelta-Mar”.

Presenten armas.-

Ordena presentar el mosquetón o fusil al frente, en dos tiempos. Este toque va precedido del de armar si no lo estuvieran.

Rompan filas.-

Ordena deshacer la formación. Se utiliza para dar al recluta periodos cortos de descanso o finalizar la instrucción militar en orden cerrado.

Letrilla que se le asocia:

³³⁰ MINISTERIO DE DEFENSA. *“Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)”*. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

“Por la derecha-Mar, izquierda-Mar”.

Sobre el hombro.-

Ordena colocar el mosquetón o fusil sobre el hombro izquierdo, en tres tiempos.

Sobre el hombro derecho.-

Ordena colocar el mosquetón o fusil sobre el hombro derecho, en cuatro tiempos.

Otros toques sonoros.-

Entrada a Marcha de Infantes.-

Se emplea para indicar a la Banda de Música la entrada o comienzo de la Marcha de Infantes, una vez se aproxima la autoridad que preside el acto.

Letrilla que se le asocia:

“Ya viene el pájaro, ya viene el pájaro...”.

Entrada a paso ligero.-

Se emplea para indicar a la Banda de Música que inicie el toque y sonos del paso ligero. La Fuerza toma esa cadencia y lleva el paso marcado.

Letrilla que se le asocia:

“Corre-corre, hijo-puta, corre-corre, so-cabrón...”.

5.1.4.1.2.- FUENTES SONORAS DE CORNETA Y TAMBOR A BORDO- QUE EMERGEN DEL OLVIDO

La organización musical en el ámbito militar de la Marina durante los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil española quedan plasmados a través de los:

- Toques de a bordo (recuperados).
- Toques exclusivos para buques (recuperados).
- Toques para buques-escuela (recuperados).
- Toques de mando y de instrucción (recuperados³³¹).

Toques sonoros que para este trabajo se han transcrito desde partitura manuscrita original, hallada de forma casual entre diferentes enseres abandonados en el antiguo pañol de banda de cornetas y tambores de Cartagena, como adelantábamos en la metodología. Todos estos toques sonoros han sido contextualizados e interpretados con música de timbal base³³² y trompeta, gracias a la colaboración de los maestros Domingo Carrasco Martínez y José Manuel Cegarra Martínez, brigada percusionista y cabo primero trompeta, respectivamente, de la Unidad de Música del Tercio de Levante. Se trata de toques sonoros que en la actualidad son desconocidos y eran interpretados por los músicos a bordo de los buques-insignia, desde las denominadas “Bandas de Escuadra”; toques sonoros que se hubieran perdido de no haber tenido lugar este casual hallazgo, gracias al cual se presentan ahora de manera sistemática.

A esto se suma el valor añadido de poder leerlas transcritas en la forma actual, sobre pentagrama musical escrito con software específico, y en especial la valía que tiene poderlas escuchar³³³, interpretada con instrumentos actuales pero de sonido semejante a los utilizados en la época.

³³¹ Estos últimos se ha podido comprobar se siguen interpretando, habiendo desaparecido los demás.

³³² Muy semejante en sonido al redoblante original.

³³³ En el DVD anexo.

TOQUES EXCLUSIVOS DE A BORDO (MÚSICAS DE ESCUADRA)

- ❖ Abandono de Buque.
- ❖ Apagar cigarros.
- ❖ Armar mesas.
- ❖ Babor y estribor de guardia.
- ❖ Baño.
- ❖ Cerrar portillos y portas estancas.
- ❖ Colisión y varada.
- ❖ Compañía de desembarco.
- ❖ Contraseña de fogoneros.
- ❖ Contraseña de reposteros.
- ❖ Cubrir limpieza de artillería.
- ❖ Cubrir pasamanos.
- ❖ Dotación de presa.
- ❖ Ejercicios de artillería.
- ❖ Ejercicios de botes.
- ❖ Finalización ejercicios de artillería.
- ❖ Incendio.
- ❖ Lavarse y mudarse.
- ❖ Lavarse y mudarse la guardia.
- ❖ Lavarse y mudarse los fogoneros.
- ❖ Lavarse y mudarse los francos de paseo.
- ❖ Lavarse y mudarse los francos de ría y localidad.
- ❖ Lavarse y mudarse los reposteros.
- ❖ Limpieza de artillería.
- ❖ Llamada a francos de paseo, de ría y localidad.
- ❖ Llamada a la brigada de babor.
- ❖ Llamada a la brigada de estribor.
- ❖ Llamada a la primera brigada.
- ❖ Llamada a reposteros.

- ❖ Llamada al servicio de seguridad.
- ❖ Repartir.
- ❖ Retirada de babor y estribor de guardia.
- ❖ Retirada de cubrir pasamanos.
- ❖ Retirada de zafarrancho de combate.
- ❖ Revista de higiene.
- ❖ Zafarrancho de combate.

TOQUES EXCLUSIVOS DE BUQUES-ESCUELA (MÚSICAS DE ESCUADRA)

- ❖ Clases para alumnos (Guardiamarinas).
- ❖ Conferencias.
- ❖ Llamada a Guardiamarinas.
- ❖ Maniobra general.
- ❖ Retirada de clases para alumnos (Guardiamarinas).
- ❖ Retirada de maniobra general.

TOQUES PRINCIPALES DE TAMBOR A BORDO (MÚSICAS DE ESCUADRA)

- ❖ Alto.
- ❖ Apartar.
- ❖ Asamblea.
- ❖ Ataque.
- ❖ Atención.
- ❖ Bando.
- ❖ Batallón.
- ❖ Centro.
- ❖ Compañía.
- ❖ Diana.

- ❖ Escuadra.
- ❖ Fagina.
- ❖ Generala.
- ❖ Himno nacional.
- ❖ Llamada.
- ❖ Llamada a banda.
- ❖ Llamada a música.
- ❖ Marcha de infantes.
- ❖ Oración.
- ❖ Orden.
- ❖ Parte.
- ❖ Rancho y provisiones.
- ❖ Regimiento.
- ❖ Retreta.
- ❖ Sección.
- ❖ Silencio.
- ❖ Tropa.

TOQUES DE MANDO (MÚSICAS DE ESCUADRA)

- ❖ A cubrirse.
- ❖ Alineación derecha.
- ❖ Alineación izquierda.
- ❖ Alto.
- ❖ Alto el fuego.
- ❖ Armar y envainar.
- ❖ Ataque.
- ❖ Atención.
- ❖ Atención general.
- ❖ Cargar.
- ❖ Columna de viaje.
- ❖ De frente.
- ❖ Derecha.

- ❖ Descansar armas desde arma presentada.
- ❖ Descansar armas desde arma sobre el hombro.
- ❖ Descanso.
- ❖ Descargar.
- ❖ Doble variación derecha.
- ❖ Doble variación izquierda.
- ❖ Entrada a bandas.
- ❖ Firmes.
- ❖ Fuego.
- ❖ Izquierda.
- ❖ Media vuelta.
- ❖ Paso de maniobra.
- ❖ Paso lento.
- ❖ Paso ligero.
- ❖ Paso ordinario.
- ❖ Paso a la carrera.
- ❖ Presentar armas.
- ❖ Rendir armas.
- ❖ Retirada.
- ❖ Romper filas.
- ❖ Sobre el hombro.
- ❖ Sobre el hombro derecho.
- ❖ Sobre la marcha cambiar armas sobre el hombro derecho.
- ❖ Sobre la marcha cambiar armas sobre el hombro izquierdo.
- ❖ Variación derecha.
- ❖ Variación izquierda.

TOQUES DE GUARNICIÓN Y HONORES (MÚSICAS DE ESCUADRA)

- ❖ Alto.
- ❖ Apartar.
- ❖ Asamblea.

- ❖ Bando.
- ❖ Batallón.
- ❖ Centro.
- ❖ Compañía.
- ❖ Contraseña de ametralladoras.
- ❖ Contraseña de Infantería de Marina.
- ❖ Diana.
- ❖ Enfermería.
- ❖ Escuadra.
- ❖ Escuelas.
- ❖ Fagina.
- ❖ Formar la guardia con armas.
- ❖ Formar la guardia sin armas.
- ❖ Generala.
- ❖ Himno nacional con banda de música.
- ❖ Himno nacional para cornetas y tambores.
- ❖ Llamada.
- ❖ Llamada a arrestados.
- ❖ Llamada a banda.
- ❖ Llamada a jefes.
- ❖ Llamada a música.
- ❖ Llamada de honor.
- ❖ Marcha.
- ❖ Marcha de infantes para banda de música.
- ❖ Marcha de infantes para cornetas y tambores.
- ❖ Misa.
- ❖ Oración.
- ❖ Orden.
- ❖ Orden general.
- ❖ Parte.
- ❖ Pelotón.
- ❖ Rancho y provisiones.
- ❖ Regimiento.

- ❖ Retreta.
- ❖ Sección.
- ❖ Silencio.
- ❖ Tropa.

Abandono de Buque.



Apagar cigarros.



Armar mesas.



Babor y estribor de guardia.



Baño.



Cerrar portillos y portas estancas.



Colisión y varada.



Compañía de desembarco.



Contraseña de fogoneros.



Contraseña de reposteros.



Cubrir limpieza de artillería.



Cubrir pasamanos.



Dotación de presa.



Ejercicios de artillería.



Ejercicios de botes.



Finalización ejercicios de artillería.



Incendio.



Lavarse y mudarse.



Lavarse y mudarse la guardia.



Lavarse y mudarse los fogoneros.



Lavarse y mudarse los francos de paseo.



Lavarse y mudarse los francos de ría y localidad.



Lavarse y mudarse los reposteros.



Limpieza de artillería.



Llamada a francos de paseo, de ría y localidad.



Llamada a la brigada de babor.



Llamada a la brigada de estribor.



Llamada a la primera brigada.



Llamada a reposteros.



Llamada al servicio de seguridad.



Repartir.



Retirada de babor y estribor de guardia.



Retirada de cubrir pasamanos.



Retirada de zafarrancho de combate.



Revista de higiene.



Zafarrancho de combate.



TOQUES EXCLUSIVOS DE BUQUES-ESCUELA

Clases para alumnos (Guardiamarinas).



Conferencias.



Llamada a Guardiamarinas.



Maniobra general.



Retirada de clases para alumnos (Guardiamarinas).



Retirada de maniobra general.



TOQUES PRINCIPALES DE TAMBOR A BORDO

Alto.



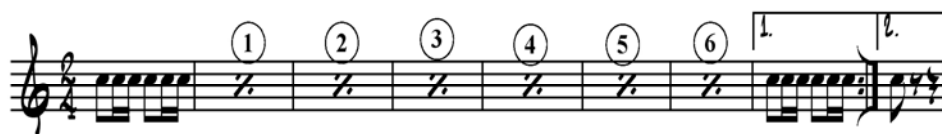
Apartar.



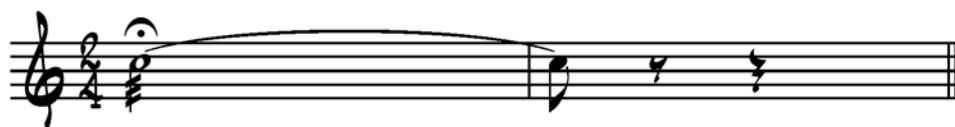
Asamblea.



Ataque.



Atención.



Bando.



Compañía.



Diana.



Escuadra.



Fagina.



General.



Himno nacional.



Llamada.



Llamada a banda.



Llamada a música.



Marcha de infantes.



Oración.



Orden.



Parte.



Rancho y provisiones.



Regimiento.



Retreta.



Sección.



Silencio.



Tropa.



TOQUES DE MANDO

A cubrirse.



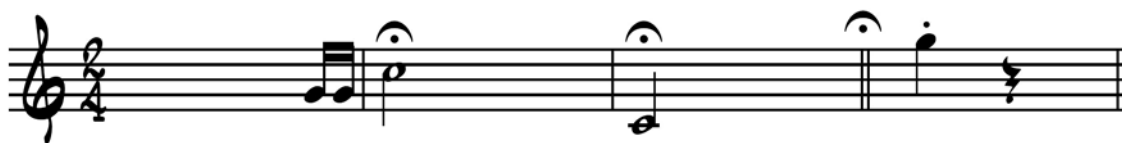
Alineación derecha.



Alineación izquierda.



Alto.



Alto el fuego.

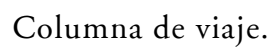
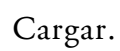
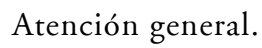


Armar y envainar.



Ataque.





De frente.



Derecha.



Descansar armas desde arma presentada.



Descansar armas desde arma sobre el hombro.



Descanso.



Descargar.



Doble variación derecha.



Doble variación izquierda.



Entrada a bandas.







The first staff of music is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The piece ends with a double bar line.

Presentar armas.



Rendir armas.



Retirada.



Romper filas.



Sobre el hombro.



Sobre el hombro derecho.



Sobre la marcha cambiar armas sobre el hombro derecho.



Sobre la marcha cambiar armas sobre el hombro izquierdo.



Variación derecha.



Variación izquierda.



TOQUES DE GUARNICIÓN Y HONORES

Alto.



Apartar.



Asamblea.



Bando.



Batallón.



Centro.



Compañía.



Contraseña de ametralladoras.



Contraseña de Infantería de Marina.



Diana.



Enfermería.



Escuadra.



Escuelas.



Fagina.



Formar la guardia con armas.



Formar la guardia sin armas.



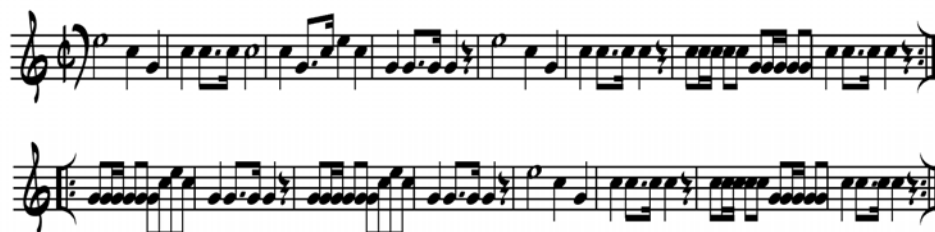
Generala.



Himno nacional con banda de música.



Himno nacional para cornetas y tambores.



Llamada.



Llamada a arrestados.



Llamada a banda.



Llamada a jefes.



Llamada a música.



Llamada de honor.



Marcha.



Marcha de infantes para banda de música.



Marcha de infantes para cornetas y tambores.



Misa.



Oración.



Orden.



Orden general.



Parte.



Pelotón.



Rancho y provisiones.



Regimiento.



Retreta.



Sección.



Silencio.



Tropa.



5.1.5. EL CHIFLE O PITO MARINERO: UN CASO SINGULAR

“Vivir no es necesario, navegar sí”
(*“Vidas paralelas”*. Plutarco)

Según lo define el *Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento, de la Universidad de Salamanca*³³⁴, el chifle es un:

“Instrumento de viento, hecho de plata, de cuatro a cinco pulgadas de largo, compuesto de un tubo y una bola hueca y agujereada, que gastan los contramaestres para llamar, dirigir y mandar a los marineros [...]. (Lorenzo: Diccionario Marítimo Español, s. v. pito)”.

También descrito en la *“Instrucción Náutica”* de 1587 de García de Palacio³³⁵ como un: *“silbato de plata o de otra cosa con que el contramestre rige el navío”*.

Como por su parte apunta el Diccionario Marítimo Español en su edición de 1831, el contramaestre es típicamente quien maneja el chifle o pito mariner, siendo aquel *“un hombre de mar experto y antiguo en el servicio”*, examinado en su profesión y caracterizado en un rango superior a todas las clases de marinería.

Recibe del oficial de guardia sus órdenes, normalmente en forma oral, para después transmitir las en forma de código auditivo no verbal, mediante pitadas con el chifle, según un código sonoro conocido por todos.

Refiriéndose al contramaestre, el mismo diccionario sigue diciendo que *“usa de uniforme particular á su clase; y en las faenas ordinarias se distingue con un pito de plata, de forma particular y peculiar a su objeto, que lleva pendiente de un cordón de seda negro”*.

³³⁴ MANCHO DUQUE, María Jesús. Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento (online), Ediciones Universidad de Salamanca. (Fecha de consulta: 25.02.2014) En línea: <http://dicter.usal.es>

³³⁵ Ibídem.

enlazado en un ojal de la chaqueta y con el cuál manda las maniobras bajo la voz del oficial de guardia, o por sí mismo en las faenas mecánicas del arte”.

Julio Guillén Tato³³⁶, en su discurso sobre el lenguaje marinerio leído ante la Real Academia española el 23 de junio de 1963, da a conocer que en las jornadas y en toda suerte de faenas y maniobras, tanto en puerto como en la mar, “*era y es preciso disponer de un modo de expresión conciso, inconfundible y tan agudo y penetrante que sea capaz de sobreponerse a los ruidos de toda suerte, incluso cañonazos, chirridos de cabos, bramar de las olas, bufido y silbar del viento, gualdrpear de las velas, pisadas por las carreras en cubierta, y de alcance suficiente para que llegue inconfundible a la gente que trabaja o marinea por los altos de la arboladura*”.

Esta solución dice el mismo académico que la dio un pito, silbo, o chifle:

“chifle especial de plata, de boya esférica y cañuto suficientemente largo para ser modulado en la palma de la mano, a base de crear una cavidad con los cuatro dedos de aquélla, artificio que unido a la potencia del soplo y a ciertos movimientos y posiciones de la lengua se pueden pronunciar las vocales o e i con sus diptongos io, oi y oí como las consonantes g, sólo delante de la i, rr y t. con lo que tenemos suficiente para arbitrar un lenguaje que, aunque corto, basta para emitir auténticas palabras y aun sencillas oraciones en número que sorprende y que no pocos nostramos aumentan convencionalmente, según su habilidad”

Citando el trabajo recopilador de Fernández Duro, cuenta que el chifle arranca del siglo XVI, seguramente por carecer de testimonio literario anterior; asegurando también que “*El divertido y minucioso Fray Antonio de Guevara no lo menciona, y, sin embargo, en uno de los paños de la tapicería de la Conquista de Túnez, jornada a la que asistió el Obispo de Mondoñedo, no pasó inadvertido para Vermayen*” refiriéndose al pintor de los cartones, testigo en la misma jornada.

³³⁶ GUILLÉN TATO, Julio. *Discurso leído ante la Real Academia española*. Madrid: Talleres Gráficos del Ministerio de Marina, 1963, p. 61. D.L núm. M80911963.

Afirma Guillén Tato que algunas marinas lo hicieron “*insignia de mando*”, siendo visible su ostentación, por ejemplo en el Museo del Louvre, sobre la estatua del almirante Felipe de Chabot, atribuida a Jean Cousin.

Según el mismo Guillén Tato³³⁷, “*consta que a punto de ser apresado un Almirante inglés en el combate de la Rochela arrojó al agua el suyo de oro para restar este trofeo al vencedor*”, el mismo instrumento que en las marinas de Aragón y de Castilla era “*distintivo preciadísimo de guardianes y contramaestres, quienes lastraban con cera a su gusto el interior de la boya hasta conseguir el tono o timbre personal preferido que los distinguía, para orgullo de su silbar altanero*”.

Afirmando que con el pito afirma que “*no solo se saloma en las faenas de fuerza para marcar bien el ritmo de la pisada fuerte en cubierta o del esfuerzo*”, sino que se daban órdenes:

*“Al mejor sabor comiendo,
veréis dejar la comida,
cuando el pito va tañendo,
y el cómitre va diciendo
el trabajo a que os convida”.*

Sobre el chifle o pito marinero continúa citando otros fragmentos o versos, de autor anónimo, en el romancillo “La vida de la galera preguntada por un caballero sevillano a un galeote”, diciendo:

*“Si dormís, estáis soñando
que os silban para bogar”*

Sobre la comunicación de los cómitres, señala esta otra estrofa:

*“Es casa donde se trata
de continuo displacer,
y un silbatillo de plata,*

³³⁷ GUILLÉN TATO, Julio. *Discurso leído ante la Real academia española*. Madrid: Talleres Gráficos del Ministerio de Marina, 1963, p. 61. D.L núm. M80911963.

sólo en oírle relata

todo lo que se ha de hacer”.

Por último, citando al licenciado Salazar en una de sus cartas, añade:

“(…) y el estilo de saludarse a las mañanas unos navíos a otros, es a voz en grito, el son del chifle diciendo: Buen viaje”.

Uno de los oficios de tradición e importancia en las galeras era el cómitre, quien servía para el gobierno del barco y el castigo de la chusma. Por lo anterior, el pito marino y el corbacho son los instrumentos que tiene siempre a mano. Como se puede extraer de los diferentes relatos, el cómitre era el alma del barco³³⁸.

Lope de Vega cita también en unos versos el pito marino y la vestimenta de los galeotes, como lo hizo el Guzmán de Alfarache:

“No despierto al sonoro

pito ni al alba risueña;

acudo almilla o capote,

el bonete o la cadena”

En el Quijote se encuentran también otras alusiones a estos personajes:

“Con otras no menos corteses razones le respondió don Quijote, alegre sobremanera de verse tratar tan a lo señor. Entraron todos en la popa, que estaba muy bien aderezada, y sentáronse por los bandines, pasóse el cómitre en crujía, y dio señal con el pito que la chusma hiciese fuera ropa, que se hizo en un instante”.

De que el pito marino del cómitre era temido por todos, da cuenta también Brizuela:

“Y un silbatillo de plata,

sólo en oírle relata.

Es casa donde se trata

³³⁸ *La vida en la galera preguntada por un caballero de Sevilla a un galeote de la misma ciudad*, Fernández Duro, 1876, Tomo II.

*de continuo displacer,
y un silbatillo de plata,
solo en oírlo relata
todo lo que se a de hacer.
Este es un pito sin madre,
que jamás leche mamó,
con su silbo me espantó,
donde reniego del padre
que tal música inventó.
Es música inventora
De congojas y dolores,
música que cada hora,
a la gente pecadora,
le pone cien mil temores.
Es música que alcanza
con su pesado bastón
a todos esta mudanza,
mas renegar de la danza
que se danza con tal son.
Es fruta que se convida,
y danza que siempre dura,
es en vida sepultura,
y casa muy afligida,
donde no falta desventura”*

Andando el tiempo, el chifle es manejado por nostramos o contramaestres, de los que el diccionario marítimo de Navarrete, de 1831 señala, además de su veteranía y ascendiente sobre sus subordinados, el chifle o pito con el que el contramaestre manda las faenas marineras, señalando que éste instrumento lo lleva cerca de sí, portado prendido al ojal del uniforme por medio de una cinta de seda negra:

*“Hombre de mar experto y antiguo en el servicio, examinado en su profesión,
y caracterizado en un rango superior á todas las clases de marinería, sobre la
cual tiene una autoridad equivalente á la del sargento en la tropa. Usa de
uniforme particular á su clase; y en las faenas ordinarias se distingue con un*

pito de plata de forma particular y peculiar á su objeto que lleva pendiente de un cordón de seda negro enlazado en un ojal de la chaqueta y con el cuál manda las maniobras bajo la voz del oficial de guardia, ó por sí mismo en las faenas mecánicas del arte”.

Estas habilidades y saberes no merman en la actualidad sino que, si cabe, han aumentado. A este respecto, el manual del contramaestre señala: *“El contramaestre que embarca en una de nuestras fragatas, tiene que poseer conocimientos, en temas como seguridad interior, operaciones de vuelo, seguridad operativa y por supuesto los propios de su especialidad”.*

En actuales buques-escuela, como el Juan Sebastián de Elcano, maniobras tan frecuentes y esenciales al andar de un barco como los cambios de rumbo y las viradas, éstas se comunican asimismo con el chifle, del que hacen uso los contramaestres de cada palo tras recibir la orden del puente o del oficial de guardia en cubierta.

Por ejemplo en el caso de la virada por adelante³³⁹ se inicia con la pitada que comunica “listos”, como se inicia asimismo la de virar por redondo, siguiendo a esta última las de largar escotas en los cangrejos proeles, largar escota en los popeles, cazar los cangrejos proeles al medio, etcétera, en unas maniobras que exigen la máxima sincronía y donde la comunicación auditiva no verbal ha de ser perfecta.

Retomando el sentido de su definición, indicamos que el chifle o pito marineró es un instrumento agudo y estridente, lo suficiente como para poderse escuchar en mitad de una tormenta o de un vendaval, asegurando que la dotación pueda reconocer y ejecutar las órdenes del mando.

En diferencia a lo que ocurre con el tambor o con la corneta, que son empleadas también en el Ejército, el chifle o pito marineró es de uso exclusivo en la Armada.

Para conocer del sincretismo que tiene este instrumento y su lenguaje apuntaremos diversas finalidades del lenguaje no verbal relacionadas con el elemento del esquema comunicativo sobre el que recaiga el interés: emisor, receptor, contexto, canal, mensa-

³³⁹ El sistema de comunicación ha de estar bien ajustado, entre otras razones y por ejemplo ante un mal estado de la mar o un viento duro que dificulte el par de proa, debiéndose a este último caso, a la pitada de listos y a las pitadas que indican estas órdenes, cargar previamente el juanete y el velacho alto para evitar que pueda rendirse el mastelero.

je o código. Siendo la función apelativa la que enfatiza la importancia del mensaje sobre el receptor, sea animando, pidiendo, aconsejando o reclamando su atención para que ejecute una orden. En ámbitos como por ejemplo el de la publicidad, por medio de la función apelativa se busca estimular al receptor hacia una conducta de compra; en el ámbito militar de Marina, con la función apelativa de la comunicación lo que se busca esencialmente es impartir órdenes, para que se cumplan en el mismo tiempo y forma que son ordenadas; naturalmente dentro de un canal y dentro también de un contexto de elementos extralingüísticos.

Lo ejemplificaremos del siguiente modo:

- Contexto: Un velero navega por alta mar.
- Expresión verbal: Es necesario arriar y cargar inmediatamente las velas.
- Función: Preparación del buque para un cambio de estado atmosférico.
- Expresión auditiva no verbal (empleando un pito mariner): ío-ío-ío.

Esta última opción es rápida, directa, audible, capaz de llegar hasta todos los que tienen que ejecutar la orden, con independencia de condiciones atmosféricas como la lluvia o el viento, y no dependiente de otros medios o suministros como los circuitos condensadores o la electricidad.

Los contramaestres contemporáneos de la Marina de Guerra han preferido el término “chifle” al de “pito”, conduciendo también esto a preferir el término de chiflidos al de pitadas, aunque todas las acepciones sean válidas³⁴⁰. En este trabajo denominaremos al silbato mariner con ambos términos, dando mayor variedad al vocabulario.

Representar y trabajar técnicamente son una dualidad física, que se realiza con el mismo instrumento y técnica: un chifle sirve para anunciar la llegada a bordo del almirante jefe de una flota pero se emplea también para una acción que no es protocolaria y que no está a la vista de todos, aparentemente tan sin importancia o anodina como hacer ceñir un barco; aunque esto último no sea baladí, pues en la maniobra se

³⁴⁰ El argot mariner es en algunos casos muy riguroso, no admitiéndose otras palabras que las apropiadas. Por ejemplo los cabos no deben llamarse cuerdas, pues las únicas cuerdas a bordo son la del reloj y la de la campana. Por semejantes razones las mujeres que en la actualidad prestan su servicio en la Armada no son marineras sino marineros, a las que se antepone el artículo la (la marinero, la cabo, la sargento...) siendo la marinera únicamente una prenda del uniforme.

podía comprometer la seguridad del buque y contribuir, o no, a cumplir la misión ordenada por el almirantazgo, al que se asociaba el interés mismo de la Corona.

Del chifle o pito marineru ordena el Rey Carlos III que “los Contramaestres y Guardianes usarán de pito para las indicaciones de faenas según práctica marinera, y para llamar la atención, y repetir á la voz la orden de la maniobra que el Comandante ú Oficial de guardia hubiesen mandado ejecutar³⁴¹”.



Figura 39.- Chifle de la Armada o pito marineru (Fuente: Fotografía del autor)

Estructuralmente el chifle puede ser dividido en las siguientes piezas o partes:

- Tambor o bola.
- Quilla.
- Caña.
- Boca.
- Boquilla o boquel.

³⁴¹ Ordenanzas Navales de 1793. Tratado tercero, título séptimo, artículo 22.

Salvo que se trate de un pito marinerio destinado a servir de ornato o con fines de mera decoración, el chifle suele venir de fábrica afinado y preparado para el uso.

Para comprobar su afinado el contraмаestre coloca el chifle perpendicular y sopla por la boquilla, primero manteniéndola a unos siete centímetros de los labios. Si está bien afinado, al recibir el soplo de aire, el chifle debe emitir un pitido limpio y claro³⁴².

De no estar afinado el contraмаestre puede actuar sobre el chifle, esto es, puede realizar una serie de intervenciones personales que van desde desoldar la caña y recolocarla en una posición más conveniente, hasta la mucho más común de rellenar la bola con unas gotas de cera. En opinión de sus intérpretes, un poco de cera virgen previamente calentada y a continuación vertida al interior de la bola con un par de movimientos semicirculares, permite crear un sonido sin oscilaciones, en especial sin esas fluctuaciones llamadas *chillidos* y *renquidos*, porque sople con mucha o con poca fuerza.

El método habitual de instrucción en el manejo del chifle es la práctica dirigida por una persona conocedora de sus toques sonoros, normalmente un cabo maniobra experimentado o un suboficial contraмаestre; de manera que el educando, por la escucha y la repetición llega a dominar la técnica.

La ausencia de una reglamentación específica que sea por todos conocida y en especial la falta de unos registros tanto gráficos como sonoros puede conducir a que las pitadas vayan cambiando, es decir, sean ligeramente modificadas según sea el virtuosismo y la capacidad de improvisación del intérprete, al nivel de que, pasado un tiempo, puedan llegar a existir cambios o variaciones sobre un mismo toque.

³⁴² Aclaraciones tomadas en entrevista con el contraмаestre de puente de mando Alberto Navas, quien añade características de otros pitos marineros como el mejicano o el británico, y la menor necesidad de soplar con fuerza en el primero, que se confecciona in-situ, soldado artesanalmente por plateros del lugar.



Figura 40.- A la izquierda, un modelo artesanal de chifle mejicano. A la derecha, un modelo británico. El primero suele ser apreciado por su posible personalización pero sobre todo por poderse hacer sonar con un mínimo esfuerzo pulmonar. (Fuente: Fotografía del autor)

El pito marineru produce básicamente dos tipos de sonido: uno agudo y chillón y otro más grave y suave. Que se produzca uno u otro depende de la posición de la mano que lo empuña, siendo grave cuando el intérprete deja su mano abierta y agudo o más penetrante cuando la cierra. Pitar en posición mano abierta implica soplar con poca fuerza, requiriéndose un soplo más fuerte cuando mantienen la mano cerrada.

De manera auxiliar o secundaria, se pueden emplear posiciones intermedias entre las dos indicadas, es decir, entre el sonido totalmente agudo y el grave. Estos sonidos intermedios son difíciles de ejecutar y podrían ser difíciles también de comprender, por lo que no suelen emplearse en situaciones donde el viento o el temporal los pueda hacer equívocos.

Todos los sonidos mencionados pueden a su vez ser modulados en cuatro modos fundamentales:

- Sonido continuo. Es el obtenido por un sople continuo y con intensidad uniforme.
- Sonido impulsado. Es el obtenido haciendo una ligera pausa y recomenzando con un sople fuerte.
- Sonido ondulado. Es el que el intérprete obtiene por el control de su garganta; soplar haciendo que el aire salga intermitente y con sonidos guturales.
- Sonido trinado³⁴³. Es el obtenido por un movimiento de la punta de la lengua en el cielo de la boca, produciendo el trino o sonido de notas iguales en sucesión rápida.

Ordenados alfabéticamente, los toques sonoros de chifle reglamentarios³⁴⁴ son los siguientes:

Pitadas generales y llamadas a individuos.

- Atención general.- Pitada de atención.
- Toques de diana.- Pitada de "atención" seguida de la "iza".
- Embarca bote.- Pitada de "atención" y una serie de golpes de pito" según el número del bote que deba embarcar³⁴⁵
- Chinchorros.-Embarcar el primer, segundo o tercer chinchorro. Pitada de "Chinchorrito" seguida de "uno, dos o tres golpes de pito.
- Forte.- "Tototitititi..."
- Entra abordo el comandante, almirantes o generales.- "Pitada larga de atención" con variante de tono.

³⁴³ El Diccionario de la Academia, en su acepción marítima define el trino como "*el sonido del pito a modo trémolo, cuando al soplar se mueve la lengua como pronunciando una erre prolongada*".

³⁴⁴ Pueden escucharse en el DVD anexo.

³⁴⁵ Para maniobrar con los botes, por ejemplo con el primero, se procede del siguiente modo: Para arriarlo de sus pescantes se da la pitada correspondiente y seguidamente la de arría. Para colgarlo, se da la misma pitada y a continuación la de iza. La misma operación se puede hacer con todos.

- Sale a tierra el comandante, almirantes o generales.- igual que entrada a bordo.
- Entra o sale de a bordo un oficial.- pitada corta.
- Llamada entre patrones.- Los patrones de los botes se llaman con las pitadas de sus botes, agregando la de iza.
- Cabo de Guardia de la cubierta a proa³⁴⁶. Igual que para los gavieros, pero con pitada de palo trinquete.
- Guardabanderas. Lo mismo que para cabo de guardia de la cubierta a proa o combés, pero con pitada del palo mesana; o del palo bauprés cuando son los del costado.
- Cabos de Guardia de las cubiertas inferiores.- Igual que los de la cubierta principal, pero con las pitadas de sus respectivas cubiertas.
- Bodegueros.- Pitada de "torrotititi" seguida de uno o dos golpes de chifle según que sea el primero o segundo bodeguero.
- Cuarteleros.- Un golpe de pito y pitada igual a la del bodeguero; al oír esta pitada, contesta el de guardia³⁴⁷.
- Pañoleros.- Pitada do "torroti-torroti", seguido de uno o dos golpes de pito, según sea el primer o segundo pañolero.
- Dispenseros.- Un golpe de pito y arriado.
- Guardamancebos.- Dos pitadas de "listo".
- Corneta o tambor de guardia.- Una pitada corta de "arría".
- Reposteros.- Tototito.
- Timonel.- Torrototohiti.
- Guardabanderas.- Ti-torrotihi-ti.

³⁴⁶ Combés.

³⁴⁷ Cuarteleros, pañoleros, dispenseros, etcétera, cuando escuchan que están siendo llamados responden a grito con la voz de "mande". Al escucharlos el contramaestre da la pitada "iza" si quiere que acudan a verle o les da las órdenes a viva voz si considera que no es necesario se le aproximen.

- Bombero.- Riiioo-Riiioo.
- Corredera.- Rooooooooooo.

Los contra maestres tienen cada uno su pitada.

El Contra maestre de Cargo tiene tres golpes de pito; los Contra maestres Subalternos dos golpes de pito y la del palo del que cada cual es encargado, seguida de un golpe de pito si es el más antiguo y dos si es el más moderno.

Lo mismo se aplica a los maestros en destino de contra maestres subalternos.

Finalmente, los cabos de mar se llaman con la pitada de su palo y a continuación la de iza.

Pitadas para los palos³⁴⁸.

Cuando se maniobra en todos los palos, por ejemplo para envergar el velamen ó desenvergarlo, cruzar juanetes, recalar o guindar mastelerillos y otras maniobras, el contra maestre da la pitada de atención y a continuación la de los palos correspondientes.

- Palo Mayor.- Ohí³⁴⁹.
- Palo trinquete.- Tototí.
- Palo Mesana.- Torrototohí.
- Bauprés.- Torrotito.
- Tangones.- Las mismas pitadas del bauprés.
- Las vergas mayores tienen las mismas pitadas que sus palos
- Los masteleros de gavias y sus vergas tienen dos pitadas, iguales a las de su palo.
- Los mastelerillos de juanetes y sus vergas tienen tres pitadas, iguales a las de su palo.
- Los mastelerillos y sus vergas tienen cuatro pitadas, iguales a las de su palo.

³⁴⁸ Cada palo tiene su pitada.

³⁴⁹ Por entenderse suficientemente se muestra el toque con la misma grafía onomatopéyica por la que se conoce y enseña.

Para llamar a los gavieros y juaneteros de las vergas se hace llamada con las mismas pitadas que sus velas, añadiendo un golpe de pito si son de estribor y dos si son de babor.

En las faenas marineras suelen emplearse las pitadas de "arría", "iza" y "forte", siendo arriar el equivalente a bajar, izar subir y forte parar y aguantar, sujetar al cabillero o donde sea menester. Por ejemplo en el amantillo de la verga mayor halan el amantillo de estribor, dan la pitada de la verga, un golpe de pito y de seguido la orden de iza y la de arría; indicando que ahora hay que arriar el amantillo contrario.

Finalmente, cuando el contraamaestre observa que se ha colocado bien en cruz, da la pitada de forte, indicando que no hay que halar más del amantillo indicado. La misma operación se realiza con todas las vergas.



Figura 41.- Funda de contraamaestre con los instrumentos de su trabajo, en el lado izquierdo el chifle. (Fuente: Fotografía del autor).

5.1.6.- SEÑALES DE EXALTACIÓN MARÍTIMA

Como anuncia el ceremonial marítimo³⁵⁰, sin renunciar a sus características y peculiaridades nacionales, las marinas emplean expresiones comunes, no solamente en las tácticas o las denominaciones del material, sino también en las comunicaciones y en las expresiones de cortesía.

Ceremonias y saludos son manifestaciones externas de la cortesía marinera y corporativa, actos públicos de instituciones que deben expresar una actitud colectiva y ser ejecutadas de manera similar en todas las ocasiones y por todos los participantes:

“Nadie puede negar que los barcos son algo más que objetos flotantes o meras organizaciones. Todos sabemos que están investidos de personalidad propia y son capaces de portar penas y alegrías y ser objetos y sujetos de cortesía. En efecto, los barcos, como tales, son recibidos y despedidos o agasajados, y reciben, despiden o agasajan a personalidades, insignias y a otros buques. Así como los saludos personales son simples, los saludos de los barcos tienen una extensa y variada gama, con formas ciertamente complicadas, que dependen de a quién, dónde y cuándo”.

Sobre este panorama el ceremonial marítimo dispone estas señales:

Pabellón Nacional.-

Cuando se iza o arría la guardia forma en ala con el frente a popa y presenta las armas; los tambores baten marcha y los centinelas disparan las suyas, presentándolas seguidamente³⁵¹.

³⁵⁰ ARMADA. Ceremonial marítimo. Madrid: Editorial Naval, 1998, p. 109. ISBN 8473410432.

³⁵¹ IBARRETA, Juan de. *Ceremonial marítimo*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1913, p.234. (Capítulo II, artículo 16).

Pitada simple.-

Es el toque de pito realizado por el contramaestre o cabo de mar de guardia, junto al portalón, mientras un oficial de la Armada sube la escala o cruza la plancha. Puede ser una pitada larga para almirantes o comandantes de buque, o corta para los demás. Al oír la pitada, el personal cercano al portalón se pone en pie y saluda militarmente. Este saludo no debe confundirse con las pitadas o timbrazos del centinela o vigilante al percatarse de la aproximación de una persona, lo cual no forma parte de honores y es un aviso a la guardia³⁵².

Sacrosanto viático.-

Cuando se administra a bordo de los buques a algún enfermo, la tropa forma armada durante la celebración de la Misa. Tras rendir armas, los tambores tocan la marcha a la elevación de viático, “y lo mismo al conducir la Divina Majestad a la enfermería o camarote” a cuyo fin marcha una escolta de honor cerca del capellán, formada por cuatro soldados con sus armas sobre el hombro, que rinden delante del altar³⁵³.

Trozo de saludo.-

Es una forma ceremonial de la pitada que se tributa en visitas oficiales a aquellos oficiales a quienes corresponde pitada larga, o a los oficiales de Marina extranjeros que hayan anunciado la visita o se aproximen en bote.

“Es una cortesía naval clásica, originada cuando los comandantes de los navíos solían intercambiar visitas en la mar, transbordando en bote. Al llegar el bote al costado se arriaba una silla de mimbre, llamada canasta, guarnida a un lanteón que laboreaba por el penol de la verga mayor, en la que se izaba al visitante cobrando de la tira a la carrera. Para estimular el izado se re-

³⁵² ARMADA. Ceremonial marítimo. Madrid: Editorial Naval, 1998, p. 109. ISBN 8473410432.

³⁵³ IBARRETA, Juan de. *Ceremonial marítimo*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1913, p.234. (Capítulo II, artículo 17).

unían los contramaestres en el combés y daban, al unísono, una larga pitada de iza y otra más lenta de arría”.

Esto ha evolucionado en el saludo tributado por varios contramaestres y cabos de mar, formados en una o varias filas perpendicularmente a crujía, junto a la meseta alta del portalón y por su proa, o en las cercanías del acceso a bordo por la plancha. Estos contramaestres y cabos, en primera posición de saludo militar, dan una larga pitada de atención al estar cerca el bote o vehículo que transporta al visitante, y una segunda pitada igual mientras éste sube la escala, cruza la plancha. Como en el caso de la pitada simple, todas las personas que se encuentren en las inmediaciones saludan militarmente durante las pitadas.

Atención en cubierta.-

Consiste en los toques de corneta de atención o atención general, derecha o izquierda, y firmes; al oírlos el personal que se encuentre en cubierta adopta la posición de firmes, dando frente a la banda especificada, permaneciendo de este modo hasta oír el toque de descanso.

Como sigue explicando y reconoce el ceremonial marítimo³⁵⁴, actualmente son pocos los barcos que disponen de corneta, por lo que esta orden se da mediante una pitada de atención por la red de órdenes generales, seguida de la orden verbal de atención babor o estribor, que es repetida por la pitada de atención de todos los contramaestres y cabos de mar que se encuentren en cubierta. Finaliza con la voz de babor o estribor, descanso y pitadas de retirada.

Música.-

El saludo musical por una banda de música, que interprete el Himno Nacional o la Marcha de Infantes, “es parte integral e inseparable de los honores que rinde una guardia de honor”. Hoy día, como asimismo reconoce el ceremonial marítimo³⁵⁵, la mayor parte de los buques no disponen de banda y música en su dotación. Los hono-

³⁵⁴ ARMADA. Ceremonial marítimo. Madrid: Editorial Naval, 1998, p. 109. ISBN 8473410432.

³⁵⁵ Ibídem.

res musicales, por tanto, solamente podrán rendirse cuando el barco se encuentre en una cabecera de zona marítima o similar en la actualidad, y el capitán general o equivalente proporcione los medios para un acto determinado.



Figura 42.- Cañón naval y jarcia del palo de Bandera en el Tercio de Levante (Fuente: Fotografía del autor).

Saludos al cañón.-

Son saludos que se tributan fundamentalmente a las insignias y normalmente no se hacen por separado sino con los saludos también a la voz, salvo excepciones. El saludo al cañón consiste en un número de disparos de los cañones de saludo, hecho uno a uno, con una cadencia aproximada de cinco segundos³⁵⁶.

“Aunque suele hacerse unido al saludo a la voz, puede realizarse también independientemente, como ocurre en los saludos a plazas extranjeras o en las salvas de ordenanza en las fiestas nacionales. Cuando el saludo es a una nación extranjera, se arbola su bandera a tope en el palo de proa. Al último cañonazo, se arría la bandera. Cuando el saludo es a insignias arboladas en el

³⁵⁶ ARMADA. Ceremonial marítimo. Madrid: Editorial Naval, 1998, p. 109. ISBN 8473410432.

propio buque, el primer disparo se hace al romper la canasta, o, en el caso de arriarlas, el arriado coincide con el último cañonazo”.

En el ceremonial marítimo, sobre el saludo al cañón, se indica asimismo:

“Según los anglosajones, el saludo al cañón se originó al descargar los barcos sus andanadas aproados al buque o fuerte objeto del saludo, como demostración de que no se abrigaban intenciones hostiles. Esta explicación olvida una más antigua tradición mediterránea de festejar los acontecimientos armando el mayor ruido posible con voces, campanas, timbales y trompetas, y una vez inventada la pólvora, con disparos de mosquetes y culebrinas (...). Esto se hacía ya en las galeras y pervive en los pueblos del litoral”.

En la actualidad no todos los buques montan dispositivos para salvas, salvo algunos muy específicos para la función de embajador y navegante como tiene el Buque Escuela Juan Sebastián de Elcano. En todos los casos:

“El saludo al cañón es muy notorio: se practica internacionalmente de forma parecida y es entendido por todo el mundo, pero tiene el inconveniente de que, en la actualidad, son pocos los barcos que montan cañones de saludo. Por ello, se ha establecido la práctica de que en una formación sea un solo barco el que haga la salva por todos los demás; por supuesto, cuando se disponga de un buque con cañones de saludo. Ocurre también que las autoridades de algunos puertos no permiten realizarlo en el interior de los mismos, por lo que, aun disponiendo de cañones, no es posible tributar este rotundo honor y es preciso sustituirlo por otro, que suele ser el saludo a la voz equivalente”.

Cañonazos de contestación.-

La insignia del capitán general de la Armada es saludada por los comandantes de los buques que lo encuentren en el mar, saliendo o entrando del puerto en que esté an-

clado, con cinco voces y diecinueve cañonazos³⁵⁷, respondiendo con el número siguiente de unos a otros³⁵⁸:

- Al almirante: 17 cañonazos.
- Al vicealmirante: 15 cañonazos.
- Al contraalmirante: 13 cañonazos.
- Al capitán de navío mandando División: 11 cañonazos.
- Al capitán de navío: 7 cañonazos.
- Al capitán de fragata: 5 cañonazos.
- A todos los oficiales de grados inferiores: 3 cañonazos.

Salvas de artillería.-

En los días señalados en el calendario oficial de festividades, los buques que puedan hacerlo y que el mando designe, pueden efectuar salvas de artillería. A igual que las bases navales, arsenales y plazas militares en tierra, suelen disparar tres salvas de 21 cañonazos; una a 08.00 horas, otra a mediodía y la tercera a la puesta del sol.

Grandes honores navales.-

Se tributan a los mandos navales de fuerzas operativas, desde vicealmirante a capitán de navío con mando de agrupación, por las fuerzas a sus órdenes y solamente en su primera visita oficial. Consiste en: Guardia de honor y música si se dispone de ella, trozo de saludo y recepción por el comandante y oficiales, con sable.

Grandes honores militares.-

Corresponden a los altos jefes militares, jefes del Estado Mayor y a los de ámbito regional o capitanes generales en sus respectivas jurisdicciones. Consiste en: Guardia de

³⁵⁷ IBARRETA, Juan de. *Ceremonial marítimo*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1913, p.234. (Capítulo VIII, artículo 100).

³⁵⁸ Ibídem. (Capítulo II, artículo 16).

honor y música si se dispone de ella, trozo de saludo y recepción por el comandante y oficiales, con sable.

Saludos ordinarios a las personas.-

Los saludos anteriores, ejecutados en toda su extensión y solemnidad, representan una interrupción de la vida a bordo, con el consiguiente trastorno de los programas de adiestramiento y mantenimiento, por lo que la recepción y despedida de autoridades navales en visitas posteriores a la primera o en sus salidas y entradas cuando alojen a bordo se les rinden solamente los siguientes honores³⁵⁹:

A los oficiales de la Armada, de grado igual o superior a capitán de navío, y a los capitanes de fragata o corbeta, comandantes de buques, en el de su mando:

Guardia militar, con o sin armas, y en la posición que corresponda.

Pitada larga.-

Recepción por el Oficial de Guardia.

Es de cortesía que el comandante reciba en el portalón a los oficiales superiores, si es avisado con antelación.

A los demás oficiales de la Armada: Pitada corta y recepción por el oficial o subalterno de la guardia.

Las ceremonias de despedida son similares y en orden inverso a la de recepción, formando la dotación, con guardia y música.

Picar la hora.-

El picado de la hora se realiza con campana y es otra costumbre de comunicación auditiva no verbal compartida por algunos buques en el ámbito militar de Marina.

³⁵⁹ Consiste en: Guardia de honor y música si se dispone de ella, trozo de saludo y recepción por el comandante y oficiales, con sable.

“La campana, con el nombre del barco y la fecha de su botadura en relieve, es una pieza tradicional del cargo. En tiempos pasados fue un instrumento utilitario necesario para dar la alarma, avisar a otros de nuestra presencia en tiempo de niebla cerrada, celebrar algún acontecimiento con su repique y, lo más importante, regular la vida a bordo, picando la hora para marcar los cuartos de guardia”

Para picar la hora se marca un repique por cada hora transcurrida y un pique en las medias en ciclos de cuatro horas.

“Picar la hora ya no es indispensable, como lo fue cuando el tiempo a bordo lo medía una única ampolleta y los relojes mecánicos se guardaban como oro en paño en el cuarto de cronómetros o en el bolsillo del chaleco de algún acaudalado oficial. Hoy hay abundancia de relojes en los mamparos, y cada uno de los miembros de la dotación suele portar el suyo. Todo el mundo puede saber la hora sin que se la recuerde la campana, pero oírla nos hace compañía en las guardias de mar y no oírla produce cierta sensación de vacío”.

Campana en los hospitales de la Armada.-

La campana también es usada en los Hospitales de la Armada³⁶⁰; en los establecimientos destinados a proporcionar asistencia y cuidado, tanto en tiempo de paz como en el de guerra, a los enfermos o heridos del Ramo, a los de otros Institutos militares y a las familias que tienen reconocido este derecho, verificándose asimismo en ellos los reconocimientos y demás servicios sanitarios.

Sobre los golpes de campana³⁶¹ el articulado dicta lo siguiente:

³⁶⁰ Real Decreto de 2 de abril de 1930, por el que se aprueba el Reglamento para el régimen, gobierno y administración de los Hospitales de la Armada.

³⁶¹ Artículos séptimo y octavo del Real Decreto de 2 de abril de 1930, por el que se aprueba el Reglamento para el régimen, gobierno y administración de los Hospitales de la Armada, y Decreto 3.601/72. Diario Oficial de Marina 15/73, que aprueba el Reglamento para el régimen y servicios de los Hospitales Militares.

“Avisara con un repique y dos golpes de campana la llegada del Capitán General del Departamento, y con un repique y un golpe, la del Gobernador Militar de la Plaza, no avisándose la llegada de ninguna otra persona ni Autoridad” .

“También marcará con toques de campana cuando, a juicio del Director, no se altere con ello la inquietud y el silencio que debe reinar en el Establecimiento, las horas en que deben ejecutarse los servicios”.



Figura xx.- Campana en el Patio de Armas del Tercio de Levante. (Fuente: Fotografía del autor).

5.1.7.- FUENTES SONORAS PARA BUQUES Y ESCUADRAS

Anticipemos que la Armada española y en general todas las marinas civiles o militares modernas, deben conocer el vocabulario asociado a los sistemas de ayuda, y los tipos de sistemas de ayuda a la navegación, así como otros sistemas asociados. Tal es por ejemplo el sistema español utilizado por Puertos del Estado, donde los sistemas de ayuda a la navegación obligan a disponer de conocimientos sobre la instalación, operación y mantenimiento de los sistemas de ayudas a la navegación de aquella Entidad³⁶² y otros sistemas asociados: sistemas de medición de oleaje, de supervisión remota, estaciones meteorológicas, etcétera. Esto incluye ser capaces de identificar los componentes básicos de las distintas señales marítimas y sistemas que le están asociados, así como poder identificar las señales por sus características³⁶³.

El Reglamento Internacional para prevenir los abordajes en la mar, de 1972, se aplica a todos los buques en alta mar y en todas las aguas que tengan comunicación con ella y sean navegables por los buques. Como dicta la misma norma³⁶⁴: *“sin impedimento para la aplicación de reglas especiales establecidas por el gobierno de cualquier Estado en cuanto a utilizar luces de situación y señales luminosas, marcas o señales de pito adicionales para buques de guerra y buques navegando en convoy”*.

Los buques de eslora igual o superior a doce metros deben ir dotados de un pito y de una campana³⁶⁵, y los buques de eslora igual o superior a 100 metros llevarán además un gong, cuyo tono y sonido no puede confundirse con el de la campana³⁶⁶.

³⁶² MOPU, ÁREA DE SEÑALES MARÍTIMAS: *"Normas técnicas sobre obras e instalaciones de ayudas a la navegación."* Centro de publicaciones de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986.

³⁶³ MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS: *"Proyecto de mejora de las señales marítimas de España. Libro Tercero: Organización y normas."* MOP, 1967.

³⁶⁴ BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. Instrumento de Adhesión de España al Convenio sobre el Reglamento Internacional para prevenir los abordajes, hecho en Londres el 20 de octubre de 1972. BOE. 163/1977.

³⁶⁵ *Ibíd.*

³⁶⁶ Regla 33, *"Equipo para señales acústicas"*, del Instrumento de Adhesión de España al Convenio sobre el Reglamento Internacional para prevenir los abordajes, hecho en Londres el 20 de octubre de 1972.

El pito, la campana y el gong deben cumplir con una serie de especificaciones técnicas³⁶⁷.

Cuando varios buques estén a la vista unos de otros, todo buque de propulsión mecánica en navegación debe indicar su maniobra mediante las siguientes señales, emitidas con el pito³⁶⁸:

- Una pitada corta: indica “caigo a estribor”;
- Dos pitadas cortas: indica “caigo a babor”;
- Tres pitadas cortas: indica “estoy dando atrás”.

Asimismo, cuando dos buques se encuentran a la vista uno del otro en un paso o canal angosto, el buque que pretenda alcanzar al otro debe indicar su intención haciendo las siguientes señales con el pito³⁶⁹:

- Dos pitadas largas seguidas de una corta: Significa “pretendo alcanzarle por su banda de estribor”.
- Dos pitadas largas seguidas de dos cortas: Significa “pretendo alcanzarle por su banda de babor”.
- Una pitada larga, una corta, una larga y una corta, en este orden: Significa la conformidad del buque que va a ser alcanzado³⁷⁰.

Finalmente, cuando los buques se aproximan a un recodo o zona de un paso o canal donde puede estar obstruida la visión, o no puedan ver a otros buques, hacen sonar una pitada larga.

Esta señal es contestada con una pitada larga por cualquier buque que se aproxima o que puede estar dentro del alcance acústico, al otro lado del recodo o detrás de la obstrucción citada.

³⁶⁷ Detalles técnicos de los aparatos de señales acústicas, señalados por el Anexo III del Instrumento de Adhesión de España al Convenio sobre el Reglamento Internacional para prevenir los abordajes, hecho en Londres el 20 de octubre de 1972.

³⁶⁸ BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. Instrumento de Adhesión de España al Convenio sobre el Reglamento Internacional para prevenir los abordajes, hecho en Londres el 20 de octubre de 1972. BOE. 163/1977.

³⁶⁹ Regla 9 e) i), del Convenio sobre el Reglamento Internacional para prevenir los abordajes, hecho en Londres el 20 de octubre de 1972.

³⁷⁰ En cumplimiento de la Regla 9 e) i) del Convenio sobre el Reglamento Internacional para prevenir los abordajes, hecho en Londres el 20 de octubre de 1972.

5.1.7.1.- COMUNICACIÓN MEDIANTE PITADA DE BUQUE

A inicios del siglo XIX, para cuando por efecto de la niebla u otros fenómenos atmosféricos los buques de guerra no pueden comunicarse por los métodos generales³⁷¹ marinos como el teniente de navío de Prida y Palacio concibieron métodos que, valiéndose del silbato de la máquina del barco, realizan señales de comunicación auditiva no verbal.

Como el propio autor explica:

“Una pitada redoblada, de duración un minuto, indicará se va á hablar. Después de esta y dé un silencio de quince segundos, las banderas números 1-2-3-4-5-6-7-8-9-0 se manifestarán haciendo sonar el pito por un tiempo de dos a cuatro segundos, con intervalos de cinco, tantas veces cuantas represente el que se vaya a dar, teniendo presente que el 0 entra por diez: la separación de ellos entre sí la marcará un silencio de quince segundos”.

Pedro de Prida advierte³⁷² también que los sonidos de este sistema auditivo de comunicación no verbal *“pueden ser reemplazados por golpes dobles de campana; por toques de corneta o por redobles de tambor, con intervalos y silencios de duración igual a aquellos”.*

Para hacer una señal, el empleo de cualquiera de estos instrumentos se anuncia previamente haciéndolo sonar por un tiempo que no baje de 30 segundos. Cuenta de Prida y Palacio que *“el mismo sistema podrá seguirse con la artillería, teniendo presente*

³⁷¹ PRIDA Y PALACIO, Pedro de. *Código general de señales para uso de la Marina de Guerra*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Estrada, Díaz y López, 1807, p.160.

³⁷² *Ibíd.*

que la pitada redoblada se manifestará con un cañonazo al principio y al final del período de tiempo que la corresponde”.

“Los gallardetes-letras se harán por el orden numérico señalado y en los mismos términos que los de las banderas; pero han de ser hechos a continuación de una pitada redoblada de duración quince segundos con un intervalo de cinco, que suplirá al silencio”

En el ejemplo que el autor ofrece, si un buque quiere señalar riesgo en la derrota conoce que su equivalencia numérica es 2-g-16 y lo primero que hace es hacer sonar la pitada redoblada, esto es, repite el sonido “a intervalos precipitados”; hace quince segundos de silencio y seguidamente pone el número dos, haciendo después sonar una pitada redoblada de igual duración, con un intervalo de cinco segundos a su conclusión, etcétera, “prosiguiendo así con el resto de las equivalencias”

5.1.7.2.- SEÑALES DE NIEBLA

Cuando circunstancias como la presencia de niebla³⁷³ hace imposible distinguir los faros, para poder reconocer los puntos situados en la costa y peligros aislados se emplean señales sonoras, realizadas generalmente desde los mismos faros o desde lugares muy próximos, o bien señales radioeléctricas, “*diferenciándose unas de otras por la naturaleza del sonido emitido o por el ritmo según el cual se suceden*”.

Los aparatos empleados se pueden dividir en tres grandes grupos de señales:

- Señales aéreas, pudiendo emplear:

- Diáfono³⁷⁴
- Sirena³⁷⁵
- Bocina³⁷⁶
- Nautófono³⁷⁷

³⁷³ INSTITUTO HIDROGRAFICO. *Faros, señales de niebla y visuales horarias*. Cádiz: Imprenta del Instituto Hidrográfico de la Marina, 1956.

³⁷⁴ Diáfono es un aparato de aspecto semejante al tubo de un órgano, de donde el sonido resulta de las vibraciones producidas por el escape intermitente de aire, o vapor a presión, a través de fendas u orificios que un mecanismo apropiado abre y cierra a muy cortos intervalos. El diáfono emite una potente nota de bajo tono que toma rápidamente toda su potencia y se para bruscamente. (ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE SEÑALIZACIÓN MARÍTIMA: “*Diccionario Internacional de Señales Marítimas*.” Centro de publicaciones de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1990).

³⁷⁵ Sirena es un aparato semejante al diáfono pero que emite una nota de potencia media, unas veces alta, otras baja o combinación de dos, terminada con una nota sostenida descendente llamada quejido. (Ibídem).

³⁷⁶ Bocina es un instrumento cuyo órgano esencial es una delgada lámina metálica, que entra en vibración por la acción del aire o vapor. Emite nota alta de menos potencia. Puede ser accionada a mano, en cuyo caso su potencia es pequeña. (ibídem).

³⁷⁷ Nautófono es un aparato de membranas vibratorias, donde el sonido se consigue a través de las vibraciones que provoca un electroimán. Emite señales de nota alta, parecida en potencia y tono a la de la bocina. (Ibídem).

- o Tifón³⁷⁸
 - o Cañón o explosivo³⁷⁹
 - o Campana o gong³⁸⁰
 - o Silbato³⁸¹
-
- Señales submarinas³⁸²

 - Señales radiotelegráficas³⁸³

³⁷⁸ Tifón es un aparato semejante al nautófono, en el que las vibraciones se consiguen por la acción del aire comprimido o vapor. (ibídem).

³⁷⁹ Pequeños cañones y explosivos empleados a intervalos regulares. (Ibídem).

³⁸⁰ Campana o gong se utilizan en boyas, buque-faros y algunos faros. Colocada en boyas, la campana se mueve por la acción de las olas, con una emisión de sonido irregular o dependiente de esta acción. El anexo al libro de faros, señales de niebla y visuales horarias de 1956 señala además que “*en instalaciones importantes es movida mecánicamente*”.

³⁸¹ El silbato es un medio empleado en los buques pero también se empleaba en algunas boyas. En este último caso el sonido es producido por aire aspirado y comprimido durante los movimientos de la boya bajo la acción de las olas, presentando una emisión de sonidos irregular. Emite señales de bajo tono y frecuencia.

³⁸² Realizada habitualmente por osciladores.

³⁸³ Se emplean radioseñales.

5.1.7.3.- EL PLAN LOBO, DE SEÑALES PARA LAS ESCUADRAS

Como escribe el capitán de fragata, graduado coronel de Infantería, Miguel Lobo en el preámbulo a su obra³⁸⁴, el cambio que a mediados del XIX experimenta el material flotante de las marinas de guerra, mueve a un nuevo arte de manejar las escuadras y a realizar diferentes modificaciones en su régimen interior, que afectan también a la práctica de realizar señales. El citado marino propone esta nueva práctica, inspirado a su vez en las que antaño trató de poner en marcha José de Mazarredo³⁸⁵. En los siguientes párrafos trataremos las que afectan al tema que investigamos.

Según el método de Miguel Lobo, las señales auditivas que se realizan se dividen en tres clases³⁸⁶:

- Las que ordena el general.
- Las que hacen los comandantes de las escuadras.
- Las que hacen los comandantes de los buques.

Las que ordene el general se hacen con la trompeta y el silbato de la máquina; las que manden los comandantes de las escuadras se hacen con campana; y las que manden los comandantes de buque se comunican con tambor o con la corneta³⁸⁷

Ante una situación de niebla cerrada, los buques deben separar distancias y el general disparar un cañonazo en momento en que haya reducido el aparejo o disminuido la fuerza de la máquina. Si la navegación es a vela y el viento no permita seguir la derro-

³⁸⁴ LOBO, Miguel. *Señales para régimen de las escuadras. Táctica para buques de hélice*. Madrid: Imprenta y Estenotipia de M. Rivadeneyra, 1862, p. 230.

³⁸⁵ Como el mismo autor informa, Lobo toma de Escaño dos de sus tablas, en particular las referidas a señas y contraseñas; a las que une otras tomadas de un oficial de marina francés del siglo XVII a quien llama Mr. Paul.

³⁸⁶ LOBO, Miguel. *Señales para régimen de las escuadras. Táctica para buques de hélice*. Madrid: Imprenta y Estenotipia de M. Rivadeneyra, 1862, p. 230.

³⁸⁷ A este caso Miguel Lobo apunta que “se procurará que todos los buques tengan tambor, por ser mucho mejor para el caso que la corneta”.

ta, se facheará o capeará; debiendo en todas ocasiones estar la gavia sobre el palo³⁸⁸. De suerte, que en semejantes circunstancias, luego que sobrevenga la niebla, todos han de fachear o capear, según se crea más acertado a la situación y las condiciones de cada buque.

El general y los comandantes de las escuadras, ya para señal de situación o como comunicación del momento de empezar una maniobra o de cambiar de rumbo, disparan cañonazos en la forma siguiente:

- General.- 1 cañonazo.
- Comandante de la primera escuadra.- 2 cañonazos.
- Comandante de la tercera escuadra.- 3 cañonazos.

El intervalo de los de una escuadra a los de otra debe ser, cuando menos, de dos minutos, cuidando dispararlos por una misma banda y batería y con igual carga³⁸⁹.

Si cerrado el tiempo en niebla considera el general que no han de hacerse estas u otras maniobras lo comunican con tres toques de trompeta, seguido de llamada por la misma trompeta, o con un repique y golpe doble de campana.

En esta situación, un hombre se queda junto a la campana, un timonel con la trompeta, el tambor o los tambores con la caja; y el condestable o cabo encargado de cañón con la dotación suficiente para disparar los cañonazos que se les prevengan³⁹⁰.

Repertorio sonoro.-

A continuación esquematizamos el repertorio de señales auditivas no verbales que puede realizar el general o los comandantes de las escuadras, según se hagan con trompeta o con campana:

- Un toque de trompeta o dos golpes dobles de campana.-

Significa que se ordena disminuir el aparejo o la fuerza de la máquina, según se navegue con uno u otra. Navegando con ambos se entiende que se aferra el aparejo y se queda la máquina con poca fuerza.

³⁸⁸ LOBO, Miguel. *Señales para régimen de las escuadras. Táctica para buques de hélice*. Madrid: Imprenta y Estenotipia de M. Rivadeneyra, 1862, p. 230.

³⁸⁹ Por la banda opuesta si se tomara una dirección contraria a la que se llevara.

³⁹⁰ *Ibidem*.

- Dos toques de trompeta o tres golpes dobles de campana.-

Se ordena fachear o parar la máquina.

- Tres toques de trompeta o tres golpes dobles y repique de campana.-

Se ordena aumentar el aparejo o la fuerza de la máquina.

- Un toque repetido y muy acelerado de trompeta acompañado del silbato de la máquina, y sin acompañarlo un repique muy acelerado de campana.-

Se comunica que hay peligro inminente en la derrota.

- Cuatro toques de trompeta o cuatro golpes dobles de campana.-

Se ordena capear.

- Cinco toques de trompeta o tres golpes dobles y un repique de campana.-

Se toma la vuelta de fuera.

- Dos toques de trompeta y llamada con la misma trompeta, o cuatro golpes doble y un repique de campana.-

Se ha tomado por avance.

- Tres toques de trompeta y llamada con la misma trompeta, o un repique y un golpe de campana.-

Ha sido preciso marear, o poner en movimiento la máquina.

- Llamada y un toque de trompeta, o un repique y dos golpes dobles de campana.- Ha sido preciso forzar la vela o hacer andar más a la máquina.

Significa que hay que andar con cuidado, para cuando el general dispere un cañonazo de situación se marque bien y de forma inmediata su demora.

- Llamada y dos toques de trompeta, o un repite y tres golpes dobles de campana.-

Parece descubrirse tierra; hay que estar con cuidado.

- Llamada y tres toques de trompeta, o un repique y cuatro golpes dobles de campana.-

Alistar las anclas.

Señales de los comandantes de los buques³⁹¹:

- Un redoble largo.-

Se disminuye el aparejo o la fuerza de la máquina, según se navegue con uno u otra. Navegando con ambos se entiende que se aferra el aparejo y se deja la máquina con poca fuerza.

- Dos redobles.-

Se va a fachear o a para la máquina.

- Marcha.-

Se va a capear.

- Un redoble y marcha.-

Se aumenta el aparejo o la fuerza de la máquina.

- Calacuerda.-

Hay peligro en la derrota.

- Marcha y un redoble.-

Se toma la vuelta de fuera.

- Llamada.-

Se ha tomado por avante.

- Asamblea.-

Ha sido preciso marear, o poner en movimiento la máquina.

- Llamada y asamblea.-

Me ha sido preciso forzar la vela o dar andar más a la máquina; lo conservaré hasta que me considere en buena situación.

³⁹¹ Como quedó antes señalado, en las mismas circunstancias éstos sólo dan órdenes auditivas no verbales mediante toques de tambor o de corneta.

- Llamada y marcha.-

Parece descubrirse tierra; estar con cuidado.

- Marcha y llamada.-

Pregunto si se alistan las anclas.

De manera general, según las apostillas o notas de Miguel Lobo, se ha de prever o tener en cuenta lo siguiente:

- Ha de haber siempre un guardiamarina pendiente de las señales que hagan los otros buques, a fin de no equivocar o confundir los toques.
- Los encargados de los instrumentos sonoros con que se hacen estas señales deben estar al lado del ayudante de mayoría [Ayudante Mayor] que se encuentre de guardia, si el buque es de insignia; y al lado del oficial de guardia si no lo fuere.
- Debe haber un ayudante de máquina o un fogonero, para darle a la válvula cuyo orificio produce el silbato.
- Los buques que no sean de insignia tocarán y harán sonar con frecuencia el silbato.
- Habrá siempre dos o tres individuos ejercitados en tocar la trompeta.
- El general procurará hacer con frecuencia ejercicio de estas señales, hasta conseguir que todos se hallen prácticos en ellas.

5.1.7.4.- PROCEDIMIENTOS ACUSTICOS DE COMBATE

Como se indica en el conocimiento práctico y funcionamiento de los medios de comunicación empleados por las distintas unidades³⁹², hasta compañía inclusive, “*algunas transmisiones pueden realizarse valiéndose de las señales acústicas*”.

Las más generalmente empleadas son la corneta, el silbato y las sirenas, que permiten transmitir señales convenidas de antemano, valiéndose de notas que pueden ser breves o largas, agudas o graves.

Durante el combate, señala el manual para las clases de tropa, el alcance de estas señales acústicas no suele ser superior a 500 metros, pero si los puestos receptores están atentos, o las señales se repiten, pueden percibirse más lejos.

Estos métodos de comunicación “*proporcionan servicios durante la noche, cuando haya niebla o para provocar una alarma, especialmente en caso de ataque por gases*” siendo complemento al resto de las comunicaciones.

El mismo trabajo señala finalmente³⁹³, que los aeroplanos utilizarán también en caso necesario señales acústicas, para llamar la atención de los elementos con los que quieren comunicar y, a falta de aparatos especiales, “*podrán utilizar sus ametralladoras haciendo fuego con un ritmo convenido previamente*”.

³⁹² VV.AA. Manual para las clases de Tropa: Escuela de cabos, academias regimentales del Arma de Infantería. Madrid: Casa Editorial Hernando, 1828, p.508.

³⁹³ *Ibidem*.



6.- EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA EN INFANTERÍA DE MARINA

6.- EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA EN INFANTERÍA DE MARINA

Atravesó la Armada el Estrecho y fondeó en la Fosa de San Juan (...) por la mañana se puso en tierra una tienda por la popa de la Real para la misa de Espíritu Santo que iba a celebrar a vista de todos el vicario general de la Armada. Al alzar la hostia y cáliz, fue tal la vocería de los soldados llamando en su ayuda á Dios sacramentado, y á su Madre Santísima; el ruido de la artillería, de las cajas de guerra, trompetas, clarines y chirimías; el horror del fuego y humo, del temblor de la tierra y estremecimiento de las aguas, que pareció bajaba a juzgar el mundo Su Majestad Divina”

(“Reunión de bajeles en Mesina” Cesáreo Fernández Duro)

La vida militar se conjetura siempre llena de episodios sonoros; al nivel de que no podemos imaginar la representación de una parada militar, ni tan siquiera la de una marcha o batalla imaginaria, sin el sonido que producen los metales y esas señales sonoras que ofrecen los instrumentos de viento y percusión. Como tampoco imaginamos el boato de un gran príncipe ni el de una antigua liturgia sin estar acompañado por la pompa de ministriles, cornetas, chirimías, sacabuches...instrumentos que otorgan importancia y solemnidad pero que también ofrecen información sobre lo que acontece y sobre el curso de las mismas ceremonias y los pasajes por donde transcurren.

El poder de los monarcas, las superiores autoridades orgánicas y sus representantes, ha estado acompañado de unos espacios pero sobre todo de una serie de signos comunicativos asentados sobre un sistema multiforme y polisémico, organizado en diferentes niveles según se dirigieran a una visita, una inspección, un embarque, etcétera. La música y en general la comunicación auditiva no verbal han sido una parte importante de estas intervenciones, reguladas normativamente en cuanto a sus componentes, selección y forma general de actuación.

La vida y existencia de quienes facultad militar o gubernativa para hacer algo se ha concebido comúnmente en los términos teatrales a los que aludimos, abarcando unos

signos y hábitos, unos actores, unos espacios e inclusive una organización escénica de los objetos.

De forma general estas reglas ceremoniales se han extendido o relajado también en función del aumento de figuras sociales inscritas, es decir, han perdido relevancia o interés en la medida que, por ejemplo, se exigieran tratamientos personales y protocolos que en ocasiones no ha lugar o no corresponden a quien los exige. Los años centrales del siglo XVII, con las etiquetas reales de Felipe IV, fue el periodo donde se desea mantener la tradición anterior aunque necesitan también de nuevas instrucciones y ordenanzas, precisan de normas que mantengan un ceremonial pero que a su vez tengan utilidad práctica para determinados fines.

“Son enormes barriles estruendosos que molestan a los ancianos, a los enfermos y a los devotos que estudian, leen y oran en los monasterios. Pienso y creo que es el mismo diablo quien los ha inventado y fabricado”.

(Sebastian Virdung, músico suizo del XVI, opinando de los tambores)

La música marcial y sus toques sonoros pueden establecerse desde los tiempos de los Reyes Católicos, en particular para con instrumentos como las trompetas rectas, tambores y pífanos, si bien por aquella época todavía no existen ejércitos ni una Armada regularizada en la forma que hoy la conocemos sino diferentes flotas y escuadras, mesnadas y mesnaderos; no siendo hasta el siglo XVIII cuando comienzan los cuadros de mando permanentes, ordenanzas, regularidad táctica y uniformidad en el vestuario, etcétera. Es por esto que a la música militar en aquella época la prefiera llamar en ocasiones música marcial.

Como dice el Reglamento de Empleo de Toques Militares³⁹⁴:

³⁹⁴ MINISTERIO DE DEFENSA. “*Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)*”. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

“Desde los Reyes Católicos, punto de partida de la moderna institución de nuestro Ejército, los soldados españoles marchaban y actuaban al dictado sonoro de los “atambores”, instrumentos heredados de los árabes —aunque hay quien defiende su ascendencia ibérica—, que se han mantenido hasta hoy en nuestras filas. La presencia de unas pequeñas flautas de madera, los pífanos —Schweizerpfeife—, en las unidades de mercenarios suizos incorporados a las huestes de Fernando e Isabel en las llamadas Guerras de Granada, sumarán desde entonces sus agudas sonoridades a las de los tambores de nuestras bandas de guerra, en las que permanecerán hasta 1828, quedando reducidas, desde entonces, a la Guardia Real, que los pierde en 1844, y a los Alabarderos, que los mantienen hasta 1931 con el cierre del reinado de Alfonso XIII. En 1983, con Juan Carlos I, los resucitará la Guardia Real”.

6.1. EN EL PERIODO MODERNO

Carlos I estable en 1537 la vinculación permanente de determinadas unidades de Infantería a la flota y determina que las Compañías Viejas de la Mar de Nápoles queden adscritas de manera constante a la Escuadra de Galeras de Nápoles. Cumplimentando estas disposiciones, señala Bueno³⁹⁵ que *“los antiguos arcabuceros, que en número de 30 guarneían las galeras, fueron agrupados en un cuerpo especial y entrenados para combatir por mar y por tierra”*.

El siguiente paso son las disposiciones de Felipe II, cuando en 1566 ordena que un determinado número de los Tercios de Infantería existentes sean destinados a prestar sus servicios en la flota y se adiestren con ella³⁹⁶. Estos son el Tercio de la Armada³⁹⁷; Tercio de la Armada del Mar Océano; Tercio Nuevo de Nápoles; Tercio Viejo de la Armada del Mar Océano y el Tercio de Galeras de Sicilia. Si bien, todos en su conjunto, fueron conocidos como los Tercios de la Armada o Tercios de la Infantería de

³⁹⁵ BUENO, José María. *La Infantería y la Artillería de Marina: 1537-1931*. Oviedo: Gráficas Summa, 1985, p. 64. ISBN 8439833490.

³⁹⁶ RIVAS FABAL, Enrique. *Historia de la Infantería de Marina española (Dos Tomos)*. Madrid: Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270.

³⁹⁷ Después denominado *Tercio de Galeones*.

Armada. Sobre su composición y funciones explica Bueno³⁹⁸: *“Estaban compuestos por unidades de rodeleros, de piqueros y de arcabuceros; siendo también establecido el número de hombres de la guarnición de cada navío: 125 infantes para cada bajel, incluso su capitán, un alférez, un sargento, un pífano y un tambor”*.

6.2. EN EL PERIODO CONTEMPORÁNEO

Una figura paradigmática en la música de bandas de cornetas y tambores es el tambor mayor, maestro y jefe inmediato de los cornetas y tambores.

El capitán graduado sargento mayor Antonio Gallo³⁹⁹ trata con admiración del cargo de tambor mayor diciendo:

“Este tambor mayor, para ser perfecto, ha de ser diestro en tocar muchas cosas, y de buena razón no le ha de faltar pieza ninguna. Sepa tocar bando y echarle claro y bien entendido; tocar a recoger, marcha, llamada y desafío de batalla. Para ir con recado a alguna tierra o castillo, y entender la respuesta que le dieren, y saberlo explicar después. Ha de advertir, en cuanto da su recado y aguarda la respuesta, de reconocer la muralla; si tiene fosos de agua o si es con troneras altas o bajas; y de todo lo demás que viere dificultoso, que para eso va. Esté ha de ser español entre ellos y no de otra nación, que así conviene; y ha de conocer y saber tocar todos los toques de las naciones que platicamos qué son franceses, alemanes, esguízaros, gascones, escoceses, turquesco morisco e italiano, que es lo propio que español, y holandés. Ha de saber hablar todas estas lenguas, siendo posible; y ha de saber tocar, arma furiosa, batalla soberbia, retirada suave para rehacer, etc.”

³⁹⁸ BUENO, José María. *La Infantería y la Artillería de Marina: 1537-1931*. Oviedo: Gráficas Summa, 1985, p. 64. ISBN 8439833490.

³⁹⁹ GALLO, Antonio. *Destierro de ignorancias de todo género de soldados de Infantería*. Lisboa: Imprenta de Francisco Martínez, 1639, p.184.

Desprendemos de su descripción que el tambor mayor no podía ser una persona corriente sino un soldado con dotes de diplomático, espía e incluso políglota; sin dejar por esto de manejar la porra y las baquetas de su propio tambor, enseñando y dirigiendo a los demás miembros de la banda de cornetas y tambores.

Tratando la organización militar del XVIII, Sotto y Montes⁴⁰⁰ apunta diferentes reformas que afectan a las tropas, a los pífanos y tambores y a su modo de vestir, por Reglamento de 18 de diciembre de 1701, Real Orden de 13 de septiembre de 1701 y siguientes:

“Llegada la nueva ordenanza se reforman las 12 compañías de Marina que existían, transformándolas o agrupándolas en cinco Tercios de la Armada. (...) reajuste al parecer un tanto difícil, ya que tropezaba desde antiguo con añejas preocupaciones que provocaban no pocas reacciones un tanto airadas. A la vista de tales antecedentes el monarca, a título de ensayo, resolvió emprender dicha reorganización en los Países Bajos, en presencia de 60.000 soldados franceses que por entonces guarneían dicho territorio”

En 1702 existen 36 cuerpos de Infantería, que *“sin discriminación de nacionalidad debían formar y marchar con arreglo al mérito de preferencia”*, si bien los Cuerpos españoles gozan del honor de formar en vanguardia.

Estas y otras aplicaciones prácticas traen el problema de que algunos de patente más moderna tenían preferencia sobre otros más antiguos, según el cuerpo a que pertenecieran, dando lugar a diferentes reclamaciones.

Por la ordenanza de diciembre de 1701, cada Tercio se reconvierte en un batallón de 13 compañías, una de ellas de granaderos. Cada compañía se organiza en base a un capitán, dos tenientes, dos sargentos, tres caporales o cabos, tres lansquenetes, treinta y siete arcabuceros, diez piqueros y un tambor.

⁴⁰⁰ SOTTO Y MONTES, Joaquín de. Organización militar española de la Casa Borbón en el siglo XVIII. Revista de Historia Militar núm. 22 del Servicio Histórico Militar del Estado Mayor Central, 1967, p. 274.

En la Plana Mayor y Mando de la unidad superior hay atambores y pífanos en número variable; sobre éstos apunta Sotto⁴⁰¹:

“En los delanteros de la casaca llevan tres órdenes de franjas de la Casa Real así como en costuras, vueltas y carteras. Medias de lana roja y de estambre, y del mismo color el lazo y las cintas que colgaban del hombro derecho.

(...) El pelo se llevaba en crencha, si bien recogido en forma de castaña, metido en una bolsa de cuero negro cerrada por medio de lazo y cinta también de color negro”.

Se establece también la costumbre de facultar a los coroneles Jefes de unidad, para autorizar que el personal de la banda de tambores de su cuerpo ostenten la librea de la servidumbre de su casa, así como también se les permite que en la banda del tambor mayor y en las cajas de guerra, se pudieran ostentar los escudos de familia de estos Jefes de Cuerpo.

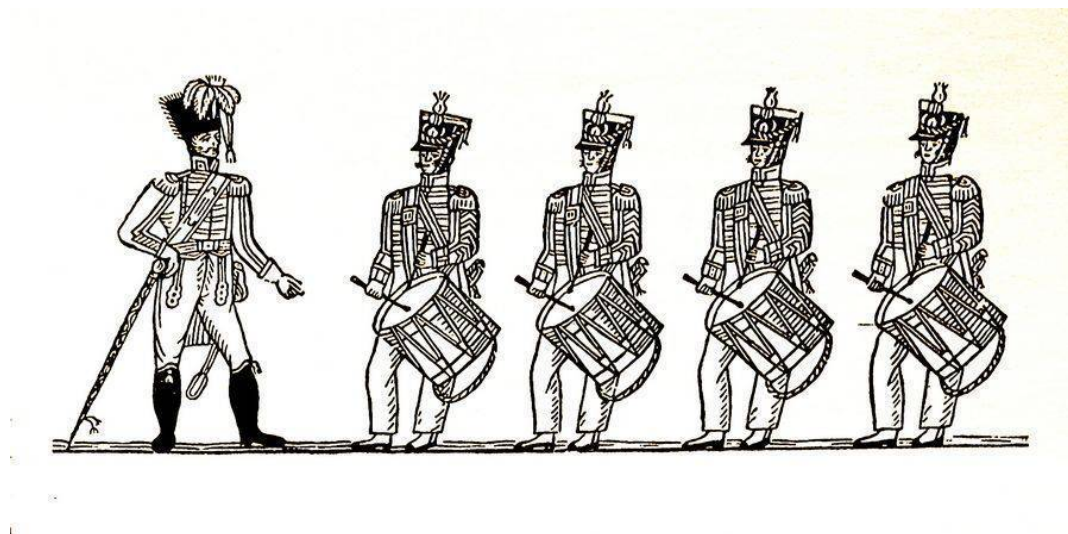


Figura 43.- Tambor Mayor en época de Fernando VII. Recortable infantil. (Fuente: Fototurismo.org).

Sobre el uso de un bastón sin adornos por individuos como el tambor mayor, indica que se implantó por la misma época, como distintivo del Arma de Infantería y con arreglo a las siguientes características generales:

⁴⁰¹ SOTTO Y MONTES, Joaquín de. *Organización militar española de la Casa Borbón en el siglo XVIII. Revista de Historia Militar* núm. 22 del Servicio Histórico Militar del Estado Mayor Central, 1967, p. 274.

“El Coronel debía utilizar un bastón con empuñadura de oro o dorada. (...) Los Ayudantes lo deberían llevar con empuñadura de marfil y los Tenientes también, así como el Capellán. El Furriel Mayor, con puño de madera y los subtenientes con casquillo también de madera o de cachumbo con un arillo de plata blanca; por último los sargentos se servían de un bastón corriente de madera, sin ningún adorno, al igual que ocurría con el Tambor Mayor⁴⁰²”

Sobre el uniforme de los tambores se destaca que usan el color del uniforme *trocado* con respecto al resto de la tropa, para poderlos diferenciar. Algo semejante se procura que suceda con el color de los caballos cuando se trata de plazas montadas.

El primer gran cambio organizacional data de 1705, cuando la Armada del Mar Océano se reordena y orienta hacia la protección de posesiones ultramarinas.

En 1717, reinando el primer Borbón, Felipe V, la Infantería de Marina recibe una nueva e importante regulación orgánica gracias al impulso organizador de José Patiño. Señala Bueno que el mismo año:

“Se decreta la reunión en un solo cuerpo de las dotaciones de la Armada del Mar Océano, de Indias, de Cantabria, de la Guardia del Estrecho, de Filipinas, de Barlovento, de Galeras, de Barcelona, etc., agrupándose las tropas en ellas destinadas en un cuerpo especial que pasó a denominarse Cuerpo de Batallones de Marina, tomando cada uno un nombre determinado: Armada, Marina, Bajelos, Océano, Mediterráneo⁴⁰³ y Barlovento⁴⁰⁴. Cada batallón contaba con 600 hombres, agrupados en 6 compañías, cada una de estas con 100 plazas y compuestas por un capitán, un teniente, 10 sargentos, 16 cabos, un tambor, un pífano y 72 soldados; seis soldados de cada compañía tenían la consideración de granaderos, con dos sargentos y un tambor por cada batallón”.

En 1717 se crean las Brigadas de Artillería de Marina, con soldados especializados en el manejo y entretenimiento de las piezas de artillería de a bordo.

⁴⁰² Más adelante, la Ordenanza General de 1768 deja el uso del bastón limitado a jefes y sus ayudantes, con exclusión de los reformados y los graduados.

⁴⁰³ Que luego pasaría a llamarse de Galeras.

⁴⁰⁴ Creado en 1731.

En 1748 se suprimen los batallones de Galeras, Barlovento y otras denominaciones, pasando a llamarse primero, segundo, etcétera, hasta un total de seis. Cada batallón se compone de seis compañías y cada una de estas tiene un capitán, un teniente, un alférez, un sargento primero, cinco sargentos segundos, doce cabos de escuadra, noventa y ocho soldados y tres tambores⁴⁰⁵.

En 1753 Infantería de Marina cuenta con ocho batallones; el 1º, 2º, 3º y 4º con base en Cádiz; el 5º y 8º en Ferrol y los batallones 6º y 7º en Cartagena⁴⁰⁶.

Por Real Orden de 11 de noviembre de 1766 se crean las compañías de granaderos del Cuerpo de Infantería de Marina; escogiéndose para esta función los soldados de mayor envergadura y prestancia, sacados de cada una de las seis compañías que forma cada batallón; junto a dos sargentos, un cabo y un tambor.

En 1776 se crea un noveno batallón, cuyo primer destino es Cartagena; al poco tiempo se organizan otros tres, quedando el Cuerpo formado por doce batallones. Cada compañía está al mando de un teniente de navío, que dispone de un alférez de navío, un subteniente o alférez de fragata, un sargento primero, ocho sargentos segundos, nueve cabos primeros y nueve cabos segundos, ciento treinta y ocho soldados y tres tambores. La fuerza total suma unos doce mil hombres.

Durante el reinado de Carlos IV los soldados que componen las dotaciones de los buques se calculan de acuerdo con el número de cañones de los mismos⁴⁰⁷. Señala José María Bueno⁴⁰⁸ que los navíos de 80 a 130 cañones tienen una dotación de 200 hombres de tropa, los de 74 cañones 170, los de 60 a 64 cañones 150 hombres, los de 54 cañones 112 hombres, los de 40 cañones 64 y los de 34 cañones 56 hombres.

Según el Estado General de la Armada de 1789, el Real Cuerpo de Artillería de Marina consta de 2.595 plazas distribuidas en dieciséis brigadas, con cuatro oficiales cada una. En su plantilla de unidades y destinos se encuentra también una Escuela de Teó-

⁴⁰⁵ RIVAS FABAL, Enrique. *Historia de la Infantería de Marina española* (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ O'DONELL y DUQUE DE ESTRADA, Hugo. *La Infantería de Marina española, historia y fuentes*. Madrid: Empresa Nacional Bazán, 1999, p. 321. DL B48381999.

⁴⁰⁸ BUENO, José María. *La Infantería y la Artillería de Marina: 1537-1931*. Oviedo: Gráficas Summa, 1985, p. 64. ISBN 8439833490.

rica y Práctica para instrucción de sus individuos en cada uno de los tres Departamentos Marítimos, y un maestro principal con subalternos.

A comienzo del XIX los batallones siguen siendo doce, pero con un total de personal que se eleva a los 12.500, mientras que las brigadas de Artillería cuentan con 3.360. Para el mando de ambos se distribuyen 425 oficiales de Marina.

En 1806 la fuerza total de la Infantería de Marina desciende notablemente, pues según deducimos de los estados generales de la época cuenta con 2096 plazas, asimismo distribuidas en doce batallones; mandados por oficiales de Marina y en la forma que ya se ha expresado, cada una con ciento sesenta y ocho de tropa y con ella tres tambores. El dos de diciembre del mismo año se ordena reducir los batallones a cuatro: dos para Ferrol, uno para Cádiz y uno para Cartagena. Tras esta reducción, una vez iniciada la lucha contra el ejército napoleónico que invade España, en enero de 1809 se ordena formar de nuevo doce batallones. Su destino es formar seis regimientos: El primero, segundo y tercero se unen con los seis batallones reunidos en Sevilla; los batallones cuarto y quinto con los tres reunidos en Cartagena y el sexto con los dos reunidos en Ferrol⁴⁰⁹. Repartidos de este modo, cada regimiento cuenta con dos batallones y cada batallón con ocho compañías: seis de fusileros, una de cazadores y una de granaderos. La plana mayor y mando de cada regimiento la compone de un coronel, un teniente coronel, un sargento mayor y tres oficiales ayudantes. Por cada regimiento se coloca un tambor mayor y cuatro pífanos, teniendo el tambor mayor tres tambores que le están subordinados en cada compañía.

En febrero de 1817, finalizada la Guerra de la Independencia, las fuerzas de Infantería de Marina se reducen nuevamente: el segundo regimiento se funde con el tercero y el cuarto se integra con en el quinto. A su resultado quedan solo cuatro regimientos, el primero y el tercero en Cádiz, el quinto en Cartagena y el sexto en Ferrol.

El 7 de enero de 1827 se dispone que Infantería de Marina y las Brigadas de Artillería se unifiquen un solo cuerpo que ha de llamarse Brigada Real de Marina, con 4.000

⁴⁰⁹ O'DONELL y DUQUE DE ESTRADA, Hugo. *La Infantería de Marina española, historia y fuentes*. Madrid: Empresa Nacional Bazán, 1999, p. 321. DL B48381999.

hombres de tropa agrupados en tres batallones⁴¹⁰. El jefe de cada batallón es un teniente coronel, auxiliado por teniente y un subteniente como ayudantes. Cada batallón tiene seis compañías y cada una un capitán, un teniente, dos subtenientes, tres sargentos primero, cinco sargentos segundos, diez cabos primeros, catorce cabos segundos, ciento cuarenta y seis artilleros, cuarenta bombarderos, dos pífanos y cuatro tambores.

En 1830 la Brigada Real de Marina se reduce a dos batallones. Tres años más tarde su denominación cambia a la de “Real Cuerpo de Artillería de Marina”. Para cada batallón se cuenta con un corneta y dos tambores; al frente de todos se encuentra un tambor mayor.

En 1836 se organizan tres nuevos batallones, levantados para auxilio en la primera guerra carlista (1833-1840).

En 1839 el Cuerpo de Artillería e Infantería de Marina diferencia nuevamente entre artilleros e infantes. Los individuos se separan en sus escalafones según Arma; los batallones primero y segundo pasan a serlo de artilleros y los batallones tercero, cuarto y quinto de infantes. Los batallones de Artillería de Marina quedan para guarnición de los Departamentos Marítimos, los de Infantería continúan sus campañas terrestres con sus unidades absorbidas por los Ejércitos del Centro y del Norte, estos últimos bajo la denominación genérica de “Batallones de Infantería de Marina”.

En 1841 el número de compañías de los Batallones de Infantería de Marina se eleva a ocho, contando cada una con ciento cincuenta soldados.

Por Real Decreto de 29 de diciembre de 1841, Infantería de Marina recibe nueva denominación, pasando a llamarse “Cuerpo Nacional de Artillería de Marina”, con tropa reducida a dos batallones de Artillería de Mar. Para cada batallón hay un corneta y dos tambores, subordinados a un tambor mayor.

En 1848, con la reforma de Roca Togores, el Cuerpo se divide nuevamente en dos Armas: Artillería de Marina e Infantería de Marina. Esta última se agrupa en tres batallones, donde se integran dieciocho compañías, con dos tambores o cornetas en ca-

⁴¹⁰ RIVAS FABAL, Enrique. Historia de la Infantería de Marina española (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270.

da una. Las compañías se numeran de la primera a la dieciocho y se reparten del siguiente modo: De la 1 a la 10 a Cádiz; de la 11 a la 16 a Ferrol y las compañías 17 y 18 a Cartagena. Desde entonces el Cuerpo recibe la denominación de Real Cuerpo de Infantería de Marina.

Por Real Decreto de 6 de mayo de 1857 las brigadas de Artillería de Marina desaparecen, quedando solo las de Infantería, compuesta por cinco batallones, cada uno con 8 compañías. El número de cornetas o tambores no varía.

Es curioso observemos que, pese a lo a veces grandes cambios numéricos que se producen en las plantillas, el número de tambores y cornetas varía poco; así como que sobre ellos se coloca siempre la figura de un tambor mayor como mando militar y maestro musical.

Con las extintas brigadas de Artillería de Marina, separadas para siempre de Infantería, se forma el Cuerpo del Estado Mayor de Artillería de la Armada, formado por oficiales de Estado Mayor y sus oficiales alumnos. De este nuevo Cuerpo dependen tres secciones de condestables, una por Departamento Marítimo. La escuela formativa de estos últimos se constituye en Cádiz⁴¹¹.

Por Real Decreto de 13 de abril de 1859, los batallones de Infantería de Marina se agrupan en tres medias brigadas, cada una formada por dos batallones y cada batallón por seis compañías. A cada compañía se asignan dos cornetas y dos tambores; las sucesivas correcciones de 1864 a 1867 cambian diferentes efectivos de tropa pero el número de cornetas y de tambores no varía.

Por Real Orden de 4 de febrero de 1869 se suprime la denominación de medias brigadas e Infantería de Marina se reorganiza en tres regimientos de a dos batallones, cada batallón con seis compañías. El Primer Regimiento se asigna a Cádiz, el Segundo Regimiento a Ferrol y el Tercer Regimiento a Cartagena. Formando parte de la plana mayor y mando de cada uno de estos regimientos se asigna un coronel como jefe de la fuerza, un capitán como maestro de cadetes, un músico mayor, ocho músicos de contrata, un tambor mayor, dos cabos cornetas y cuatro tambores.

⁴¹¹ RIVAS FABAL, Enrique. Historia de la Infantería de Marina española (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270.

En 1875, la Tercera Guerra Carlista obliga a elevar en otras dos compañías cada batallón; al final de la campaña se suprimen, ajustándose la cifra total a dos compañías por batallón.

El 26 de junio de 1882 Infantería de Marina se reforma de nuevo, formándose dos regimientos en cada Departamento Marítimo: El primer regimiento se considera activo para campañas y el segundo en reserva. Cada regimiento activo consta de un batallón formado por cuatro compañías, cada una con cinco cornetas. Sus efectivos se elevan cuando entra en combate. El batallón en reserva mantiene plantillas análogas, y de las mismas dependen unidades como las compañías de Guardias de Arsenales.

En 1886, por considerarse de mayor raigambre marinera, las voces compañía y batallón se sustituyen por las de brigadas y tercios. Infantería de Marina queda repartida en Tercios, cada uno al mando de un coronel del Cuerpo; en su plana mayor dispone de un cabo corneta.

Cada Tercio se divide en cuatro brigadas y cada brigada tiene cinco cornetas. La compañía que radica en cada Arsenal pasa a denominarse Brigada de Guardias de Arsenales. A Madrid no se envía un Tercio sino unidad destacada de entidad compañía, con tres cornetas.

En 1889, por razones de economía similares, los Tercios de Reserva se disuelven y los demás se reducen a cuatro.

En 1893 se determina instaurar un Tercio por Departamento Marítimo; cada uno con cinco compañías y una sexta para servicio de los Arsenales⁴¹². Esta instrucción se modifica poco más tarde, ordenándose exista un regimiento por Departamento Marítimo: El Primer Regimiento en Cádiz, el Segundo en Ferrol y el Tercer Regimiento en Cartagena. Cada regimiento tiene dos batallones y cada batallón cuatro compañías con 120 soldados. Para los Arsenales se establecen tres compañías de Guardias de Arsenales, uno por Arsenal, cuya entidad y composición es variable según la zona donde radique.

⁴¹² RIVAS FABAL, Enrique. Historia de la Infantería de Marina española (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270.

En 1895 se dispone que cada batallón tenga una banda de tambores, compuesta por dos tambores y dos cometas por compañía, y un cabo cometa y un cabo tambor por batallón, todo bajo la dirección, coordinación y control de un maestro de banda⁴¹³

El maestro de cornetas o maestro de la Banda de Cornetas y Tambores es un título denominativo que expusimos aparece por primera vez en 1880, en sustitución del título y función del tambor mayor. Es jefe de la banda de cornetas de todo el regimiento, estándoles todos éstos subordinados, es decir, sujetos en lo militar a las órdenes que les dictara, cuidando “*acudir con la mayor puntualidad a la hora señalada para los ensayos de escuela y para cualquiera de los actos del servicio*”. Este maestro de cornetas debía ser diestro en su oficio y en lo docente “capaz de adiestrar sin aspereza”, prestando atención, por ejemplo a que los toques sonoros vayan a la regularidad de sesenta y seis pasos por minuto durante la marcha lenta.

En lo tocante a la fabricación de cornetas y tambores en el siglo XX, señalamos que, coincidente con la Jura de Bandera del Rey Alfonso XIII y el frenesí musical por dedicarle partituras, la fábrica Carrión, de Vitoria, presenta dos modelos de clarines, diferentes en que tienen mayor longitud que los anteriores y un afinado en tono más bajo. En competencia con aquellos, fabricantes como Francisco Pérez Fernández hacen también sus clarines, cornetas y tambores, dando también a conocer sus modelos. En el inventario no faltan artilugios tan extraños como los que de la Torre⁴¹⁴ explica pertenecen a la fábrica italiana “*Lambruna*”:

“Llevaba dos boquillas, una en la posición tradicional y otra en la opuesta, de forma que situaba el pabellón hacia atrás «para hacerse oír mejor, decía la oferta industrial, por la tropa situada a espaldas de la banda». (...) En los años 60 del XIX se anunciaba en la prensa la casa de «Andrés Vidal», de la Calle Ancha, 35, en Barcelona, fábrica de instrumentos, que ofrecía «Cometas de guerra de nuevo Reglamento», al precio de 75 reales unidad”

Las cornetas que se fabrican en España durante los primeros tres cuartos del siglo son de calidad, incluso superiores a la que se ofrece en la actualidad. Según dice de la To-

⁴¹³ Este maestro de banda es el relevo en el tiempo del antiguo tambor mayor.

⁴¹⁴ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Defensa, 1999, p. 740. ISBN 9788478237135.

re⁴¹⁵ citando a Dios Candil “*Estaban perfectamente afinadas —escribe Juan de Dios Candil—, en relación con la construcción, es decir, respecto a sus armónicos naturales, además de poseer un timbre mucho más noble que las que se fabrican hoy. Si quisiéramos recuperar esos sonos de antaño, tendríamos que empezar por mejorar la calidad de los instrumentos*”.

Infantería de Marina se vuelve a reorganizar tras la pérdida de las Provincias ultramarinas de Cuba y Filipinas; siendo en 1902 cuando se ordena quede compuesta por tres regimientos, uno para cada Departamento; una compañía de Guardia de Arsenales, dos compañías de guarnición sobre las posesiones del golfo de Guinea y una Compañía de Ordenanzas, en Madrid.

En 1908 se confirma la organización de 1902, disponiéndose que de los dos batallones que componen cada uno de los regimientos, el primero se destine a servicios y el segundo a la guarnición de buques y arsenales. Esto último lo realiza la 5ª compañía de cada segundo batallón⁴¹⁶.

En 1911 se envía el primer regimiento de Infantería de Marina al norte de África, con el título abreviado de “Primero Expedicionario”.

En 1923 se dispone que Infantería de Marina deje de prestar servicios a bordo de los buques. De estos se desembarcan las dotaciones, que no volverán a embarcar hasta el inicio de la Guerra Civil española, tras haber ordenado el Gobierno de la República la disolución del Cuerpo.

El 1929 se ordena que cada uno de los tres regimientos de Infantería de Marina disponga de ametralladoras pesadas y semipesadas, disponiéndose asimismo que la compañía de ametralladoras del disuelto Regimiento Expedicionario de África, en Cádiz, sea distribuida entre los restantes, a razón de una sección por regimiento. A cada una de estas secciones se asigna un corneta.

En 1930 se ordena que los primeros batallones de cada uno de los tres regimientos se pongan al completo, como corresponde a un batallón de armas. Para los segundos

⁴¹⁵ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Defensa, 1999, p. 740. ISBN 9788478237135.

⁴¹⁶ RIVAS FABAL, Enrique. *Historia de la Infantería de Marina española (Dos Tomos)*. Madrid: Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270

batallones se ordena dispongan tan solo la fuerza imprescindible para atender los servicios de los Departamentos cuando falte el primero.

Con la instauración de la República el Cuerpo de Infantería de Marina es extinguido por el Gobierno, que ordena sean relevados en sus servicios sobre las bases navales y arsenales con personal de marinería. Este nuevo conjunto de fuerzas es mandado por oficiales de Armada y se denomina Grupo de Fuerzas de la Base Naval; añadiéndose el denominativo de Cádiz, de Ferrol o de Cartagena, según el lugar donde radiquen. Tiempo después, descontentos con esta situación, muchos de los extintos infantes de Marina regresan a la milicia para colocarse junto al bando sublevado o bando nacional, lo que a la postre, vencido el bando republicano, significa escapar de la extinción. Sobre el uniforme de los músicos, recordemos que hasta el siglo XVIII y el advenimiento de la Casa de Borbón no puede hablarse propiamente de uniformidad en la Armada, aunque antes, cada cual según la costumbre y sus posibilidades económicas, se trataba de vestir y pertrechar⁴¹⁷. Con la reforma de Patiño y la Ordenanza de 1717 se regula cuanto incumbe al servicio de la Real Armada, siendo en los artículos 36, 37 y siguientes donde se contiene la parte dispositiva del vestuario de batallones:

“Este vestuario se ha de dar generalmente a los batallones de dos en dos años y debe consistir en una casaca, chupa y calzón de paño azul con vuelta y aforro colorado, y botones de cobre dorados; los calzones aforrados de lienzo, un par de medias coloradas, un sombrero bordado al canto de un galón de seda color oro, dos camisas, dos corbatas, y un par de zapatos⁴¹⁸”

“El vestuario de los sargentos debe tener un borde a la orilla de la vuelta de un galón de oro y otro galón sobre la misma vuelta. En los de los Cabos deberá tener sólo el borde a la orilla de la vuelta del mismo galón⁴¹⁹”.

De cómo visten los tambores y los pífanos, el mismo artículo de la Ordenanza señala:

“(…) Las libreas de los tambores y pífanos, será del mismo paño azul, con la misma divisa y guarnecidas por las vueltas, golpes y costuras de la casaca y en

⁴¹⁷ BUENO, José María. *La Infantería y la Artillería de Marina: 1537-1931*. Oviedo: Gráficas Summa, 1985, p. 64. ISBN 8439833490.

⁴¹⁸ Artículo 36 de la Ordenanza Naval de 1717.

⁴¹⁹ Artículo 37 de la Ordenanza Naval de 1717.

la abertura de atrás de un galón ancho, de seda felpado de color rojo, que servirá de fondo a tres listas separadas que se pondrán sobre él, a lo largo, las dos moradas a los extremos y una dorada en medio”.

En 1752 Se ordena que el forro de las casacas⁴²⁰ sea de color azul en vez de encarnado; y que las medias sean de color blanco. Tambores y pífanos se ordena tengan el mismo color, pero trocados con el de la tropa⁴²¹.

En 1866 tiene lugar un cambio importante en la uniformidad: la adopción de galones en el brazo y estrellas en manga y bocamanga, al uso del Ejército⁴²², que con diversas transformaciones todavía se emplea. En 1921 se componen diferentes uniformes muy cercanos a la actualidad, como los pantalones caqui, chaquetón, impermeable, gorra de plato con barboquejo de charol, hombreras planas y rectangulares cosidas al hombro, etcétera.

Según los estados militares de 1760 estudiados por Bueno⁴²³, los tambores que apoyan a los artilleros de mar visten “*Casaca, chupa y calzón; camisa de lienzo curado; corbatín de terciopelo negro; medias de lana encamada; zapatos; gorra de paño azul, etc. todo de la misma calidad que el del artillero a diferencia de las franjas*”.

En 1795 todos los miembros de Armada, incluyendo los de batallones y brigadas de Infantería de Marina, ostentan el lema que dice Real Marina grabado sobre cada botón del uniforme⁴²⁴.

El libro más antiguo que se conserva de toques sonoros reglamentarios lo es para pífanos y se encuentra en la Biblioteca Nacional, en manuscrito de 1761 atribuido a Manuel de Espinosa.

Los toques de ordenanza para estos instrumentos, con algunas variaciones al trascurso del tiempo, tendrán su oficialización en el cuaderno de toques de 1769, tras la publicación de las Reales Ordenanzas de Carlos III.

⁴²⁰ Visible sobre todo en las vueltas que se dan a los faldones.

⁴²¹ Significa que cuando la tropa viste casaca azul con vueltas encarnadas, los tambores y pífanos lo deben hacer al contrario: vistiendo casaca encarnada con vueltas azules.

⁴²² RIVAS FABAL, Enrique. Historia de la Infantería de Marina española (Dos Tomos). Madrid; Editorial Naval, 1985. ISBN 8473410270.

⁴²³ BUENO, José María. *La Infantería y la Artillería de Marina: 1537-1931*. Oviedo: Gráficas Summa, 1985, p. 64. ISBN 8439833490.

⁴²⁴ Real Orden de 27 de julio.

Las Ordenanzas de la Armada de 1793 se instauran ante un periodo de crisis para España, extinguiéndose el Antiguo Régimen, que acabará en los años treinta del siglo XIX. Una crisis de desarrollo más rápido y de mayor alcance en la sociedad⁴²⁵, economía y cultura española.

Guimerá Ravina y García Fernández⁴²⁶ señalan que durante la gestión de Antonio Valdés como Secretario de Marina, el imperio español llega a su máxima extensión territorial, duplicando la existente en 1740. Un crecimiento militarizado que se convierte también en un grandioso reto de gestión para los reformistas ilustrados.

Sobre el Secretario o Ministro para la Marina, indican:

“Desde inicios de la centuria el Secretario de Marina e Indias era un marino, otro reflejo del proceso de militarización de la administración borbónica. Esta característica lo diferenciaba de la Francia prerrevolucionaria y lo asemejaba a Gran Bretaña. Cada personaje iba escalando posiciones dentro de la Armada hasta convertirse en ministro, normalmente por recomendación del secretario saliente. Se le exigía no sólo aptitudes administrativas sino también una formación náutica y militar, para poder hablar al rey con conocimiento de causa⁴²⁷”.

Europa está viviendo una década de paz, pero ilustres como Floridablanca conocen de la estrategia monárquica y la conveniencia de proporcionar a la Armada los elementos con que se afiance la seguridad marítima imperial.

Cuentan los mismos autores⁴²⁸ que esta nueva Armada, que intenta ser eficiente y moderna, requiere asimismo de una nueva ordenanza naval que califican de “*consenso estratégico*” en el propio seno de la Armada: Conciliación en el antiguo *conflicto entre*

⁴²⁵ Hasta 1789 la monarquía española se encuentra inscrita en un sistema europeo de equilibrio de poderes, iniciado por el tratado Utrecht. Mantener el sistema de mercados, las posesiones coloniales y sus monopolios comerciales, requiere una Armada eficiente, sostenida por unos sistemas públicos asimismo eficaces y todo bajo un riguroso control del gasto.

⁴²⁶ GUIMERÁ RAVINA, Agustín y GARCÍA FERNÁNDEZ, Nélida. Un consenso estratégico: Las Ordenanzas Navales de 1793. *Anuario de Estudios Atlánticos del Cabildo Insular de Gran Canaria*, número 54, Tomo Segundo, 2008, pp.43-81. ISSN 05704065.

⁴²⁷ *Ibidem.*

⁴²⁸ GUIMERÁ RAVINA, Agustín y GARCÍA FERNÁNDEZ, Nélida. Un consenso estratégico: Las Ordenanzas Navales de 1793. *Anuario de Estudios Atlánticos del Cabildo Insular de Gran Canaria*, número 54, Tomo Segundo, 2008, pp.43-81. ISSN 05704065.

la pluma y la espada, apuesta por un sistema meritocrático en la órbita de los más altos estamentos, etcétera.

Como también explican Guimerá Ravina y García Fernández⁴²⁹:

“El reformismo borbónico fue entonces la forma mas desarrollada de la monarquía absoluta, donde el rey estaba tanto al servicio del Estado como del bien público, donde la filosofía ilustrada había penetrado en grupos sociales próximos al poder y al soberano”.

“Pero el reformismo tenía sus límites. Sus protagonistas no pretendían transformar el mundo sino mejorarlo. Su entusiasmo se enfrentaba a numerosos retos. Los proyectos invadían atribuciones de todo tipo, entrando en colisión con los intereses creados de los propios grupos a los que pretendía captar para sus fines: los estamentos privilegiados de la nobleza, el clero y su catolicismo ortodoxo, los militares y los altos funcionarios. Además debía tener presente a los poderes corporativos ciudades, gremios, grupos profesionales y universidades y el pueblo, que se movía entre la apatía y el conservadurismo. Los únicos medios con que se contaba para lidiar estas fuerzas era un Estado sin una centralización completa, dotado de una administración pequeña”

“Por lo que respecta a la Armada, una nueva mirada se está imponiendo en la historiografía española de estos últimos años. La historia naval cada vez se integra más en una historia total, incardinada en las instituciones, la política, la diplomacia, la economía, la sociedad, la cultura, el arte, la ciencia y la tecnología. La guerra naval se contempla así como una pieza más del mosaico de las relaciones internacionales del siglo XVIII. Por otra parte, la historia comparada nos permite valorar los aciertos de la Armada de la Ilustración en relación con sus dos rivales, Gran Bretaña y Francia”.

⁴²⁹ GUIMERÁ RAVINA, Agustín y GARCÍA FERNÁNDEZ, Nélida. Un consenso estratégico: Las Ordenanzas Navales de 1793. *Anuario de Estudios Atlánticos del Cabildo Insular de Gran Canaria*, número 54, Tomo Segundo, 2008, pp.43-81. ISSN 05704065.

Esto sin olvidar que habitualmente existen movimientos hostiles o fuerzas de oposición en el propio seno de aquello que se quiere reformar, esto es, ambigüedades y diferentes interpretaciones entre los agentes para alcanzar nuevos pactos; luchas por el poder en el seno del Gobierno, etcétera.

Como han indicado numerosos autores, se trataba de hacer *la mejor Armada posible dentro de lo que en España era viable*. Una Armada de excelencia y con nuevas potencialidades; una organización importante y dirigida a la obtención de sucesivos logros.

Siguiendo el memorial que Valdés envía a la Corona sobre el estado de la Real Armada en 1807, tras las pérdidas sufridas en Trafalgar⁴³⁰ todavía se contabiliza una dotación en plantilla de 87.836 hombres, repartidos en 42 navíos, 30 fragatas y 156 buques menores. Entre aquellos 1.252 oficiales de guerra, 120 guardiamarinas, 381 pilotos, 400 oficiales de mar, 562 oficiales de los Tercios Navales, 2.485 de Estado Mayor de Artillería y artilleros, 12.096 infantes de Marina, 11.878 operarios de Maestranza, 96 ingenieros, 557 del Cuerpo de Ministerio, 194 de Sanidad, 186 religiosos, 49.138 marineros de matrícula naval, 823 operarios de Maestranza y los inválidos.

⁴³⁰ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Disquisiciones náuticas. Libro octavo*. Madrid: Imprenta estereotipia y galvanoplastia de Aribau, 1880.

6.2.1.- TRATAMIENTO ORDENANCÍSTICO DE LAS FUENTES SONORAS

Las ordenanzas a las que ahora hacemos referencia se concentran en el Rey Carlos III, bajo cuya monarquía se proyecta el conjunto de las ordenanzas de los ejércitos y en particular las generales, promulgadas en dos tomos en el año de 1748 y denominadas “Ordenanzas de Su Majestad para el gobierno militar, político y económico de su Armada naval”⁴³¹

Las Ordenanzas de 1793 son más completas, y su redacción se encomienda a José de Mazarredo, quien en unión al conde de San Cristóbal, José Arias Patemina y Antonio de Escaño, recoge los principios básicos de la organización de la Armada y su espíritu naval; consideradas por todos los autores como un modelo de sistematización de la legislación militar y su organización.

Ordenanzas de la Armada de 1748.-

Inicia el libro primero de las Ordenanzas de 1748 expresando que con el fin de “criar en la Marina Oficiales de inteligencia”, capaces de mandar las escuadras y bajeles, es voluntad del monarca la orden de establecer la Compañía de Guardias Marinas “la cual es mi voluntad permanezca compuesta de un capitán, un teniente, un alférez, dos ayudantes, cuatro brigadieres, (...) cuatro músicos y dos tambores”⁴³².

También por disposición del monarca, los guardias marinas no deben hacer honores con las armas a bordo de los bajeles ni tampoco en tierra “salvo al Oficial General Comandante a cuyas órdenes sirvan” en cuyo caso “al Capitán General pondrán las armas al hombro y el Tambor tocará llamada: Al Teniente General pondrán asimismo las armas al hombro, a fin que el Tambor toque”⁴³³.

⁴³¹ En su parte primera o tomo primero conteniendo los asuntos del Cuerpo General de la Armada; y en su parte segunda conteniendo los asuntos relativos a los Cuerpos Militares de la Armada.

⁴³² Ordenanzas de la Armada de 1748, Tratado VII, Título I, artículo primero.

⁴³³ *Ibíd.*, artículo primero, VI.

La selección de los oboes y tambores de la Compañía de Guardias Marinas es una decisión que pertenece al capitán de la Compañía, quien acuerda los que más convenga⁴³⁴. Siendo también facultad del mismo despedirlos “cuando sean inaptos, sea por su edad, achaques, vicios u otros motivos, los cuales deberá exponer en el papel de aviso que pasará al Intendente, a fin de que se anote lo conveniente⁴³⁵”

Sobre la disposición física de la música y los músicos dentro de la Compañía de Guardias Marinas, la ordenanza dice que cuando la compañía marcha formada su capitán irá delante, el teniente a retaguardia y el alférez ala izquierda del capitán , un paso atrás (...) “los músicos, y tambores irán entre la segunda , y tercera fila⁴³⁶”

De la obligación de observar los toques sonoros en todo momento, el monarca determina que “los tambores de Guardias Marinas usarán de los toques de guerra, que hasta ahora se han practicado en esta compañía desde su primera formación⁴³⁷”.

Sobre vestuario la ordenanza dispone que se distribuya regularmente de dos en dos años y se componga de un vestido entero de paño, medias y sombrero, etcétera, haciendo lo mismo con las libreas de músicos y tambores⁴³⁸.

En el Estado Mayor de los Batallones debe comprenderse también al tambor mayor, “a razón de dos en el Departamento en que regularmente resida el mayor numero de Tropa, y uno en cada uno de los otros” sirviendo todos para enseñar y mantener habilitados a sus subordinados en los toques sonoros de guerra, que indica el monarca “son los mismos que se practican en los demás Cuerpos de Infantería Española de mis Ejércitos⁴³⁹”.

También se incluyen en el Estado Mayor los músicos que hasta ahora se han mantenido en los “batallones, en numero de ocho oboes y trompas, los cuales tendrán fu ordinaria residencia en el Departamento en que tenga su destino el Comandante principal de la Infantería⁴⁴⁰”.

⁴³⁴ *Ibíd.*, XXVIII.

⁴³⁵ *Ibíd.*, XXIX.

⁴³⁶ Ordenanzas de la Armada de 1748, Tratado VII, Título I, XXXIV.

⁴³⁷ *Ibíd.*, XXXVI.

⁴³⁸ Ordenanzas de la Armada de 1748, Ordenanzas de la Armada de 1748, Sobre el prest y raciones que en tierra y embarcados han de gozar los guardiasmarinas, su vestuario y armamento. XVII y siguientes.

⁴³⁹ *Ibíd.*, Tratado VII, Título I, artículo primero, VIII.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, IX.

Cada Batallón de Infantería de Marina se compone de seis compañías, obteniendo cada una tres tambores⁴⁴¹; que han de llevar sus cajas de guerra, y tener para ellas la aptitud y destreza correspondiente⁴⁴². Cuidando igualmente que “los tambores se adiestren en los toques de guerra, y que se impongan bien en los que correspondan a cada movimiento”⁴⁴³. Su provisión corresponde al “Comandante principal de los Batallones”, tanto de músicos como de tambores mayores para los tres Departamentos; a quienes se les formarán los asientos en vista de su nombramiento. Puede asimismo despedirlos cuando asisten razones para hacerlo⁴⁴⁴.

Por ningún motivo se puede suplir la falta de edad prevenida, ni aún por razón de que el que lo pretenda sea “hijo de oficial del mismo Cuerpo, o sujeto de nacimiento distinguido”, pudiendo sólo disimularse la menor edad a los que formaren plaza de Tambores, con calidad que no bajen de los catorce años, y que manifiesten disposición de crecer⁴⁴⁵”.

Además, a uno de los tambores de cada compañía “puede darse plaza de Pífano con calidad que tenga la aptitud correspondiente⁴⁴⁶”.

Ordenanzas de la Armada de 1793.-

Por las siguientes Ordenanzas Navales, las de 1793, conocemos asimismo que el Sábado Santo se engalanan los buques desde el toque de Aleluya para saludar a la Pascua⁴⁴⁷; y lo desde la salida del Sol en los días del Coro, Inmaculada Concepción de la Virgen, y Santiago Mayor⁴⁴⁸, “Patrones de mis Reynos”. Sumándose los del nombre del monarca y cumpleaños, Reina y Príncipes de Asturias, etcétera, que se celebran también con salvas de cañón.

⁴⁴¹ *Ibíd.*, XII.

⁴⁴² *Ibíd.*, XIII.

⁴⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, XXVII.

⁴⁴⁵ *Ibíd.*, Título Nono, de las reclutas y formación de sus asientos, artículo I, VIII.

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, XVII.

⁴⁴⁷ Ordenanzas Navales de 1793, artículo 53 y antecedentes.

⁴⁴⁸ Cuando se tenga por especial patronato de la campaña.

Como curiosidad y sobre el coste o pago de los mismos, digamos también que el monarca expresa⁴⁴⁹ que “*todos los saludos que hicieren mis baxeles fuera de los casos expresados, se cargarán á los sueldos de sus Comandantes: y si alguna División ó baxel, encontrándose en la mar ó en puerto con fuerzas de otro Príncipe, ó entrando en los extranjeros, no hubiere observado lo que aquí se establece, ó lo que se le prevenga con mas extensión en las instrucciones sobre la materia, será su Comandante examinado por el General de la Esquadra ó Departamento acerca de las razones en que se hubiere fundado, dándome cuenta de sus descargos*”⁴⁵⁰.

Sobre los honores a las personas hay multitud de referencias, por ser tema de frecuentes exigencias: “*El Capitán General de la Armada en cualquiera de las Capitales de mis Departamentos de Marina tendrá una guardia compuesta de Capitán, Teniente, Alférez con Bandera, y cincüenta hombres con Tambor, que le presentarán las armas, batiéndose Marcha siempre que salga ó entre en su casa*”⁴⁵¹, etcétera.

Para el mismo caso el monarca ordena: “*El Teniente General á quien Yo confriese el mando en propiedad de un Departamento, que se denominará Capitan General de él, con dignidad en todo igual á la de un Capitán General de Provincia en toda su comprehensión, (...) tendrá una guardia de Capitán, Alférez sin Bandera, y quarenta hombres con Tambor*”⁴⁵².

Del chifle o pito marinero ordena el Rey Carlos III que “los Contramaestres y Guardianes usarán de pito para las indicaciones de faenas según práctica marinera, y para llamar la atención, y repetir á la voz la orden de la maniobra que el Comandante ú Oficial de guardia hubiesen mandado ejecutar”⁴⁵³.

Sobre la reforma emprendida por la Armada, Guimerá Ravina y García Fernández señalan⁴⁵⁴:

⁴⁴⁹ Ordenanzas Navales de 1793, artículo 58.

⁴⁵⁰ *Ibídem*.

⁴⁵¹ Ordenanzas Navales de 1793. Honores Militares en Mar y Tierra, artículo 31.

⁴⁵² *Ibídem*.

⁴⁵³ Ordenanzas Navales de 1793. Tratado tercero, título séptimo, artículo 22.

⁴⁵⁴ GUIMERÁ RAVINA, Agustín y GARCÍA FERNÁNDEZ, Nélida. Un consenso estratégico: Las Ordenanzas Navales de 1793. *Anuario de Estudios Atlánticos del Cabildo Insular de Gran Canaria*, número 54, Tomo Segundo, 2008, pp.43-81. ISSN 05704065.

“Al final del ministerio de Valdés en 1795 la marina española era un verdadero coloso al servicio del imperio, con sus finanzas, infraestructuras, conocimientos, técnicos y clientes. La Armada contaba entonces con 75 navíos de línea —catorce de tres puentes—, 51 fragatas y 182 buques menores, con todo el personal e infraestructura anexo: arsenales, astilleros, fábricas, apostaderos, academias de guardiamarinas, colegios, hospitales, observatorio, depósito hidrográfico, contaduría, etc.”

Las Ordenanzas de Armada de 1748 quedan sobrepasadas por las nuevas circunstancias, donde es necesario normativizar y distribuir funciones, controlando e interviniendo también el gasto.

Las Ordenanzas de 1793 son elaboradas por el teniente general José de Mazarredo tras recibir el encargo de Antonio Valdés, a la sazón Secretario de Marina (1783-1795), bajo el paraguas avanzado y metódico del conde de Floridablanca (1777-1792).

“Mazarredo supo elegir al equipo para trabajar en la Corte sobre la recopilación de las nuevas ordenanzas. Se le unieron los tenientes de navío José de Vargas Ponce, Luis María de Salazar y Pedro Verdugo, el capitán de fragata Francisco de Moyúa y su secretario Antonio Ruiz de Guzmán. (...) La figura más sobresaliente de su equipo fue el capitán de navío Antonio de Escaño (1752-1814). (...) Su ayuda a la confección de las ordenanzas fue inestimable, encargándose personalmente de la redacción del Tratado Tercero, sobre el cargo y obligaciones del comandante de un buque, sus oficiales y cargos de todas clases⁴⁵⁵”

La recopilación se proyecta abarque cinco tomos: los tres primeros dedicados al Cuerpo General de la Armada; el cuarto a los arsenales e ingenieros de Marina; y el quinto a otros cuerpos y servicios auxiliares, como el Cuerpo de Ministerio, la Matrícula de Mar y la de Montes. Pero la obra final solo alcanza dos tomos, referidos al Cuerpo General de la Armada, con estas materias:

⁴⁵⁵ GUIMERÁ RAVINA, Agustín y GARCÍA FERNÁNDEZ, Nélida. Un consenso estratégico: Las Ordenanzas Navales de 1793. *Anuario de Estudios Atlánticos del Cabildo Insular de Gran Canaria*, número 54, Tomo Segundo, 2008, pp.43-81. ISSN 05704065.

- Tratado Primero: Del Almirante General.
- Tratado Segundo: Del Cuerpo General de Oficiales de Guerra de la Armada.
- Tratado Tercero: Del cargo y obligaciones del Comandante de un baje, y de las de sus Oficiales de Guerra, Mayores y de Mar y cargo de todas clases.
- Tratado Cuarto: De las Banderas e Insignias de los bajeles, Saludos y Honores que han de hacerse en ellos, y los que corresponden a los Oficiales de la Armada, así a bordo como en tierra y en sus funerales.
- Tratado Quinto: De la Policía interior, servicio ordinario y disciplina marinera y militar de los bajeles.
- Tratado Sexto: De la Economía que comprende el alta y baja de los equipajes, y la cuenta y razón de los pertrechos y víveres de los bajeles, lo sueldos en general, las gratificaciones de mesa y otras, y las revistas, tanto en tierra como a bordo, y de los viajes a Indias.

Los trabajos que se encuentran en preparación no pueden concluirse, porque en junio de 1792 Valdés comunica a Mazarredo que el monarca ha resuelto publicar los dos tomos terminados, sin esperar a que finalicen los restantes.

El título final de la obra tampoco es el propuesto inicialmente por Mazarredo⁴⁵⁶ sino el de “Ordenanzas Generales de la Armada Naval”.

Siguiendo los estudios de Guimerá Ravina y García Fernández⁴⁵⁷, conocemos que tras la resolución de algunas pequeñas dudas en el articulado, las Ordenanzas se ordenan imprimir en el primer semestre de 1793, en número de seis mil ejemplares encuadernados en pasta y cincuenta en tafilete, todos de tamaño folio común; la mayoría de en papel ordinario y unos pocos en papel fino o superfino.

⁴⁵⁶ “Recopilación de Ordenanzas de la Armada Naval”.

⁴⁵⁷ GUIMERÁ RAVINA, Agustín y GARCÍA FERNÁNDEZ, Nélida. Un consenso estratégico: Las Ordenanzas Navales de 1793. *Anuario de Estudios Atlánticos del Cabildo Insular de Gran Canaria*, número 54, Tomo Segundo, 2008, pp.43-81. ISSN 05704065.

“Durante el verano se imprimieron además 1.500 ejemplares de los formularios para la cuenta y razón de pertrechos y víveres a bordo. En Octubre ya se había repartido un total de 2.794 ejemplares de las ordenanzas en los tres departamentos de marina. A comienzos de Noviembre se autorizó la venta pública de 200 juegos de papel superfino y 600 juegos de papel fino en la Corte. Se concedió además el plazo de un mes para que los ministros de los tribunales del reino disfrutasen de una preferencia en la compra”.

Las Ordenanzas de Mazarredo y Valdés resultarán tan excelentes que sobreviven a las guerras napoleónicas y a la decadencia de la Armada en el siglo XIX, siendo la mejor base jurídica y organizativa que mantiene la Armada.

Ordenanzas de Baxeles de 1802.-

Por la ordenanza de bajeles de 1802⁴⁵⁸ se ordena que cada Regimiento cuente con cuatro oboes⁴⁵⁹. Además, porque en las revistas de comisario es posible que se introdujeran fraudes, no pueden presentarse por oboes los músicos que no lo sean, y para esto se previene a los Intendentes y a sus comisarios pagadores que en cada revista “reconozcan si son o no oboes los que se presenten, haciéndoles tocar la Marcha, Asamblea, y otros puntos de Guerra, cada Oboe por sí, y no juntos” para mejor entender lo que toca cada uno.

Por medios sonoros y al rayar el alba, el comandante principal hace tocar diana desde su navío, “al que seguirán los demás hasta que dispare el cañonazo al anochecer con la oración, y a las ocho la retreta desde el equinoccio de septiembre hasta el de marzo, y a las nueve en el resto del año”, salvo que el comandante determine otra cosa por algún motivo particular⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ *Real Ordenanza Naval para el Servicio de Baxeles de Su Majestad*. Madrid: Imprenta Real, 1802.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Ordenanza de Bajeles de 1802, horas de toques públicos, y casos en que debe o no dispararse cañonazo al alba y retreta.

Por la misma ordenanza, al cañonazo y toque de retreta deben estar a bordo todos los individuos del bajel, salvo los que hayan obtenido licencia expresa, y en todo caso “siempre que se haga necesario para algún fin del servicio”⁴⁶¹.

Las guardias de puerto se mudan cada veinte y cuatro horas y media hora antes de las ocho se toca asamblea⁴⁶². (.) Momento en que la tropa entrante estará congregada para conocer lo que se les señale, hayan sido revistados por sus sargentos, etcétera; comprobando que llevan su armamento y están “vestidos y aseados según conviene”.

Los días de precepto de Misa concurre la tropa “tras ser llamada por tres veces con el toque propio de caxa de guerra”⁴⁶³. En procesión del Santísimo forman todas las guarniciones de los bajeles, que presentan sus armas y las rinden “al paso de la falúa de la Sagrada Custodia, haciendo una descarga al levantarlas” asimismo, “tocarán los tambores la marcha; mientras la tropa con sus armas rendidas, hace el acatamiento”⁴⁶⁴. Lo mismo cuando embarca la imagen de la Virgen o de Santiago.

Las cornetas y los toques sonoros de corneta han sido empleados en los ejércitos desde tiempo inmemorial, si bien, como indica el Reglamento⁴⁶⁵: “*Reciben la consagración oficial como instrumento de las tropas a pie durante la lucha por nuestra Independencia, por una Orden del Consejo de Regencia, dictada en Cádiz el 19 de octubre de 1811*”.

En ella, dice el mismo texto, se dispone la asignación de dos cornetas a cada una de las compañías de Cazadores de los Regimientos de Infantería de Línea, suprimiéndose dos de los cuatro tambores que señalaba el Reglamento de 1 de julio de 1810. Además, la Orden de la Regencia añade que los cornetas han de disfrutar, en lugar del haber de los tambores, del “*prest de noventa reales de vellón a mes, y doble ración de pan diaria...*”.

⁴⁶¹ Ibíd.; sobre la hora de estar a bordo, y presentación de todos los individuos de un buque

⁴⁶² Ibíd.; sobre tropa embarcada y preceptos de centinelas.

⁴⁶³ Ordenanza de Bajelos de 1802; días de precepto religioso.

⁴⁶⁴ Ibídem.

⁴⁶⁵ MINISTERIO DE DEFENSA. “*Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)*”. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

Como hemos venido indicando en diferentes ocasiones, las bandas de Infantería de Marina han sido siempre las suministradoras oficiales de música para el ámbito militar de Marina; siendo la Banda de Música del Tercio de Levante de Infantería de Marina la única agrupación musical que la Armada Española posee en Cartagena.

Este conjunto bandístico ha estado vinculado a la Infantería de Marina desde la época de los Batallones de Marina, en los que tiene origen, cuando el 11 de octubre de 1789 se constituye una agrupación musical formada por ocho pífanos y tambores. Esta pequeña formación es semejante en todas las Zonas Marítimas, con altibajos históricos ligados a las disposiciones de cada momento, llegando a formar dos charangas.

Desde el 17 de diciembre de 1956 hasta el presente su ubicación es el actual acuartelamiento del Tercio de Levante de Infantería de Marina, en la Carretera de la Algameca, habiéndose encontrado anteriormente en el antiguo Hospital de Marina, en la Muralla del Mar, hoy sede de la Universidad Politécnica de Cartagena.

La Real Orden de 19 de febrero de 1879 aprueba el Reglamento para las Bandas de música de Infantería de Marina, por cuya normativa se integran cada una en su regimiento, bajo la dependencia de su coronel, auxiliado en esta función por un capitán ayudante, y con las siguientes fuentes de ingreso:

- Las asignaciones de Hacienda, según presupuesto.
- Los haberes de los soldados rebajados de cada uno de los batallones.
- Los haberes que dejan los músicos por la tercera parte de las gratificaciones que perciban por actuaciones fuera del servicio.
- Los del producto de la venta de instrumentos y efectos inutilizados o que convenga variar.

El capitán ayudante es por entonces quien recibe y distribuye las pagas, quien vigila el buen estado y conservación de los instrumentos, y quien impide que sin la autorización del coronel puedan salir los mismos del cuartel.

De orden del coronel y consensuado en lo posible con el director músico, el capitán ayudante fija las horas de academia, comprueba los adelantos musicales en los edu-

candos, el número de piezas nuevas interpretadas y el ajuste de todo esto a los reglamentos.

El personal músico no era militar sino civil contratado, y las funciones del director músico estaban reducidas a la dirección musical, esto es, a lo puramente artístico.

Los músicos en capitales departamentales como Cartagena, además de su obligada presencia en los actos del servicio, acuden por contrata a los actos no militares tales como funciones cívicas de honor, municipales, religiosas, etcétera. Con la autorización del Capitán General de Marina, su presencia es frecuente en determinados momentos y lugares, como el muelle y paseos públicos, en días de fiestas patronales, días de precepto o de solemnidad.

Cuando las autoridades civiles piden la colaboración de la Banda de Infantería de Marina u otra banda militar, la cortesía y las buenas relaciones entre por ejemplo la Marina y el Ayuntamiento “aconsejaban atender sin contraprestación económica”. Lo mismo sucedía para con funciones de la Iglesia, las corridas de toros y su beneficencia, los agasajos a ciertas personas y los “actos de regocijo” que así se determinen por la superior autoridad.

Para conocer como se normativizaba la disolución de alguna música afecta a un regimiento del Ejército, señalamos como ejemplo las instrucciones dadas para el cumplimiento del Real decreto de 15 de Diciembre de 1884, relativo a la reorganización de las secciones de tropa del Cuerpo de Ingenieros⁴⁶⁶, que en lo tocante a músicos dictamina:

"La música que ha de quedar afecta al Regimiento de Zapadores Minadores con residencia en esta Corte, será más antigua de las del Cuerpo, procediendo á disolver las otras tres bajo las bases de que los músicos mayores queden desde luego en situación de reemplazo para ser colocados cuando por turno de antigüedad les corresponda; que los músicos contratados se licencien previo el ajuste y liquidación de sus haberes y premios de reenganche, sin perjuicio de que se tengan en cuenta sus servicios como recomendación para ocupar las va-

⁴⁶⁶ EJERCITO DE TIERRA. Instrucciones para el cumplimiento del Real Decreto de 15 de Diciembre de 1884, relativo a la reorganización de las secciones de Tropa del Cuerpo de Ingenieros. Madrid: Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra, 1885.

cantes de los de su clase que ocurran en todas las músicas del Ejército, y que los que no se encuentren en este caso, continúen sirviendo como soldados en los Regimientos hasta la extinción de sus compromisos, pudiendo optar los educandos por su licencia absoluta ó por servir en las bandas de cornetas⁴⁶⁷”.

“El instrumental de las músicas disueltas se conservará almacenado en los Cuerpos respectivos, para proveer, por una parte, al que se deteriore ó inutilice en la música que se conserva y en las demás del Ejército, previo el abono al Cuerpo, de la tasación pericial á que hade sujetarse aquél, comunicando oportunamente esta resolución al Director general de Infantería para que, con conocimiento de ella, los jefes de los Cuerpos del Arma dicha, recurran á los de Ingenieros en demanda del instrumental que necesiten, antes de proceder á comprarlo en el comercio⁴⁶⁸”.

En el mismo sentido se desarrollan las instrucciones para el cumplimiento del Real decreto do 23 de diciembre de 1834, relativo a la reorganización de las Secciones de tropa del Cuerpo de Artillería⁴⁶⁹:

“El 2º Batallón de artillería de plaza conservará la música. Los demás que las tienen las disolverán ajustándose á las reglas siguientes: Los Músicos mayores quedarán de reemplazo; A los contratados se les licenciará previo los ajustes de sus haberes y premio de reenganche; los que se hallen sirviendo el tiempo que les corresponde hacerlo en activo, continuarán en sus cuerpos como soldados hasta extinguir el tiempo necesario para obtener licencia ilimitada; y los educandos de música optarán por la licencia ó por ser destinados de educandos de cornetas ó trompetas á los cuerpos en que haya vacantes. Los músicos que por consecuencia de estas supresiones fuesen licenciados, serán preferidos para cubrir las vacantes que se produzcan en la música que se con-

⁴⁶⁷ Artículo 9 del Real Decreto de 15 de Diciembre de 1884, relativo a la reorganización de las secciones de Tropa del Cuerpo de Ingenieros.

⁴⁶⁸ Artículo 10 del Real Decreto de 15 de Diciembre de 1884, relativo a la reorganización de las secciones de Tropa del Cuerpo de Ingenieros.

⁴⁶⁹ EJERCITO DE TIERRA. Instrucciones para el cumplimiento del Real decreto de 23 de diciembre de 1834, relativo a la reorganización de las Secciones de tropa del Cuerpo de Artillería. Madrid: Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra, 1885.

*serva, y se tendrá en cuenta esta circunstancia cuando pretendan las que ocurran en las demás del Ejército*⁴⁷⁰”.

*“El instrumental de las músicas disueltas, se conservará almacenado en los Cuerpos respectivos, para proveer por una parte al que se deteriore é inutilice en la música que se conserva y en las demás del Ejército, previo el abono al Cuerpo de la tasación pericial á que ha de sujetarse aquél, comunicando oportunamente esta resolución al Director general de Infantería, para que con su conocimiento los Jefes de los Cuerpos del Arma dicha, recurran á los de Artillería en demanda del instrumental que necesiten antes de proceder á comprarlo en el comercio*⁴⁷¹”.

La banda de música, banda de cornetas y el estado de las mismas, era también preocupación de los generales inspectores nombrados para pasar revista a las unidades, a quienes se ordenaba⁴⁷²:

“[Música y banda] Comprobará si están al completo, y el personal de que se componen reúne los requisitos reglamentarios, instrumental, método de enseñanza, su estado, disposiciones de los educandos, condiciones del Músico mayor y del Maestro de cornetas”.

⁴⁷⁰ Artículo 22 del Real decreto de 23 de diciembre de 1834, relativo a la reorganización de las Secciones de tropa del Cuerpo de Artillería.

⁴⁷¹ Artículo 23 del Real decreto de 23 de diciembre de 1834, relativo a la reorganización de las Secciones de tropa del Cuerpo de Artillería.

⁴⁷² EJERCITO DE TIERRA. Instrucciones a que han de sujetarse los Generales nombrados para pasar la revista de inspección. Madrid: Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra, 1885.

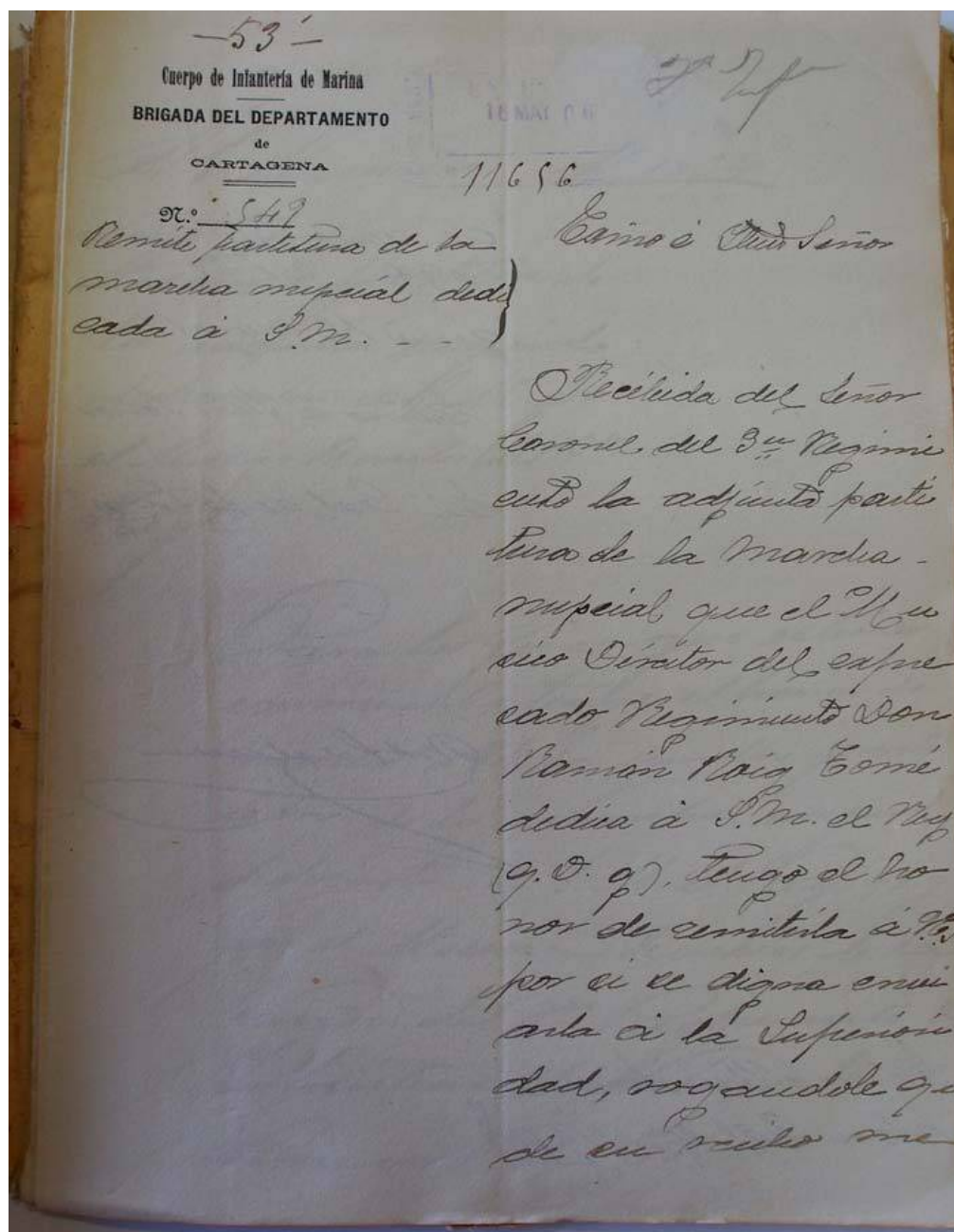


Figura 44.- Trámite de una marcha nupcial (en el legajo se reseña como “marcha imperial”) que el músico mayor Ramón Roig ofrece a la Reina Regente. (Fuente: Archivo Naval de Cartagena).

6.2.2. LOS MÚSICOS DE ARMADA HACIA EL SIGLO XX

Músicas de Escuadra.-

La Real Orden de 29 de enero de 1846, reiterada en 28 de noviembre de 1856, dispone que los buques de gran porte lleven una pequeña agrupación de músicos, con un mínimo de cinco instrumentistas, entre ellos uno que haría las veces de músico mayor. Seis años más tarde, el 5 de septiembre de 1862, otra Real Orden dispone que con independencia del tamaño o la categoría del buque, solo lleven banda de música a bordo cuando se disponga por Real Orden.

Por la misma época, quienes dirigen las músicas de Escuadra se denominan músicos mayores y los de las demás bandas de Infantería de Marina músicos directores, dando lugar a algunos problemas de interpretación en el alcance de las funciones y atribuciones de ambos, con quejas habitualmente tendentes a pedir la igualación con esa mayor libertad de decisión que tienen los músicos de los regimientos.

El decreto de 4 de febrero de 1869, reorganizador del Cuerpo de Infantería de Marina, señala que las bandas de cada uno de los seis batallones existentes sean reducidas a tres, es decir, a una banda por regimiento de Infantería de Marina.

Además, estas formaciones instrumentales guardarán formas de derecho privado o de un carácter particular, porque se forman con músicos contratados, según las necesidades y voluntad de cada jefe de regimiento. La disputa interna se encontrará desde entonces en la asimilación militar para los músicos, los lugares donde podían o no podían estar, las cantidades que se les debía asignar para el entretenimiento de sus instrumentos, la cantidad de ración a pan que deben o pueden tomar, etcétera. Las diferentes disposiciones sobre cornetas pretenden incluso tener en cuenta el diferente nivel de esfuerzo pulmonar, según los músicos manejen un instrumento grande o pequeño, entendiendo que los trompetas y cornetas debían ser los más esforzados en este sentido y también los que primero se pueden resentir en su salud.

En 1850 aquella organización se encuentra constituida como Banda de Escuadra; siendo el 8 de junio de 1869 cuando el Ministerio de Marina dicta las reglas bajo las cuales se deben organizar la Música del Tercer Regimiento de Infantería de Marina, dictando:

“El Almirantazgo, por resolución de 2 del corriente y con arreglo a lo dispuesto en el artículo 6° del Decreto Orgánico de 4 de febrero del año actual, ha dispuesto lo siguiente:

Artículo primero.- De las dos Charangas que hoy tienen los Batallones de Infantería de Marina que componen el Regimiento, se formará una Música, que se compondrá de un músico mayor, ocho de Contrata, cuarenta y seis músicos de plaza y dos educandos...”



Figura 45 .- Banda del Tercer Regimiento en 1911. (Fuente: Fotografía colección del autor)

La plantilla instrumental resultante es la siguiente:

- o Un flautín en Re b.
- o Dos flautas en Re b.

- ☐ Dos requintos en Sí b.
- ☐ Dos oboes en Dó.
- ☐ Diez clarinetes en Sí b.
- ☐ Dos ídem bajos en Sí b.
- ☐ Dos fagotes en Do.
- ☐ Dos contra fagotes en Do.
- ☐ Cuatro cornetines.
- ☐ Dos Fiscornos en Sí b.
- ☐ Cuatro trombas
- ☐ Un saxofón soprano en Sí b.
- ☐ Dos ídem altos en Mí b.
- ☐ Uno ídem tenor, en Sí b.
- ☐ Uno ídem barítono, en Mí b.
- ☐ Dos trombones altos en Fa y Mí b.
- ☐ Tres ídem tenores en Do y Sí b.
- ☐ Uno ídem bajo en Fa y Mí b.
- ☐ Dos ídem barítonos en Do y Si b.
- ☐ Dos bombardinos en Do y Si b.
- ☐ Dos tubas en Fa y-Mí b.
- ☐ Cuatro helicones en Sí b.
- ☐ Una lira en Do.
- ☐ Un bombo.
- ☐ Dos pares de platillos.
- ☐ Un redoblante.
- ☐ Una caja viva.

Por la importancia que se otorga a la constitución de una potente Banda de Música y sus precisiones sobre la misma, la disposición de 8 de junio de 1869 puede ser considerada como la orden constitucional de la Banda de Música del Tercio de Levante.

Posteriormente, el Real Decreto de 5 de julio de 1893 establece la organización de los Departamentos Marítimos y dentro de ellos la creación de bandas de música encuadradas en los antiguos regimientos de Infantería de Marina, siendo una de ellas la del Tercio de Levante.

A partir del 13 de enero de 1809 la Armada asume el “*Reglamento de las Bandas de Ejército, de 1875*”, dando lugar a la desaparición de los “músicos de contrata”; aliviando también de este modo los bolsillos de los oficiales del Regimiento, pues ya no tienen que costear su mantenimiento.

Los músicos de contrata son sustituidos por músico mayor y músicos de 1a, 2a y 3a clase, con cargo a los fondos del tesoro.

En esta época y según el Artículo 1º del Reglamento de 1909 la Banda de Música del Tercio de Levante adopta la siguiente plantilla:

“Art. 1.º Las músicas de los regimientos, se compondrán de un músico mayor, cinco de primera clase, 10 de segunda, 25 de tercera y 20 educandos”.

Con estos instrumentos:

“Requinto mi b, uno; flautín re b, uno; flauta re b, una; clarinetes si b, diez; saxofones dos, mi b; si b bajos, cuatro; oboes ó sarrusofones altos, dos; fagotes ó sarrusofones bajos, dos; fliscornos si b, dos; cornetines si b, cuatro; trombas en fa, tres; trompas ú onóvenes, dos; trombones cuatro en do y uno en fa, cinco; bombardinos en do y si b, dos; bajos en do, fa y mi b, cinco; lira, una; redoblante, uno; caja viva, una; platillos pares, dos; bombo, uno; total cincuenta”

En 1828 se suprimen en las bandas de cornetas y tambores o bandas de guerra los pífanos, conservándose únicamente en la Guardia Real hasta 1844 y en Alabarderos hasta 1931. En su lugar se adoptan las cornetas, con un breve periodo de coexistencia entre ambos instrumentos.

Para evitar que los jóvenes cornetas se marchen a otro lugar una vez que han sido enseñados, por ejemplo a unidades que les pagan mejores contratas pero que no han gastado esfuerzo en su instrucción, cuando cumplen los dieciséis años de edad se obligan a firmar un contrato por seis años más en la misma unidad donde servían. Además, y para que no se den situaciones de claro desequilibrio, la Real Orden de 14 de diciembre de 1829 limita el número de cornetas que pueden tener las unidades.



Figura 46.- Charanga de Infantería de Marina en el frente de Larache. (Fuente: Tarjeta postal colección del autor)

La Real Orden de 19 de enero de 1909 suprime en la Armada los músicos contratados, como antes acababa de hacer el Ejército, dando a aquellos la posibilidad de continuar sirviendo como músicos de primera o de segunda, según la aptitud musical de los interesados y la necesidad de ellos que tuvieran las Bandas. Circunstancias todas que se someterían a la decisión de los directores músicos y jefes de unidad respectivos. Además, estos últimos tienen facultades para rescindir los contratos o firmar los compromisos que sean necesarios para la nueva organización.

Sobre la reorganización última que ha lugar sobre los músicos mayores, la exposición que sobre músicos mayores y el Real Decreto de 16 de agosto de 1911 hace Agustín

Luque, a la sazón Ministro de la Guerra, es bastante elocuente y dice así: *“El personal, de músicos mayores militares constituye una clase del Ejército sujeta á todos los peligros y vicisitudes de la vida militar y á los rigores de su disciplina, viviendo en constante y estrecha relación con la oficialidad de los cuerpos armados, pero sin que su consideración militar pueda pasar nunca de la del último segundo teniente, según dispone el real decreto de diez de mayo de mil ochocientos setenta y cinco”*.

Estas circunstancias colocan a los músicos mayores⁴⁷³ en una situación de inferioridad poco ventajosa, y mucho más actualmente, si se tiene en cuenta las exigencias cada vez mayores que para el ingreso en esta clase se piden difíciles ejercicios de oposición que requieren largo tiempo de preparación y estudio.

Por el Real Decreto de 16 de agosto de 1911, el personal de músicos mayores se ordena en un escalafón único, y se les otorga en lo sucesivo las categorías siguientes:

- Primer músico mayor⁴⁷⁴: consideración de comandante.
- Músico mayor de primera clase: consideración de capitán.
- Músico mayor de segunda clase⁴⁷⁵: consideración de primer teniente.
- Músico mayor de tercera clase⁴⁷⁶: consideración de segundo teniente.

Según la misma norma, el ingreso se efectuará por la categoría de músico mayor de tercera clase, “en igual forma que se verifica en la actualidad”, entendida ésta como la de dieciséis de agosto de mil novecientos once.

⁴⁷³ Los músicos mayores o directores músicos era los únicos que ingresaban mediante una reñida oposición y tenían asimilación a ciertos empleos militares: alférez y teniente durante los cinco primeros años, capitán entre los cinco y quince. Esto acreditando en todo momento su valía, celo al servicio, inteligencia, honradez, etcétera.

⁴⁷⁴ Existe sólo un primer músico mayor, a esta categoría asciende el más antiguo de los músicos mayores de primera clase que cuente, por lo menos, dos años de efectividad en su empleo. Este primer músico mayor continúa prestando sus servicios en el mismo cuerpo o centro en que ejercía el cargo antes de su ascenso. El primer músico mayor disfruta el sueldo de comandante. Pasa a situación de retiro a los sesenta y dos años.

⁴⁷⁵ Los músicos mayores de segunda clase ascienden a la categoría de músicos mayores de primera clase al cumplir diez años de empleo. Perciben su sueldo y demás devengos según los tengan consignados en ese momento y sus años de servicio.

⁴⁷⁶ Los músicos mayores de tercera clase ascienden a la categoría de músicos mayores de segunda clase al cumplir cinco años de empleo. Perciben sueldo y demás devengos según los tengan consignados en ese momento y también según sus años de servicio.



Figura 47.- Banda de Infantería de Marina de Cartagena en 1925. (Fuente: Fotografía colección del autor)

El 13 de septiembre de 1911, el decreto del Ejército se extiende a los músicos mayores de Marina. Finalmente, la Orden Circular de 24 de agosto establece que el personal de músicos mayores depende de la Sección de Instrucción, Reclutamiento y Cuerpos Diversos del Ministerio de la Guerra, al que corresponde estudiar un reglamento que determine las funciones concretas de dicho personal en los distintos cuerpos y centros donde presten sus servicios. Se fijan asimismo sus distintivos, y se hace público un nuevo escalafón que engloba a todos los músicos mayores, sin distinción de Arma o Cuerpo.

De su articulado se extrae que el músico mayor es el jefe artístico de la música y bandas de guerra, teniendo sobre ese personal las mismas atribuciones que un oficial en su compañía.

Tiene asimismo a su cargo, mediante diferentes estados de responsabilidad, el instrumental y demás efectos de academia, así como los archivos de música, para cuyo entretenimiento se le abonan mensualmente treinta pesetas.

Entre sus obligaciones figura también la de pasar diariamente al primer jefe de la unidad una nota de las obras ensayadas, que serán escuchadas por el mismo jefe y los oficiales de la unidad en una audición especial.

Cuando actúen fuera del acuartelamiento, el programa a interpretar ha de someterse al visto bueno del jefe de la unidad. Las contratas y retribución por sus actuaciones fuera del acuartelamiento también son fijadas según tarifas, que ordenamos y resumimos del siguiente modo:

	En la plaza	Fuera de la plaza
Músico mayor	15 pts	30 pts
Músico de primera	5 pts	10 pts
Músico de segunda	4 pts	8 pts
Músico de tercera	3 pts	6 pts
Educandos y agregados	2 pts	4 pts
Fondo de entretenimiento de material	40 pts	40 pts

Tabla 03.- Retribuciones del personal músico. (Fuente: Elaboración propia)

Según el reglamento desarrollado en noviembre de 1941 la Jefatura del Estado Mayor de la Armada⁴⁷⁷, para cumplir lo dispuesto en el artículo 22 de la Ley de 30 de mayo

⁴⁷⁷ ARMADA ESPAÑOLA. *Reglamento de las Bandas de Música, Cornetas y Tambores de la Armada*. Madrid: Jefatura del Estado Mayor de la Armada, 1941, Negociado de Reglamentos.

del mismo año⁴⁷⁸, dicta sobre su personal una serie de disposiciones, la más importante y generalizada la de pertenecer todos a la Infantería de Marina⁴⁷⁹.

Sobre sus categorías y asimilaciones cabe señalar que a cada empleo músico existe un equivalente o asimilación a empleo militar⁴⁸⁰: Músico de Primera Clase está asimilado a brigada de Infantería de Marina; Músico de Segunda Clase está asimilado a sargento de Infantería de Marina; Músico de Tercera Clase está asimilado a cabo primero de Infantería de Marina y Músico Educando está asimilado a soldado de oficio.

Respecto al uniforme que han de usar los músicos, color del mismo y distintivos, se estipula lo siguiente:

“Las insignias y uniformes de los Músicos serán iguales a las reglamentarias para el personal de Infantería de Marina. Los distintivos de los Músicos de la Armada, serán bordados en oro o estambre rojo cereza, según se trate de Músicos de tercera clase o Músicos- educandos, y en oro, con la corona imperial que le dé cima, para los Músicos de primera y Músicos de segunda clase, sobre un trozo de paño azul tina⁴⁸¹, rectangular, de setenta y tres por cuarenta y dos milímetros, ribeteado por cordoncillo de milímetro y medio, imitando calabrote, del mismo hilo del bordado respectivo”.

⁴⁷⁸ Diario Oficial de Marina núm. 132.

⁴⁷⁹ En 1941 y posteriores, el ministerio de Marina elabora un nuevo Reglamento, a su resultado los Regimientos de Infantería de Marina se llamarán Tercios y los músicos obtienen la condición de “*militares asimilados*”. Como tales siguen adscritos o aforados a la jurisdicción de marina, pero perteneciendo al Cuerpo de Infantería de Marina, tal y como indica su artículo primero: “*Artículo 1° El personal que constituye las Bandas de Música de la Armada pertenecerá a Infantería de Marina, con las categorías, asimilaciones y derechos siguientes: Músicos-educandos: Asimilados a Soldados de Oficio, percibiendo los mismos haberes que éstos tengan reconocidos. Músicos de tercera clase: Asimilados a Cabos primeros de Infantería de Marina. A los doce años de servicios efectivos en la Armada, y de ellos seis en el empleo, obtendrán los beneficios de orden económico que tengan reconocidos los Sargentos de Infantería de Marina. Músicos de segunda clase: Asimilados a Sargentos de Infantería de Marina. A los veinte años de servicios efectivos en la Armada, y ellos cuatro en el empleo, obtendrán los beneficios de orden económico que tengan reconocidos los Brigadas de Infantería de Marina. Músicos de primera clase: Asimilados a Brigadas. A los veinticinco años de servicios efectivos en la Armada, y de ellos cuatro en el empleo obtendrán los beneficios de orden económico que tengan reconocidos los alféreces de Infantería de Marina*”.

⁴⁸⁰ Las asimilaciones a empleo militar se conceden a efectos de “autoridad sobre sus inferiores jerárquicos en las bandas”, quienes además son los “únicos que les deben saludo” (Circular de primero de octubre de 1880 y Real Orden de 5 de noviembre de 1902). A este respecto y para los músicos mayores, el saludo militar se debe efectuar por todas las clases e individuos de tropa de sus Cuerpos (Real Orden de 31 de julio de 1882).

⁴⁸¹ Obsérvese, como ocurre frecuentemente en la descripción de otros uniformes, que la norma confunde el color (azul tina) con el método por el que se obtenía la tintada sobre el paño del uniforme.

En lo referente a sus categorías y empleos militares, por Real Decreto de 30 de octubre de 1976, se establecen las categorías y empleos de los músicos en las siguientes:

Suboficiales.-

Subtenientes músicos y brigadas músicos: el 40 % de la plantilla.

Sargentos primeros músicos y sargentos músicos: el 60 % de la plantilla

Clases de Tropa.-

Cabos primeros músicos, cabos y educandos músicos: mínimo el 15 % de las plantillas.

El acceso a todos los empleos se realiza mediante oposición, excepto la de los educandos músicos, que es por examen. Los ascensos a sargento primero músico, a brigada músico y a subteniente músico se producirán por antigüedad.

Los subdirectores (nueva regulación) tendrán los empleos y denominaciones de teniente subdirector músico y alférez subdirector músico, excepto en la Armada, donde serán teniente subdirector músico, por no existir el empleo de alférez subdirector músico.

El ascenso a alférez subdirector músico se efectúa por oposición restringida entre los suboficiales músicos del propio Ejército, o instituto armado al que pertenezcan.

Los directores músicos acceden a su Cuerpo por oposición, como alféreces y durante un periodo de prácticas, ingresando después en los escalafones como tenientes y pudiendo ascender más tarde, por antigüedad, a capitanes y comandantes directores músicos.

6.2.2.1.- PLANTILLAS PARA LA COMPOSICIÓN ARTÍSTICA

El artículo 12 del Reglamento de las Bandas Música, Cornetas y Tambores de la Armada, de 1941⁴⁸² hace públicas las plantillas de personal para las Bandas de Música y la composición artística⁴⁸³. Observemos de una manera sintética las cifras de éstas plantillas junto a sus instrumentos:

Para los Tercios de Infantería de Marina.

Instrumento	Músicos de Primera	Músicos de Segunda	Músicos de Tercera	Educandos	Total
Flautín	0	1	0	0	1
Flauta	0	0	1	0	1
Oboe y Corno Inglés	1	0	1	0	2
Requinto	1	0	1	0	2
Clarinete	2	3	5	2	12

⁴⁸² ARMADA ESPAÑOLA. *Reglamento de las Bandas de Música, Cornetas y Tambores de la Armada*. Madrid: Jefatura del Estado Mayor de la Armada, 1941, Negociado de Reglamentos.

⁴⁸³ Por la misma norma, los directores dejan de ostentar el cargo de “músico mayor” para pasar a denominarse “directores de música de la Armada” tal como podemos ver en el artículo veinticinco:

“Art. 25. *El personal de Directores de Música de la Armada pertenecerá a Infantería de Marina, con las categorías y asimilaciones militares siguientes: Director de Música de tercera: Teniente de Infantería de Marina. Director de Música de segunda: Capitán de Infantería de Marina. Director de Música de primera: Comandante de Infantería de Marina*”.

Clarinete Bajo	0	0	1	0	1
Fagot	0	1	1	0	2
Saxofón Alto	0	0	1	0	1
Saxofón Con- tralto	1	0	1	1	3
Saxofón Tenor	0	1	1	1	3
Saxofón Barí- tono	0	0	1	1	2
Trompeta	1	1	1	1	4
Trombón	0	1	2	1	4
Trompa	1	1	1	1	4
Fliscorno So- prano	0	1	0	0	1
Fliscorno Con- tralto	1	0	1	1	3
Fliscorno Alto Onoven	0	1	1	0	2
Fliscorno Barí- tono	0	1	0	1	2
Bombardino	1	0	1	0	2
Helicón	0	1	1	0	2

Bajos	1	1	1	0	3
Batería y Timbal	0	1	0	0	1
Bombo y Plato	0	0	1	0	1
Caja	0	0	1	0	1

Tabla 04.- Plantilla música de Infantería de Marina en 1941 (Fuente: Elaboración propia)

Para la Escuadra.-

Instrumento	Músicos de 1ª	Músicos de 2ª	Músicos de 3ª	Total
Flauta	0	1	0	1
Requinto	0	1	0	1
Clarinete	1	2	3	6
Saxofón Contralto	0	1	1	2
Saxofón Tenor	0	1	0	1
Saxofón Barítono	0	0	1	1
Trompeta	1	0	1	1
Trombón	0	1	2	3
Trompa	0	1	0	1
Fliscorno	1	0	1	2
Bombardino	1	0	0	1
Bajos	0	1	1	2
Bombo	0	0	1	1
Caja	0	0	1	1
Platillera	0	0	1	1

Tabla 05.- Plantilla música de escuadra en 1941 (Fuente: Elaboración propia)

Para el Buque Escuela Juan Sebastián de Elcano.-

Instrumento	Músicos de 1ª	Músicos de 3ª	Total
(Dirección)	1	0	1
Clarinete	0	4	4
Saxofón Alto	0	1	1
Saxofón Tenor	0	1	1
Trompeta	0	1	1
Trombón	0	2	2
Fliscorno	0	1	1
Bombardino	0	1	1
Bajos	0	1	1
Bombo	0	1	1
Caja	0	1	1
Platillos	0	1	1

Tabla 06.- Plantilla de música para Buque-Escuela en 1941 (Fuente: Elaboración propia).

Andando el tiempo, en 1976 se publica un nuevo reglamento, más acorde con aquellos nuevos tiempos, reconociendo la asimilación a diferentes la categoría militares a sus componentes, de forma idéntica para todas la Fuerzas Armadas y Cuerpos de Seguridad del Estado Español, tal y como dispone su artículo primero:

Suboficiales:

- Subteniente Músico
- Brigada Músico
- Sargento primero Músico
- Sargento Músico

Clase de Tropa:

- Cabo primero Músico
- Cabo Músico

Tropa:

- Educando Músico
- Guardia Músico
- Policía Músico

En 1989 y 1999, con la Ley del Régimen del Personal Militar y la nueva Ley de La Función Militar, tiene lugar la creación de los Cuerpos Comunes y dentro de ellos el Cuerpo de Músicas Militares, que absorbe al Cuerpo de Directores Músicos de la Armada y el de Suboficiales Músicos de la Armada, quedando los músicos militares integrados en un solo Cuerpo.

Como consecuencia de estas reformas a la Música del Tercio de Levante de Infantería de Marina se le asigna la siguiente plantilla, vigente hasta la actualidad:

1 Oficial del Cuerpo de Música Militar (CMM), Director.

1 Suboficial Mayor (CMM), Subdirector.

16 Suboficiales (CMM) y 16 Músicos (MPTM), y los siguientes instrumentos:

2 flautas, 1 oboe, 1 requinto, 7 clarinetes en si b, 3 saxos altos, 2 saxos tenores, 2 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 fliscorno, 2 bombardinos, 2 bajos y 3 de percusión.

Recordemos que antaño los músicos militares eran de contrata pero no militares propiamente dichos, salvo el director o músico mayor, que era seleccionado para su función militar y solía tener capacidades extraordinarias sobre la valía general de los demás⁴⁸⁴.

Al hilo de esto último expresamos que la eficacia colectiva de una banda militar de música debe buscarse en su propia naturaleza militar, la de una agrupación musical que parte de unas cualidades individuales normalizadas y un adiestramiento grupal

⁴⁸⁴ Que lleva también a la idea del músico mayor como fuente de eficacia.

asimismo definido, que funciona de forma sinérgica⁴⁸⁵, con una coherencia grupal que es resultado de combinar las características y niveles de capacidad individuales.

Por lo anterior, pueden existir individuos músicos con capacidades extraordinarias, pero que no trabajan de forma coordinada en esa tarea altamente interdependiente; por lo que, al contrario de lo que sucedía en el pasado con la existencia de algún músico o maestro altamente preparado que diera prestigio a los componentes del grupo que se hubiera contratado, esta capacidad puede conjeturarse que ahora tendría poca validez predictiva para el resultado musical conjunto.

Por el sistema de las bandas de música militar contratadas era posible la existencia de un grupo bueno o mediocre, que desempeñara una tarea altamente interdependiente pero donde solo algunos de sus miembros fueran muy eficaces en el desempeño de funciones claves para el éxito. Este podía ser el caso de los músicos mayores o directores músicos, personas bien preparadas y en competición con el resto de directores para la consecución, por ejemplo, de un destino acorde con sus intereses, ya fueran familiares, musicales o de otro tipo.

Creemos también que estos músicos verdaderamente lideraban al resto de la banda de música, a quien daban una porción de su prestigio personal y además algo en la fecha tan importante para ambas partes como sus propias composiciones musicales; pues el compositor y director músico quería estrenarlas y las bandas militares necesitaban de música para sus interpretaciones.

Desde 1978 a todos les resulta de aplicación las Reales Ordenanzas de aquella fecha. Según la página web oficial⁴⁸⁶ del ministerio español de Defensa, “las Reales Ordenanzas para las Fuerzas Armadas constituyen el código de conducta de los militares y definen los principios éticos y las reglas de comportamiento, de acuerdo con la Constitución y el resto del ordenamiento jurídico”.

⁴⁸⁵ La sinergia es una propiedad que en conjunto resulta más que la mera suma de los atributos individuales; por ejemplo familia es un concepto que va más allá de la mera suma de madre, hija, abuela... permitiendo que los mismos participantes puedan alcanzar logros superiores en base a la combinación de sus habilidades y esfuerzos. El mismo concepto se utiliza y emplea en el ámbito militar, por ejemplo combinando a bordo de un mismo buque el uso de un helicóptero, una dotación de presa, etcétera, en acciones que combinadas superan lo que se conseguiría por la mera acción individual.

⁴⁸⁶ http://www.defensa.gob.es/RROO_2009/index.html.

Expresábamos en la evolución ordenancística que las “*Ordenanzas de Su Majestad para el régimen, disciplina, subordinación y servicio de sus ejércitos*”, sancionadas por Carlos III en 1768 fueron especialmente comentadas y tuvieron una vigencia muy amplia; según cuenta el mismo ministerio de Defensa⁴⁸⁷ “*las Ordenanzas de Su Majestad para el régimen, disciplina, subordinación y servicio de sus ejércitos estaban dirigidas al Ejército de Tierra, aunque también fueron aplicadas a la Armada y adaptadas por el Ejército del Aire a partir de su creación ya en el siglo XX*”.

Añadiendo que “*aunque el paso del tiempo, la transformación de los Ejércitos y la normativa dejaron obsoletas la mayor parte de las Ordenanzas de Carlos III, algunos de sus principios morales más intemporales han seguido estudiándose en las academias militares hasta bien avanzado el siglo XX*”.

Promulgada la Constitución española de 1978, el ministro de Defensa, a la sazón el general Gutiérrez Mellado, impulsó con la redacción de unas nuevas Reales Ordenanzas la adaptación de las Fuerzas Armadas al Estado de Derecho⁴⁸⁸ y entre otros aspectos introdujo el conocimiento por su estudio en los planes académicos, acatamiento y subordinación de las FAS a la Constitución; impulsando también la profesionalidad y la neutralidad política del estamento militar⁴⁸⁹.

Como les sucedía a todas las anteriores, las ordenanzas cuentan con una larga tradición en la formación y regulación del ejercicio profesional de los militares, si bien en el pasado incluyeron otros aspectos además de las reglas de comportamiento, que determinaron fijar criterios en materia de régimen interior para el funcionamiento de las unidades, ceremoniales, régimen disciplinario, reclutamiento, sanciones, justicia, etcétera, hoy regulados por sus diferentes normativas específicas⁴⁹⁰. Así, el contenido de las Ordenanzas de 1978 relativo al régimen de personal de las Fuerzas Armadas ha sido sustituido por normativa posterior de 1989, 1999 y la actualmente vigente Ley de la Carrera Militar de 2007.

⁴⁸⁷ http://www.defensa.gob.es/RROO_2009/rroo_1768.html

⁴⁸⁸ En los inicios de la etapa constituyente se puso en marcha el proceso de revisión de las antiguas ordenanzas, que culminó con la promulgación en diciembre de 1978 de la Ley de Reales Ordenanzas para las Fuerzas Armadas.

⁴⁸⁹ http://www.defensa.gob.es/RROO_2009/rroo_1978.html

⁴⁹⁰ http://www.defensa.gob.es/RROO_2009/antecedentes.html

Estas Ordenanzas han sido recientemente actualizadas por sucesos que tienen como puntos de partida la Ley Orgánica de la Defensa Nacional de 2005 y, más tarde, la Ley de la Carrera Militar de 2007⁴⁹¹.

Según el ministerio español de Defensa⁴⁹² *“La actualización de las Reales Ordenanzas ha permitido su adaptación a la evolución propia de la sociedad y del entorno internacional. Se incorporan artículos cuyos contenidos son novedosos, como son la importancia de la acción conjunta en las Fuerzas Armadas y la actuación del militar en las nuevas operaciones de paz y ayuda humanitaria, de seguridad y bienestar de los ciudadanos, y de evacuación y rescate, que se definen en la Ley Orgánica de la Defensa Nacional, debiendo ajustar su conducta en todo momento, también durante las operaciones de combate, al Derecho Internacional Humanitario”*.

Estas nuevas, y por ahora últimas Reales Ordenanzas⁴⁹³, establecen reglas generales de comportamiento de aplicación para cualquier militar, sin distinciones por categorías ni empleos, y ocupan un lugar central en la formación tanto de soldados y marineros como de suboficiales y oficiales. Contienen además el germen de lo que en la actualidad está siendo considerado para la actividad diaria del militar, atendiendo factores como la conciliación de la vida profesional, personal y familiar de éste, valores constitucionales, pluralidad cultural, reglas de comportamiento, igualdad de género, convivencia, compañerismo, el cuidado de la salud o la prevención de riesgos en el trabajo.

La Unidad Militar de Música tiene en la actualidad una condición militar y por consiguiente una escuela y una forma militarmente regulada para el ingreso, formación y promoción, sistema de premios y castigos, sistema de destinos, etcétera. Esto ofrece a los demás, en contrario a lo que sucedía antaño, una valoración mayor en el sentido de la eficacia grupal que en el sentido de autoeficacia individual, permitiendo así-

⁴⁹¹ De esta última norma, el Real Decreto de las Reales Ordenanzas para las Fuerzas Armadas contiene y desarrolla las 15 reglas esenciales del comportamiento del militar. El Consejo de Estado, en sesión del 10 de julio de 2008, emitió por unanimidad un dictamen favorable, en el que no presenta objeción alguna a su rango legal ni a su contenido, considerando que la norma se ajusta al ordenamiento jurídico.

⁴⁹² http://www.defensa.gob.es/RROO_2009/rroo_2009.html

⁴⁹³ El Real Decreto aprobado por el Consejo de Ministros de 6 de febrero de 2009, que sustituye a las Reales Ordenanzas vigentes desde 1978, ha materializado finalmente las de 2009, actualizando preceptos tradicionales de las anteriores ordenanzas e incorporando normas y criterios más acordes con la sociedad española actual, el escenario internacional y las misiones encomendadas en la actualidad a las Fuerzas Armadas, según dispone la Ley Orgánica de la Defensa Nacional de 2005.

mismo una valoración colectiva relativamente constante e independiente de factores como otrora lo fueron la brillantez, grado de exigencia y pública fama de su director. Sustituir músicos de contrata por músicos militares implica una profesionalización del sector y un cambio importante en su vida, la concepción de su trabajo e incluso sus formas de relación, paulatinamente orientadas hacia un trabajo por competencias. Con la aceptación de la condición militar para los músicos de las bandas militares y su paulatina transformación orgánica, hasta la implantación actual de una Escuela Militar de Música, se pasa también de un sistema organizativo basado en la contrata y en la brillantez personal de su director músico o músico mayor para adiestrarlos, a un sistema donde todos y cada uno están seleccionados desde origen; adiestrados a sus diferentes niveles de especialización por unos mismos métodos comunes, y bajo un enfoque grupal asimismo común.

Este proceso puede ser frío si se compara con los altibajos que podían sufrir las bandas militares de antaño⁴⁹⁴, pero creemos que trata de asegurar una línea continua en su formación, una educación común, un proceder conforme a los reglamentos y en definitiva un cierto nivel de actuación y competencia exigible a cada individuo según el puesto que ocupa; donde ya no impera lo individual sino lo grupal y la eficacia del conjunto en orientación hacia una misma misión: la que en cada momento le determine la autoridad militar.

Otra pauta que consideramos importante y diferente al pasado es la del establecimiento de metas: Antiguamente las formaciones podían ser efímeras y su perspectiva estar reducida a tocar para un determinado acto o para un conjunto de eventos, mientras durara su contrata. En la actualidad las perspectivas son a corto, medio y largo plazo, útiles para que el individuo pueda organizarse asumiendo unas perspectivas de futuro, útiles también para que la organización que los acoge diseñe sus actividades según un programa sostenible en el tiempo; de utilidad también para el sostenimiento del esfuerzo, la introducción de nuevas lecciones aprendidas, la reelaboración de las agendas, la reelaboración de los métodos de trabajo, etcétera.

⁴⁹⁴ Según quien fuera su director o músico mayor, las vicisitudes sociales y económicas, las necesidades de la guerra, etcétera.

Con esto señalamos que el cambio mayor no procede de la mera aceptación del personal músico, pasándolos de ser músicos de contrata a músicos militares, sino de los propios esquemas organizativos y del empleo de la música militar, su marco legal, los esquemas de desempeño profesional y cuanto se asocia a una tarea de entrenamiento, sostenimiento y eficacia conjunta. Esto supone también una influencia distinta sobre lo que las bandas militares de música realizan o les cabe esperar hacer, pues ya no dependen de la voluntad individual de su coronel regimental, ni del sueldo de sus oficiales, ni siquiera de la voluntad artística de su director músico; pues éste y todos los demás se encuentran sujetos a unas normas gubernativas que emanan del Estado y que les marcan desde su comportamiento general hasta su función concreta dentro de la cadena orgánica y del mando naval.

Que en la actualidad exista un estándar podemos entenderlo como un concepto que se centra en establecer un modelo común de músico, dando a éste una cantidad mínima de trabajo. Este valor de referencia representa un estado deseado en el presente pero también unas expectativas en cuanto al futuro, pues, al menos teóricamente, las mejores expectativas de progreso en forma de ascensos, recompensas, etcétera, ocurre cuando en función de la meta el individuo la alarga tanto como lo es posible, por ejemplo anteponiendo sus deberes militares a su situación personal o familiar, desarrollando su trabajo más allá de lo exigible o constituyéndose en modelo de actuación para los demás; para que su superior jerárquico e informante personal se sienta con él satisfecho y lo mantenga dentro de unos valores considerados normales.

Si consideramos a los músicos militares como el principal activo de las bandas de música militares es fácil entender que el valor que aportan es considerable, tanto de forma individual como colectivamente. Un activo que, como hemos venido mencionando en la presente tesis, posee cualidades y características relacionadas con aspectos que sobrepasan nuestro estudio; como su formación musical previa, lugares y circunstancias en que la desarrollaron hasta el momento de su ingreso, etcétera.

Con todo, uno de los aspectos que consideramos más relevantes para quien consigue el estatus profesional permanente en las Fuerzas Armadas es la certidumbre, esto es, la seguridad de una continuidad para hacer de su profesión su modo de vida, mientras la desempeñe satisfactoriamente. Esto pese a las diferentes inercias y cambios legisla-

tivos que periódicamente inciden sobre las Fuerzas Armadas y el conjunto de la nación, sea por un cambio de legislatura, un nuevo proceso de modernización o cualquier otra razón. Con esto último queremos indicar que, en lo que les toca, pueden también tener que asumir los cambios que en el futuro pudieran existir sobre su estructura, sistema de evaluación, ascensos, plazas, destinos, etcétera; pese a no estar tan implicados como otros Cuerpos en las derivadas directas del combate.

Actividades de la Banda de Música del Tercio de Levante.-

Además de las actividades que le corresponden como componentes del Tercio de Levante de Infantería de Marina, la Unidad de Música ha realizado una dilatada y reconocida labor cultural de difusión de la música por toda España, con mayor intensidad en la Zona Marítima del Mediterráneo.

La Banda ha desarrollado también una labor de colaboración cultural con las entidades oficiales, públicas y privadas de Cartagena, mediante diferentes conciertos y colaboraciones con el Ayuntamiento de Cartagena, Semana Santa de Cartagena, Semana del Cine del Mar, hogares de la tercera edad y diferentes entidades benéficas, sin olvidar los conciertos pedagógicos para estudiantes y escolares de diferentes niveles.

De entre sus actuaciones mencionamos:

Participación en certámenes musicales de ámbito nacional de Córdoba (1890) Badajoz (1897) etcétera.

Estreno en 1894 del pasodoble “*La Gracia de Dios*”, dirigido por su autor y a la sazón director titular Ramón Roig Torner.

Estreno del pasodoble “*Suspiros de España*”, compuesto en Cartagena por Antonio Álvarez Alonso y estrenado en el concierto de las fiestas del Corpus Christi de 1902.

Participación en los rodajes de la serie de TVE “La Música Militar en España”, en diferentes periodos de 1977.

Participación en los Festivales de Música Militar de Cartagena (1978), Peñíscola (1980), Tortosa (1981) y Valencia (1991).

Estreno e interpretación oficial del “*Himno de la Ciudad de Cartagena*”, en la Plaza del Ayuntamiento, con música de Manuel Díaz Cano y letra de Ángel Roca, el 30 de mayo de 1987.

Grabación para TVE - TeleMurcia de los programas “A toda Banda” de 1988.

Grabación para RNE-Radio 2 del programa “Plaza Mayor”, en 1988.

Estreno y grabación por RNE, en el “Nuevo Teatro Circo”, de las marchas “*Marcha Cartaginesa*” y “*Guardia Pretoriana*”; compuestas por Gregorio García Segura con motivo de la presentación de las “Fiestas de Cartagineses y Romanos”, el 19 de septiembre de 1991.

Grabación del CD “*Semana Santa en Cartagena*”, a beneficio de la Fundación Marraja de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en 1996.

Participación en el programa de RNE-Radio 1 “Las mañanas de Julio Cesar Iglesias”, en 2002.

Otros lazos les unen, por ejemplo, con la Real Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias y San Juan, Paso Blanco de Huércal-Overa (Almería), de la que es Mayor-domo de Honor y con la que participa casi ininterrumpidamente en sus fiestas pasionales desde 1947. Con motivo del fallecimiento de Ángel Bruna, a la sazón alcalde de Cartagena, su director Jerónimo Oliver compuso en 1915 la célebre “*Marcha Lenta*”, que desde ese año da inicio al repertorio musical de la Banda de Música de Infantería de Marina en la Semana Santa cartagenera.

El Martes Santo de 1924 interpretan por primera vez la marcha fúnebre “*Mektub*” de Mariano San Miguel, una de las más conocidas marchas procesionales de Cartagena.

Grabaciones.-

Las grabaciones realizadas por la Banda de Música del Tercio de Levante lo han sido con ocasión de sus participaciones en diferentes programas de radio y televisión.

Estas selecciones pueden ser agrupadas del siguiente modo⁴⁹⁵:

Primera.-

⁴⁹⁵ Sigo la misma cronología y orden con que en su momento fueron editadas.

El Abanico. Pasodoble de Alfredo Javaloyes.
La Gracia de Dios. Pasodoble Torero de Ramón Roig Torner.
Suspiros de España. Pasodoble de Antonio Álvarez Alonso.
Marcha Fúnebre. De Franz Schubert.
El Descendimiento. Marcha Lenta de Gregorio García Segura.
Semana Santa en Sevilla. Marcha Lenta de Emilio Cebrián Ruiz.
Himno de Cartagena. De Manuel Díaz Cano
Marcha Cartaginense. Marcha de Gregorio García Segura.
Marcha Pretoriana. De Gregorio García Segura.
Paco Gómez. Marcha de Joaquín Grau Murcia.
Chumbe Toro. Pasodoble torero de Joaquín Grau Murcia.
¡Blancos, Blancos!. Marcha de Martín Alonso.
Virgen de las Angustias. Marcha lenta de Joaquín Grau Murcia.

Segunda.-

Suspiros de España. Pasodoble de A. Álvarez Alonso.
Poemas de Juventud. De Manuel Palau.
La Torre del Oro. De J. Giménez.
Segunda Suite de Orquesta. De J. Moerenheut.
La Fiesta de las Trompetas. De Roy Andersón.
Ganando Barlovento. Marcha Militar de Ramón Sáez de Adana

Tercera.-

La Llamada. (Popular)
Perico Pelao. (Popular)
La Micaela. (Popular)
Nuestro Padre Jesús. De Emilio Cebrián
San Juan. De Juan Victoria.
Mektub. De Mariano San Miguel
La Virgen del Tura. De M. Casanova.
La Lanzada. De José Torres.
Marcha Regular de los Judíos. (Popular)
Marcha Lenta de Granaderos. (Popular)
Pasacalle de los Granaderos. (Popular)

Cristo de la Sangre. De Emilio Cebrián
Solemnidad. De José Pérez
Mater Mea. De Ricardo Dorado.
Descendimiento. De Gregorio García Segura.
Marcha Lenta de los Judíos. (Popular).
Antigua Marcha de los Judíos. (Popular).
In Memoriam. De A. Coll de Agulló.
La Santa Cena. De Manuel Bernal.
Virgen de la Soledad. De Gregorio García Segura.

Cuarta.-

Getsemaní. De R Dorado
Marcha Lenta de Oliver. De Jerónimo Oliver.
Juana de Arco. De Gounod
Tosca. De G Puccini
In Memoriam. De A. Coll de Agulló
Marcha fúnebre. De Shubert.
Santa Teresa de Jesús. De M. Peñalva
Mektub. De Mariano San Miguel.

Premios y distinciones.-

La Banda de Música del Tercio de Levante ha recibido premios y distinciones como las siguientes:

Diploma de la Asamblea de la Cruz Roja Española, el 19 de junio de 1949.

Hermana de Honor a Perpetuidad, de la Agrupación California de la Santísima Virgen del Primer Dolor. Abril de 1973.

Marrajo de Honor. Mayo de 1996.

Diploma de Honor de la Agrupación de San Pedro Apóstol de la Cofradía California, el 30 de marzo de 1999.

Premio de Honor de la Asociación Cultural “Amigos de las Bellas Artes y las Letras”. Año 2000.

Medalla de Oro de la Ciudad de Cartagena, otorgada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Cartagena, en Junio de 2002.

En estos reconocimientos y participaciones recordemos también que hacia 1978 se inicia en Cartagena el Festival de Música Cívico-Militar, en la plaza de los Héroes de Cavite, a cargo de unos quinientos músicos de las diferentes bandas de Música de Tierra, Mar y Aire y Fuerzas de Orden Público.

Entre aquellas agrupaciones artísticas destaca la Banda de Infantería de Marina del Tercio de Levante, que en los momentos finales arranca con una versión de Suspiros de España a la que se unen el resto de las bandas de música, agrupadas bajo la dirección del comandante Francisco Torres⁴⁹⁶.

La Banda del Tercio de Levante ha sido también activa en música para Juras de Bandera y en diferentes compromisos protocolarios. En su repertorio mantiene títulos como Ganando barlovento, Proa a la mar, Mares y vientos los himnos de los Tercios de Infantería de Marina, Navegando en hondos mares, Himno del submarinista, de Gregorio García Segura; Canción-Himno a la Marina Española, de Jacinto Guerrero, etcétera.

Como apunta de la Torre⁴⁹⁷: “*En este último medio siglo, la banda de Cartagena [la Banda de Música del Tercio de Levante] ha contado con algunos de los mejores directores músicos de la Armada, como Ramón Sáez de Adana (1942-1948) y Jesús Montalbán Vizcón (1948-1975). Siguió a Montalbán el comandante Ramón Codina Bonet (1975-1986), que logró para su conjunto notables éxitos en los Festivales de Música Militar de Cartagena, Peñíscola y Tortosa*”. “Le siguieron Jaime Belda Cantavella (1986-1988); Vicente Beltrán Vidal (1988-1995), Joaquín Grau Murcia y el actual director de la Unidad de Música del Tercio de Levante Jaime Endíganos.

⁴⁹⁶ En palabras de Fernández de la Torre: “*La belleza del marco, con aquellas alturas coronadas por antiguas fortificaciones, y el telón de fondo de la mar con los buques de guerra empavesados, ofreció un amplio margen a las cámaras de televisión para llevar a millones de españoles un espectáculo de incomparable atractivo plástico, que constituyó, además, una manifestación de elevada calidad musical. En este aspecto puede decirse, sin temor a la exageración, que jamás se había escuchado una versión de Suspiros de España, tributo a la ciudad donde compuso Álvarez su inmortal pasodoble, como la que interpretaron, bajo la batuta del comandante Francisco Torres, los quinientos músicos militares allí concentrados*”.

⁴⁹⁷ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Defensa, 1999, p. 740. ISBN 9788478237135.

6.2.3. PROYECCIÓN PROFESIONAL Y CULTURA DE DEFENSA

Como adelantábamos, el nuevo modelo o perfil del músico militar tras su incorporación a los Cuerpos Comunes de la Defensa está condicionado por factores de entorno social, militar y otros puramente profesionales, habida cuenta que deben trabajar y desarrollarse apegados a unas exigencias y unos retos diferentes a los que se planteaban en el pasado.

Para su perfil se identifica un conjunto de competencias, que constituyen cualidades de la personalidad y que integran conocimientos y habilidades, sentimientos y valores; capacidades en suma que permiten asumir su desempeño profesional de manera semejante a otros militares en la actualidad.

Dentro de su especialidad en los Cuerpos Comunes de las Fuerzas Armadas tienen también una atención particularizada a la forma de canalizar sus acciones, sus asuntos profesionales y particulares. Tienen asimismo unos mandos militares directos y orgánicos que también son músicos, un sistema de enseñanza específico, etcétera, presentados habitualmente como procesos de acceso, selección y formación.

En el mundo de la música militar, como en cualquier otra órbita de las Fuerzas Armadas, se otorga una gran importancia a la capacitación profesional, es decir, a la mejora de la preparación técnica y la especialización, no solamente musical⁴⁹⁸.

Otro factor deseado y que suponemos estuvo presente en la intención de decidir que los músicos fueron profesionales militares, es que éstos tengan un elevado nivel de preparación y un alto grado de disponibilidad; factores que la formalidad de la vida militar aconsejan no queden al azar ni al libre albedrío⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Por ejemplo el liderazgo y sus habilidades con el mismo pueden ser nuevos elementos, antes inexistentes o entendidos de otro modo, multiplicadores en el desempeño de un trabajo valorado por resultados.

⁴⁹⁹ Con esto revelamos también la importancia de los recursos humanos, tanto para poder contar con un número suficiente de efectivos, como para que éstos dispongan de la capacitación necesaria para prestar eficazmente sus cometidos.

A resultas de todo lo anterior, podemos apuntar que la Armada, y en su generalidad las Fuerzas Armadas, han debido sentir la necesidad de desarrollar procedimientos que les permitiesen disponer del personal idóneo para ocupar cada puesto de sus plantillas, procurando con la selección y la preparación de sus componentes obtener los mejores recursos humanos para la estructura de músicas militares.

Andando el tiempo, este camino se encuentra jalonado por normas como la Ley 621/000107 "De la Carrera Militar"⁵⁰⁰, aprobada en noviembre del 2.007, planteando una importante reforma en la enseñanza militar y profundizando en el proceso iniciado por la Ley 17/99 "Del Régimen del Personal de las Fuerzas Armadas"; cuyo objeto es proporcionar a los miembros de las Fuerzas Armadas la adecuada formación, esto es, la que puntualmente sea requerida para el ejercicio de cada puesto profesional, de manera que sea posible atender las necesidades derivadas de la organización y la preparación de las diferentes unidades militares.

Este desarrollo de la carrera militar se encuentra también marcado por la ocupación de diferentes destinos, posibles promociones hacia sucesivos empleos y una progresiva capacitación para puestos de mayor responsabilidad, combinado esa preparación y experiencia profesional con el desempeño de los cometidos asignados y las facultades profesionales que reglamentariamente tienen atribuidas; repartidas por cuerpos, escalas y empleos. Estas facultades profesionales se fundamentan asimismo en un conjunto de conocimientos, aptitudes y cualidades que deben capacitar al músico militar para, sea cual sea su empleo, desempeñar adecuadamente su actividad profesional.

⁵⁰⁰ La citada Ley, en su Título Preliminar, haciendo mención a las reglas de comportamiento del militar que deben ser desarrolladas por las Reales Ordenanzas para las Fuerzas Armadas, establece: La disposición permanente del militar para defender a España con el exacto cumplimiento de los preceptos Constitucionales. Su preparación para afrontar con valor y espíritu de servicio, situaciones de combate. En su comportamiento, ajustar su conducta al respeto y dignidad de las personas, al bien común y al Derecho Internacional aplicable en los conflictos armados. Emplear la disciplina como un factor de cohesión que obliga a mandar con responsabilidad, que debe ser norma de actuación y además estar basada en el convencimiento. Mantener un cierto liderazgo en el ejercicio del mando, procurando conseguir el apoyo y cooperación de sus subordinados, siendo irrenunciable las responsabilidades que se derivan como consecuencia del mismo. Prepararse para alcanzar el más alto nivel de competencia profesional en los ámbitos operativo, técnico y de gestión, etcétera.

Respecto a los planes de estudios, en sus respectivos ámbitos, la misma Ley señala que se ajustarán a criterios que permitan garantizar la completa formación humana y el pleno desarrollo de la personalidad. Fomentar los principios y valores constitucionales, contemplando la pluralidad cultural de España. Asegurar el conocimiento de las misiones de las Fuerzas Armadas definidas en la Constitución. Promover valores y reglas de comportamiento del militar, etcétera.

Aunque de manera explícita no se encuentra definido un modelo de perfil profesional del músico militar, las diferentes normas legales ponen de relieve un conjunto de características de personalidad, que asimismo nos pueden servir para identificar al conjunto de los profesionales de las Fuerzas Armadas:

- Conservar los principios y valores constitucionales que rigen el ordenamiento jurídico español, a los que la institución militar está subordinada.
- Poseer los valores castrenses contemplados en las Reales Ordenanzas para las Fuerzas Armadas.
- Disponer de una formación humana integral y un carácter personal que le capacite para llevar a cabo sus misiones con la debida competencia.
- Poseer una formación cultural que le permita satisfacer las necesidades de conocimientos que le plantean su empleo, su cargo y sus cometidos.
- Contar con un conocimiento profesional adecuado, que le capacite para desarrollar con eficacia sus competencias⁵⁰¹ en los puestos que ocupe.
- Albergar los principios y valores morales que exige la institución militar para el cumplimiento de su deber.
- Disponer de cualidades de mando y liderazgo, orden y método, claridad de juicio, capacidad de organización, etcétera, acordes con el trabajo que han de desempeñar.
- Poseer una aptitud psicofísica adecuada, que les posibilite el cumplimiento de las misiones que se les encomienden.
- Etcétera.

Pudiéndose por último resaltar, que la mayor o menor exigencia que se pueda dar a cada una de estas competencias generales estará normalmente relacionada con las peculiaridades del Cuerpo, escala, empleo y situación donde cada militar se encuentre.

⁵⁰¹ Tradicionalmente habilidades y valores militares han sido contempladas por separado, otorgando a los valores una mayor complejidad y estableciendo diferencias entre ambos. En la actualidad se acepta su estrecha vinculación en la formación de la personalidad, eliminando aquella contraposición.

En el paso de la banda de música militar a la banda militar de música, a la que hemos venido haciendo referencia, no debemos tampoco pasar por alto que el conjunto del capital humano de una organización jerarquizada como lo es una banda o unidad de música esta distribuido en todos sus niveles. Esto conlleva adoptar cotas de trabajo y responsabilidad que cada cual debe cumplir, en paralelo o en convergencia a una cadena de personal y funciones donde todos convergen sumándose a muchas acciones y actividades que han sido programadas, planificadas, organizadas y dirigidas, desde diferentes alturas de mira y esferas de aplicación.

Explicado lo anterior, podemos señalar que en el diseño actual del profesional de la música militar se exige reunir características tales como las siguientes:

- Actualización en el conocimiento de su profesión, adquirido en base a una enseñanza civil, militar, humanística y técnica.
- Disponibilidad y mantenimiento de un determinado nivel de adiestramiento.
- Capacidad técnica, y flexibilidad para adaptarse a las diferentes situaciones en las que deban trabajar.
- Capacidad para innovar y absorber nuevas formas de actuación.
- Polivalencia para desenvolverse ante diferentes situaciones, manteniendo la identidad propia y su suficiencia.
- Compromiso para mantenerse preparados, con mentalidad abierta e innovadora hacia los cambios que se puedan originar.

La Ley 17/1989, de 19 de julio de 1989, Reguladora del Régimen del Personal Militar Profesional, crea los Cuerpos Comunes⁵⁰² de las Fuerzas Armadas, entre ellos el de

⁵⁰² Por Ley de 19 de julio de 1989 se crean los Cuerpos Comunes de las Fuerzas Armadas y entre estos el de Músicas Militares. Todos los músicos de Armada se integran en esta nueva formación, compuesta por oficiales y suboficiales, en las escalas superior y básica, respectivamente. Este gran cambio legislativo produce cambios también en la formación, estancias como alumnos, forma de asignar destinos, sistema de ascensos, etcétera. Desde ese momento también el ingreso en cualquiera de las dos escalas se lleva a cabo por oposición, y los ascensos por el sistema de antigüedad, selección y elección, en los casos que la propia Ley determina.

Quedan fuera de esta ordenación los músicos de Tropa que como tales ingresan en Infantería de Marina, aportan los conocimientos musicales o el instrumento que se les exige y, tras un periodo básico de formación como soldados de Infantería de marina, completan su formación musical e itinerario. A la finalización completa del periodo de instrucción, en dos fases como decía más arriba, son destinados como soldados

Músicas Militares. En este nuevo Cuerpo se integran las Escalas de Directores Músicos de los tres Ejércitos y las de Suboficiales Músicos Militares del Ejército de Tierra, la Sección de Músicos de la Escala Básica del Cuerpo de Suboficiales de la Armada y la Escala de Suboficiales Músicos del Ejército del Aire. Quedando además todos agrupados en dos escalas: Superior y Básica⁵⁰³. En la primera se encuentran quienes ostentan los empleos que van desde teniente a teniente coronel. En la segunda corre desde sargento hasta suboficial mayor, todos sumando a la denominación de su empleo la de “músico”.

Ingreso en ambas escalas: Por oposición.

Régimen de ascensos: antigüedad, selección y elección.

Uniformidad⁵⁰⁴: guerrera, gorra y corbata color verde musgo, pantalón o falda color verde y zapatos, calcetines y guantes negros. Con algunas variantes para el verano y para gala, etiqueta, gran etiqueta y trabajo.

Por esta misma Ley se declaran a extinguir escalas de Subdirectores Músicos en los tres Ejércitos y las de Maestros de Banda⁵⁰⁵. Esto último termina dejando sin los ins-

músicos a las unidades de música de la Armada, que como también adelantaba son todas de Infantería de Marina.

⁵⁰³ *Real Decreto 288/1997, de 28 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de Cuerpos, escalas y especialidades fundamentales de los militares de carrera.*

Cuerpo de Músicas Militares. Artículo 71. Escala superior. Los miembros de la Escala superior estarán facultados para desarrollar las acciones directiva y ejecutiva que requiera el cumplimiento de sus cometidos y, en particular, la dirección musical. (...) Existirá una sola especialidad fundamental con la denominación de Dirección.

Artículo 72. Escala básica. Los miembros de la Escala básica del Cuerpo de Músicas Militares estarán facultados para desarrollar las acciones ejecutivas que requieran el cumplimiento de sus cometidos y, en particular, la ejecución musical. (...) Existirá una sola especialidad fundamental con la denominación de Instrumentista, en la que se integrarán las especialidades instrumentales siguientes:

- a) Clarinete.
- b) Contrabajo.
- c) Flauta travesera.
- d) Flauta travesera.
- e) Oboe.
- f) Percusión.
- g) Saxofón.
- h) Trompa.
- i) Trompeta.
- j) Trombón.
- k) Tuba.
- l) Violoncelo.

⁵⁰⁴ La misma para todos los Cuerpos Comunes. Siendo además preceptivo el uso del uniforme del Ejército en el que presten sus servicios, en formaciones con tropa y en actos militares.

tructores que otrora tuvieran a las bandas de cornetas y tambores o bandas de guerra, pues a medida que se marchan, se retiran o ascienden, los vacíos que se producen son, naturalmente, cada vez mayores.

En la actualidad las Fuerzas Armadas han recibido constitucionalmente la misión de garantizar la seguridad nacional frente a cualquier riesgo que pueda ponerla en peligro. Para hacer frente a las realidades del nuevo contexto de seguridad nacional e internacional, la estrategia española busca apoyar las aspiraciones nacionales y compartirlas⁵⁰⁶ con un conjunto de naciones e instituciones que persiguen el propósito de contribuir en común a la paz⁵⁰⁷ y seguridad internacionales; siendo constatable que en la actualidad casi ninguna nación hace frente en solitario a todos los riesgos, y que en su consecución busca reforzar relaciones con países amigos o aliados⁵⁰⁸, uniendo esfuerzos, y en definitiva buscando soluciones a ciertos problemas, en particular los de Seguridad y Defensa.

Durante el último siglo y a comienzos del presente la humanidad ha sufrido una transformación rápida, pasándose de la vieja Revolución Industrial a la revolución en la información, sobre la que es previsible no cesen de producirse cambios. Es característica de la historia humana en los últimos años la rapidez con que se producen cambios o evolucionan acontecimientos, sobre los que tenemos más información y también más ruido o elementos distorsionadores que nunca. En este sentido, las nuevas Técnicas de la Información y la Comunicación o la misma permeabilidad en la reproducción de la música intervienen de forma decisiva en la transformación social, y

⁵⁰⁵ Si las bandas de música son centenarias las bandas de cornetas y tambores podríamos decir que son milenarias, tal es la costumbre que las personas han tenido de manejar tambores y cornos desde la antigüedad y con diferentes fines: avisar, alertar, reunir... en definitiva transmitir órdenes y dar instrucciones.

⁵⁰⁶ La defensa colectiva y la propia defensa nacional son exigencias comunes para los ejércitos de los países de nuestro entorno, planteadas en las misiones generales que han de cumplir las Fuerzas Armadas, cuyo empleo se concibe básicamente en tres grandes grupos de misiones: Defensivas, de cooperación internacional y de apoyo a las Administraciones Públicas y organismos del Estado.

⁵⁰⁷ La contribución a la paz y estabilidad internacionales se configura como la segunda misión de las Fuerzas Armadas, en el entendimiento de que la seguridad no depende exclusivamente de lo que sucede en el entorno inmediato, sino que depende también de la seguridad europea y de la mundial en general.

⁵⁰⁸ Como tercera misión se establece la de contribuir junto a otras instituciones del Estado y las Administraciones Públicas a preservar la seguridad y el bienestar de los ciudadanos. En este campo las Fuerzas Armadas pueden contribuir en situaciones de emergencia civil producidas por catástrofes, naturales o humanas, tratándolas de paliar en la forma que el Gobierno ordene, con las tareas que se le encomienden y los medios que se les asignen.

abren un futuro desconocido en cuanto a modos de vida, relaciones, costumbres, comportamientos, etcétera.

El nuevo modelo o perfil del músico militar, tras su incorporación a los Cuerpos Comunes de la Defensa, está condicionado por factores de entorno social, militar y otros puramente profesionales, habida cuenta que deben trabajar y desarrollarse apegados a unas exigencias y unos retos diferentes a los que se planteaban en el pasado. Para su perfil se identifica un conjunto de competencias, que constituyen cualidades de la personalidad y que integran conocimientos y habilidades, sentimientos y valores; capacidades en suma que permiten asumir su desempeño profesional de manera semejante a otros militares en la actualidad.

Dentro de su especialidad en los Cuerpos Comunes de las Fuerzas Armadas tienen también una atención particularizada a la forma de canalizar sus acciones, sus asuntos profesionales o particulares; tienen asimismo unos mandos militares directos y orgánicos que son también músicos, un particular sistema de enseñanza, etcétera, presentados habitualmente como procesos de acceso, selección y formación.

En el mundo de la música militar, como en cualquier otra órbita de las Fuerzas Armadas, se otorga una gran importancia a la capacitación profesional, es decir, a la mejora de la preparación técnica y la especialización, no solamente musical⁵⁰⁹.

Otro factor deseado y que suponemos estuvo presente en la intención de decidir que los músicos fueron profesionales militares, es que éstos tengan un elevado nivel de preparación y un alto grado de disponibilidad; factores que la formalidad de la vida militar aconsejan no queden al azar ni al libre albedrío⁵¹⁰.

Consecuentemente a lo anterior, podemos apuntar que la Armada, y en su generalidad las Fuerzas Armadas, ha debido sentir la necesidad de desarrollar procedimientos que les permitiesen disponer del personal idóneo para ocupar cada puesto de sus

⁵⁰⁹ Por ejemplo el liderazgo y sus habilidades con el mismo pueden ser nuevos elementos, antes inexistentes o entendidos de otro modo, multiplicadores en el desempeño de un trabajo valorado por resultados.

⁵¹⁰ Con esto revelamos también la importancia de los recursos humanos, tanto para poder contar con un número suficiente de efectivos, como para que éstos dispongan de la capacitación necesaria para prestar eficazmente sus cometidos.

plantillas, procurando con la selección y la preparación de sus componentes obtener los mejores recursos humanos para su estructura de músicas militares.

Andando el tiempo, este camino está jalonado por normas como la Ley 621/000107 "De la Carrera Militar"⁵¹¹, aprobada en noviembre del 2.007, planteando una importante reforma en la enseñanza militar y profundizando en el proceso iniciado por la Ley 17/99 "Del Régimen del Personal de las Fuerzas Armadas"; cuyo objeto es proporcionar a los miembros de las Fuerzas Armadas la adecuada formación, esto es, la que puntualmente sea requerida para el ejercicio de cada puesto profesional, de manera que sea posible atender las necesidades derivadas de la organización y la preparación de las unidades.

Este desarrollo de la carrera militar se encuentra también marcado por la ocupación de diferentes destinos, posibles promociones hacia sucesivos empleos y una progresiva capacitación para puestos de mayor responsabilidad, combinado esa preparación y experiencia profesional con el desempeño de los cometidos asignados y las facultades profesionales que reglamentariamente tienen atribuidas; repartidas por cuerpos, escalas y empleos. Estas facultades profesionales se fundamentan asimismo en un conjunto de conocimientos, aptitudes y cualidades que deben capacitar al músico militar para, sea cual sea su empleo, desempeñar adecuadamente su actividad profesional.

Aunque de manera explícita no se encuentra definido un modelo de perfil profesional músico militar, las diferentes normas legales ponen de relieve un conjunto de caracte-

⁵¹¹ La citada Ley, en su Título Preliminar, haciendo mención a las reglas de comportamiento del militar que deben ser desarrolladas por las Reales Ordenanzas para las Fuerzas Armadas, establece: La disposición permanente del militar para defender a España con el exacto cumplimiento de los preceptos Constitucionales. Su preparación para afrontar con valor y espíritu de servicio, situaciones de combate. En su comportamiento, ajustar su conducta al respeto y dignidad de las personas, al bien común y al Derecho Internacional aplicable en los conflictos armados. Emplear la disciplina como un factor de cohesión que obliga a mandar con responsabilidad, que debe ser norma de actuación y además estar basada en el convencimiento. Mantener un cierto liderazgo en el ejercicio del mando, procurando conseguir el apoyo y cooperación de sus subordinados, siendo irrenunciable las responsabilidades que se derivan como consecuencia del mismo. Prepararse para alcanzar el más alto nivel de competencia profesional en los ámbitos operativo, técnico y de gestión, etcétera.

Respecto a los planes de estudios, en sus respectivos ámbitos, la misma Ley señala que se ajustarán a criterios que permitan garantizar la completa formación humana y el pleno desarrollo de la personalidad. Fomentar los principios y valores constitucionales, contemplando la pluralidad cultural de España. Asegurar el conocimiento de las misiones de las Fuerzas Armadas definidas en la Constitución. Promover valores y reglas de comportamiento del militar, etcétera.

rísticas de personalidad, que asimismo nos pueden servir para identificar al conjunto de los profesionales de las Fuerzas Armadas:

- Conservar los principios y valores constitucionales que rigen el ordenamiento jurídico español, a los que la Institución militar está subordinada.
- Poseer los valores castrenses contemplados en las Reales Ordenanzas para las Fuerzas Armadas.
- Disponer de una formación humana integral y un carácter personal que le capacite para llevar a cabo sus misiones con la debida competencia.
- Poseer una formación cultural que le permita satisfacer las necesidades de conocimientos que le plantean su empleo, su cargo y sus cometidos.
- Contar con un conocimiento profesional adecuado, que le capacite para desarrollar con eficacia sus competencias⁵¹² en los puestos que ocupe.
- Albergar los principios y valores morales que exige la institución militar para el cumplimiento de su deber.
- Disponer de cualidades de mando y liderazgo, orden y método, claridad de juicio, capacidad de organización, etcétera, acordes con el trabajo que ha de desempeñar.
- Poseer una aptitud psicofísica adecuada, que le posibilite el cumplimiento de las misiones que se le encomienden.
- Etcétera.

Pudiéndose por último resaltar, que la mayor o menor exigencia que se pueda dar a cada una de estas competencias generales estará normalmente relacionada con las peculiaridades del Cuerpo, escala, empleo y situación donde cada militar se encuentre.

En el paso de la banda de música militar a la banda militar de música, a la que hemos estado haciendo referencia, no debemos tampoco pasar por alto que el conjunto del capital humano de una organización jerarquizada como lo es una banda o unidad de

⁵¹² Tradicionalmente habilidades y valores militares han sido contempladas por separado, otorgando a los valores una mayor complejidad y estableciendo diferencias entre ambos. En la actualidad se acepta su estrecha vinculación en la formación de la personalidad, eliminando aquella contraposición.

música esta distribuido en todos sus niveles. Esto conlleva adoptar cotas de trabajo y responsabilidad que todos deben cumplir, en paralelo o en convergencia a una cadena de personal y funciones a donde descienden y se suman muchas acciones y actividades que han sido programadas, planificadas, organizadas y dirigidas, desde diferentes alturas de mira y esferas de interés.

Explicado lo anterior, podemos señalar que en el diseño actual del profesional de la música militar son exigibles características como las siguientes:

- Mantenerse actualizados en el conocimiento de su profesión, adquirido en base a una enseñanza civil, militar, humanística y técnica.
- Disponibilidad y mantenimiento de un determinado nivel de adiestramiento.
- Capacidad técnica y flexibilidad, para adaptarse a las diferentes situaciones en las que deba trabajar.
- Capacidad para innovar y para absorber nuevas formas de actuación.
- Polivalencia para desenvolverse ante diferentes situaciones, con identidad propia y suficiencia.
- Compromiso de mantenerse preparados, con mentalidad abierta e innovadora.

Hemos expuesto que el proceso de racionalización de las estructuras de Las Fuerzas Armadas de España se inicia en la década de los setenta con la Ley 9/1970, de 4 de julio; con estos planes de reorganización los la Armada y los Ejércitos reducen sus dimensiones y dan los primeros pasos hacia una organización conjunta⁵¹³. El tradicional despliegue de la Armada y los Ejércitos se había estructurado tradicionalmente bajo un criterio de territorialidad, esto es, en un criterio basado fundamentalmente en factores geográficos, donde los almirantes jefes de las Zonas Marítimas y los gene-

⁵¹³ La nueva estructura de los Ejércitos, constituida básicamente por el Cuartel General, la Fuerza y el Apoyo a la Fuerza, se enmarca en un principio de economía de medios junto a la potenciación de la coordinación y acción conjunta, terminando el proceso de repliegue territorial en aras de una mayor funcionalidad; sustituyendo los factores geográficos, por otros de carácter funcional y operativo.

rales jefes de las Regiones militares o aéreas ostentaban una determinada representación institucional, que en la actualidad se ha matizado y desarrollado⁵¹⁴.

Como señala el ministerio de Defensa⁵¹⁵ :

“hasta la aprobación de la nueva estructura orgánica básica de los Ejércitos, ésta se apoyaba en parámetros territoriales, basada fundamentalmente en consideraciones o factores geográficos, criterios que no resultaban los más adecuados en una concepción operativa moderna, en la que las misiones de las unidades se han de ejecutar en espacios alejados de aquellos donde normalmente viven y se adiestran”.

“Esto unido al proceso de profesionalización y modernización de las Fuerzas Armadas, a las nuevas tecnologías y al nuevo escenario de nuestra política de Seguridad y Defensa ha llevado a la aprobación de la nueva estructura de los Ejércitos para optimizar su funcionalidad y adecuarla a las necesidades surgidas de nuestros compromisos internacionales”.

En lo referido a los centros docentes militares, podemos señalar que el sistema actual ha tratado de dar impulso a la estructura docente con la publicación de diversas órdenes, dictadas en la intención de concentrar enseñanzas que por sus características aconsejen una sola ubicación, un mayor rendimiento de los recursos, una mayor economía de medios, etcétera.

En el ámbito del presente trabajo cabe también reseñar que el conjunto de centros docentes directamente dependientes de la Dirección General de Reclutamiento y Enseñanza Militar se encuentra concentrado en el complejo militar denominado "Gru-

⁵¹⁴ El Real Decreto 913/2002 de 6 de septiembre, sobre representación institucional de las Fuerzas Armadas, basándose en la nueva estructura básica de los Ejércitos favorece la presencia de las Fuerzas Armadas en todos aquellos ámbitos representativos, actos públicos oficiales y situaciones sociales de toda índole, en que la Institución militar, de acuerdo con las normas oficiales o generalmente aceptadas de protocolo, deba encontrarse formal y materialmente representada. Esta representación corresponde a Su Majestad El Rey como mando supremo de las Fuerzas Armadas; al presidente del Gobierno y al ministro de Defensa como autoridades responsables de la política de Defensa; y a determinadas autoridades y mandos militares en función de la jefatura que ejercen sobre unidades integrantes de la Fuerza o de Apoyo a la Fuerza, que por su especial relieve operativo sean así reconocidas en el ámbito nacional o en los ámbitos geográficos más localizados. A estos solos efectos, dice la norma que la sede de la unidad cuyo jefe ostente esta representación institucional puede recibir la tradicional denominación de Capitanía General, salvo en las Comandancias Generales de Baleares, Ceuta y Melilla.

⁵¹⁵ MINISTERIO DE DEFENSA. *Realizaciones 2000-2004*. Madrid: Centro de Publicaciones del Ministerio de Defensa, 2004. p. 135. NIPO 076-04-043-1.

po de Escuelas de la Defensa", sito en Madrid, adyacente al antiguo Hospital Militar Central u Hospital "Gómez Ulla"; y la creación en 2001 de la denominada "Escuela de Músicas Militares" para que sirviera en la formación de los músicos militares y como centro funcional modelo, no sólo para impartir las enseñanzas propias del Cuerpo, sino también para la investigación de nuevas técnicas aplicadas a la música. Este espacio es también lugar de ensayo y grabación para las veintiséis bandas de música militar existentes en las Fuerzas Armadas.

En el nuevo siglo el Gobierno no solo cambia instalaciones, leyes y normas, sino que desea también moldear actitudes, entre ellas la denominada "conciencia de la defensa", a la que también apoyan los toques sonoros y la música militar.

Desde la Constitución de 1978⁵¹⁶ se han dictado sucesivas Directivas de Defensa Nacional⁵¹⁷, incluyendo todas entre sus objetivos la mejora de la estructura orgánica y funcional del ministerio de Defensa y la modernización de las Fuerzas Armadas.

La cultura de defensa ha sido uno de los ejes de actuación de todos los Gobiernos en el último periodo expuesto, desde la Revisión Estratégica de la Defensa de 2003, en la que se introduce el término de conciencia de defensa nacional, pasando por la DDN 1/2004⁵¹⁸ y la cultura sobre seguridad y defensa, hasta la Ley Orgánica de Defensa Nacional (LODN) 5/2005, que apunta la necesidad de que la sociedad española conozca, valore y se identifique con su Historia y con el esfuerzo de las Fuerzas Armadas; por ende, añadimos de nuestra parte, también con el esfuerzo de los militares que conforman las bandas de música.

Basta leer en su preámbulo la Directiva de Defensa Nacional 1/2000 para entender que ésta marca un antes y un después con objetivos tan esenciales como el de "fomentar la conciencia de defensa nacional en la sociedad española a través de la cultura

⁵¹⁶ La Constitución española de 1978, utiliza el término Defensa como sinónimo de Defensa Nacional: sea como misión de las Fuerzas Armadas por su contribución a la defensa de la integridad territorial y el ordenamiento constitucional (CE, artículo 8.1), como derecho y deber de los españoles de defender España (CE, artículo 30.1), como responsabilidad del Gobierno (CE, artículo 97) o como asunto que compete al Estado (CE, artículo 149.1.4).

⁵¹⁷ En 1980, 1984, 1986, 1992, 1996, 2000, 2004, 2008 y 2012.

⁵¹⁸ La Directiva de Defensa Nacional (DDN) establece la forma en que el Gobierno de España quiere llevar a cabo la seguridad y defensa de la nación, sirviendo de base para la planificación de la defensa nacional general, y en particular la de la defensa militar.

de defensa⁵¹⁹”. Sustancial para que las Fuerzas Armadas actúen en sinergia con las demás fuerzas productoras de la nación y puedan contribuir, por ejemplo, al sostén de elementos en apariencia tan alejados de su esfera de influencia como contribuir a elevar el producto nacional interior bruto o mantener la estabilidad necesaria para facilitar el antedicho sistema; contribuyendo a una actividad económica y social que a su vez produce otros recursos, necesarios asimismo para sostener o incrementar la calidad de vida de todos los ciudadanos.

La conciencia nacional y la cultura de seguridad y defensa se relacionan asimismo con la formación y educación del ciudadano, junto a otra serie de factores. Los toques sonoros y la música militar ayudan a concienciar a la población en la cultura de defensa, sobre la que entendemos que también es básica la capacidad y forma de comunicar; oficialmente centralizada en el ministerio de Defensa, pero necesariamente descentralizada por muchos órganos, unidades militares... e incluso bandas de música. Unidades de música militar que no destacan cuando se tiende a pensar en la Armada como una organización con barcos y una serie de personajes heroicos, sino que lo hacen por contribuir a organizar las Fuerzas Armadas y comunicar su presencia y mensajes de una manera eficiente, con alto poder de penetración dentro y fuera de la milicia, como en esta tesis se ha venido mostrando.

⁵¹⁹ Directiva de Defensa Nacional 1/2000.



7.- ACTOS OFICIALES DE ARMADA CON PARTICIPACIÓN SONORA

7. ACTOS OFICIALES DE ARMADA CON PARTICIPACIÓN SONORA

“Un Estado no puede subsistir sin música, (...) todas las guerras, todos los desórdenes que se producen en el mundo, tienen como origen la falta de conocimientos musicales”.
(“El ricachón en la corte”, Moliere)

Los actos institucionales y el ceremonial marítimo se basan en tradiciones seculares de la historia naval española y son una vía para dar a conocer y transmitir la trascendencia de la Armada en compromisos que se relacionan de forma directa con la defensa de España, la libertad, la vida y la prosperidad de los españoles. Es la razón por la que determinadas ceremonias y celebraciones tengan o deban tener el realce institucional que se les ofrece, junto a la relevancia necesaria para conformarse como una herramienta de comunicación que contribuye a un importante cumplimiento⁵²⁰: Dar a conocer la actividad de la Armada.

Con relación a los actos institucionales de carácter general, la Armada participa en:

- Actos militares de celebración del Día de la Fiesta Nacional⁵²¹.

⁵²⁰ Objetivo de la organización fijado en las Líneas Generales de la Armada. Los actos abiertos a la sociedad en los que participa la Armada, acompañados de la presencia de buques y unidades de la Armada y complementados de otras actividades tienen un efecto sensiblemente mayor, no sólo para alcanzar el objetivo de dar a conocer la Armada sino también para reforzar su identidad y el orgullo de pertenecer a una antigua institución naval.

⁵²¹ El Real Decreto 862/1997, de 6 de junio, regula los actos conmemorativos del Día de la Fiesta Nacional de España en el ámbito del Ministerio de Defensa. El artículo 2 del citado Real Decreto determina que, de acuerdo con las instrucciones que cada año se dicten al respecto, el Día de la Fiesta Nacional de España tendrá lugar una parada militar y un solemne homenaje de respeto y exaltación a la Bandera de España. En los últimos años estos actos están acompañados por un homenaje a los que dieron su vida por España. La dirección y coordinación general de estos actos le corresponde al Jefe de Estado Mayor de la Defensa (JEMAD), recayendo las responsabilidades para la preparación y desarrollo de los distintos actos en autoridades de los Ejércitos y la Armada. La entidad de los medios de la Armada participantes establezca el Segundo Jefe del Estado Mayor de la Armada (2º AJEMA). El Almirante Jefe de Asistencia y Servicios Generales (ALASER) actúa como autoridad de Coordinación de la Armada en Madrid, con la responsabilidad de la organización y coordinación de los actos en que participe la Armada en Madrid.

- Actos militares de celebración del Día de las Fuerzas Armadas⁵²².
- Actos militares de homenaje a la Bandera y a los que dieron su vida por España, en la Plaza de la Lealtad y de Colón, de Madrid, con ocasión de determinadas conmemoraciones y visitas de autoridades extranjeras⁵²³.
- Celebración del Día del Veterano⁵²⁴.
- Reunión bienal del capítulo de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁵²⁵.

⁵²² El Real Decreto 530/1987, de 10 de abril, regula la celebración anual del Día de las Fuerzas Armadas. De acuerdo al citado Real Decreto, el Día de las Fuerzas Armadas debe de servir, entre otros fines, para propiciar un mejor conocimiento de las actividades de los Ejércitos, la Armada y la Guardia Civil por parte de los ciudadanos, así como para dar una muestra a la opinión pública del nivel de alistamiento, adiestramiento y del grado de operatividad de las FFAA españolas. Para de ajustarse a lo indicado en lo referente a la visibilidad, la celebración del Día de las FFAA se divide en Actos Centrales Militares, que se desarrollan en una ciudad de la geografía española a determinar, y en otras actividades a propuesta de los Ejércitos y la Armada a desarrollar en el resto del territorio nacional. La dirección y coordinación general de todos los Actos Militares corresponde al Jefe de Estado Mayor de la Defensa (JEMAD), recayendo las responsabilidades para la preparación y desarrollo a la autoridad de los Ejércitos o de la Armada que se determine, dependiendo de la localidad donde se organice. La entidad de los medios de la Armada participantes en estos Actos Centrales la establece el 2º AJEMA en función de la disponibilidad económica, de la localidad en la que se desarrollen y de los actos que se programen.

⁵²³ La dirección y coordinación general de estos homenajes corresponde al JEMAD, recayendo su preparación y desarrollo en el ALASER, cuando la responsabilidad de la ceremonia corresponda en la Armada, conforme el calendario y previsiones que se fijen en el EMAD. En relación con los homenajes a la bandera en la Plaza del Descubrimiento, las mismas normas establecen que se celebren dos tipos de izados: ordinarios y solemnes. Para los izados ordinarios, ALASER alterna la participación de una Sección de Honores de Marinería del Cuartel General de la Armada y una Sección de Honores de la AGRUMAD, en ambos casos participa también un grupo reducido de la Banda de Música de la AGRUMAD y el Piquete de Izado de la Ayudantía Mayor del CGA. En los izados solemnes participa una Compañía de Honores al mando de un Oficial de Infantería de Marina de la AGRUMAD, compuesta por Escuadra de Gastadores y dos Secciones de Infantería de Marina de la AGRUMAD y una Sección de Marinería del CGA. Asimismo participa la Banda de Música de la AGRUMAD y el Piquete de Izado de la Ayudantía Mayor del CGA. ALASER designa las comisiones para el acto, siguiendo en cada caso las Instrucciones del JEMAD.

⁵²⁴ Data de 1999 y su finalidad es subrayar el reconocimiento a aquéllos que han prestado servicio a España en las Fuerzas Armadas y en la Guardia Civil, así como a sus familias. La organización de los actos corresponde cada año a un Ejército o a la Armada, por rotación, con la colaboración de la Real Hermandad de Veteranos de las Fuerzas Armadas y de la Guardia Civil y la participación de la Armada y el resto de los Ejércitos.

Antaño, por O. M. 1377/1962, de 26.04.1962. D.O. 97/1962, los Ejércitos de Tierra y Aire establecieron el Día de la Hermandad del Ejército con sus compañeros de Armas en situación de retirados, “señalando para su celebración el día 1 de octubre, día del Caudillo, que simboliza la unidad de los españoles en torno a su egregia figura. Por ella, fiel al espíritu que inspira dicha creación, el Ejército de Mar quiere patentizar de igual modo su apoyo moral y su recuerdo a todos aquellos compañeros que después de haber observado una intachable conducta durante su vida militar han pasado a la situación de “retirados” por exigencias de la edad, estableciendo, del mismo modo, el día de Hermandad de la Armada”. Entregando un obsequio a los que, entre otras condiciones, cumplan las de haber sido retirado precisamente por edad, sin que bajo ningún concepto pueda concederse más de una vez, estableciéndose para esto la debida rotación entre los de más edad. La entrega del mismo es efectuada en las localidades donde exista Autoridad de Marina, lo mismo sea un Capitán General de Departamento Marítimo que un Ayudante de Marina, por dicha autoridad, acompañado de un jefe u oficial de la misma y del Delegado de la Hermandad de Retirados.

- Inauguración de la legislatura en el Congreso de los Diputados⁵²⁶.
- Celebración del Día de la Constitución⁵²⁷.
- Pascua Militar en el Palacio Real⁵²⁸.
- Acto de Retreta Militar en la capital de España⁵²⁹.
- Exhibición anual de bandas de música⁵³⁰.
- Honores a autoridades extranjeras en visita oficial a España⁵³¹.
- Sin la misma consideración institucional de los anteriores, también actividades de índole cultural, deportivo o social, organizadas por las autoridades de la Armada, en comunión con la sociedad civil

En la actualidad y con carácter general las Comunidades Autónomas, corporaciones locales y otras instituciones pueden promover, y de hecho promueven, conmemoraciones y acontecimientos oficiales dedicados al reconocimiento de hechos históricos, de homenaje a la Bandera o a las Fuerzas Armadas, etcétera, en cuya ocasión la Armada no asume los gastos salvo que razones de oportunidad o de interés de la Institución aconsejen hacerlo de otro modo.

⁵²⁵ ALASER coordina la participación de la Armada en los actos, designa un oficial de enlace con la Orden, al personal a condecorar y al que debe ser nombrado caballeros capitulares, comisiones y escolta al Estandarte, junto a sus apoyos logísticos. ALPER designa los Caballeros/Damas GG.MM. participantes en el acto.

⁵²⁶ ALASER designa las comisiones para el acto siguiendo las Instrucciones del JEMAD, y facilita los apoyos necesarios.

⁵²⁷ Con motivo del día de la Constitución Española, se celebra un acto en el Congreso de Diputados de Madrid y una ceremonia de izado solemne en la Plaza de Colón. La celebración del izado solemne es presidida por los presidentes del Congreso y del Senado y según regula la Directiva 10/10 del Jefe de Estado Mayor de la Defensa es responsabilidad del JEMAD, quién delega su organización de forma rotatoria por los Ejércitos y la Armada. Cuando corresponda su organización a la Armada, la autoridad encargada es ALASER.

⁵²⁸ Por la Pascua Militar se celebra la felicitación de S.M. el Rey a todos los miembros de las Fuerzas Armadas. En Madrid el acto se celebra en el Palacio Real. S.M. el Rey designa al Almirante de la Flota (ALFLOT) y al Almirante de Acción Marítima para representarle en las recepciones en sus plazas respectivas, que organizan los correspondientes actos en los edificios de las antiguas Capitanías Generales de San Fernando y Cartagena, respectivamente.

⁵²⁹ El ET lo organiza anualmente y la Armada es invitada a participar, con unidad y fuerza de IM. ALASER actúa como autoridad de coordinación de la Armada.

⁵³⁰ ALASER actúa como autoridad de coordinación de la Armada.

⁵³¹ Los correspondientes, según el Reglamento de Honores Militares.

En los casos cuando una autoridad naval recibe de un organismo o institución ajena al Ministerio de Defensa una petición de colaboración de la Fuerza Naval, por ejemplo de entidad Banda de Música, Banda de Cornetas y Tambores, Compañía o Sección de Honores, Escuadra de Gastadores, etcétera, ésta autoridad naval debe recabar, por su conducto oficial, la autorización previa del Almirante Jefe del Estado Mayor de la Armada (AJEMA). Es decir, si por ejemplo el coronel Comandante del Tercio de Levante recibe un correo oficial en materia de bandas de música donde argumentadamente una entidad solicita celebrar determinada efeméride con la intervención de la Banda de Música del Tercio de Levante, el proceso ordinario es que sea oída la opinión de su Director y la disponibilidad para esas fechas. Con ésta y otra información que puede suministrar su Plana Mayor o quien designe, el coronel del Tercio de Levante eleva al Almirante Jefe del Arsenal de Cartagena la solicitud recibida⁵³², acompañada del preceptivo informe sobre su conveniencia, viabilidad, y posibles costes⁵³³ derivados para la Armada, si los hubiera.

Pese a las delegaciones de competencias antes aludidas, en los actos de carácter general y como norma asimismo habitual la coordinación de los actos de representación especial se realiza por el Jefe del Gabinete del AJEMA, determinando las previsiones para cada año naval. Estas previsiones son algo así como la agenda marcada para el año siguiente en lo que hasta ahora es conocido. Conforme al ceremonial de la Armada, son objeto de ceremonia institucional o de celebración por la Armada los siguientes acontecimientos:

- Botaduras y entregas de buques a la Armada⁵³⁴.
- Entrega de la Bandera de Combate a buques o unidades, que pudieran ser ofrecidas por instituciones públicas⁵³⁵.

⁵³² Informando de la misma y de su intención al General Jefe de la Fuerza de Protección, aunque éste no tomará decisión sobre la misma por corresponder exclusivamente al Almirante Jefe del Arsenal de Cartagena, como mando institucional responsable en la zona, por delegación de AJEMA.

⁵³³ Gastos de manutención, alojamiento, combustible, movimiento de vehículos, etcétera.

⁵³⁴ La coordinación general de los actos corresponde al Gabinete del AJEMA.

⁵³⁵ La coordinación general de los actos corresponde al Gabinete del AJEMA.

Con relación a la entrega de la Bandera de Combate a buques o unidades más arriba citada, que pudieran ser ofrecidos por instituciones públicas, se observan además los siguientes criterios:

- Que entre la fecha de alta y la fecha de la entrega de la Enseña, siempre haya transcurrido al menos un año, para no dificultar las actividades que el buque realiza durante su primer año de vida.
 - Que el ofrecimiento provenga de una institución pública o asociación de prestigio vinculada a la Armada, unida con el buque o unidad a través de una razón suficientemente justificada.
 - Que la solemnidad de la ceremonia no se vea afectada por acontecimientos o actos significativos en la vida de la localidad donde se prevea la entrega.
- Celebración de la Patrona de la Armada Nuestra Señora la Virgen de Carmen⁵³⁶, anualmente cada día 16 de julio.
 - Celebración anual, el 27 de febrero, del aniversario de la creación del Cuerpo de Infantería de Marina⁵³⁷. La coordinación general es efectuada por el Comandante General de Infantería de Marina (COMGEIM), previa propuesta al AJEMA de los actos y actividades militares y no específicamente militares a realizar. COMGEIM propone asimismo las Autoridades que presidan el acto central en cada localidad.
 - Entrega de los Premios Virgen del Carmen⁵³⁸ y Revista General de Marina. La organización y desarrollo del acto es responsabilidad del Gabinete del AJEMA en coor-

⁵³⁶ La coordinación general de los actos corresponde al 2º AJEMA. El apoyo económico se gestiona a través de la Secretaría General del EMA. Esta celebración se regula además conforme a lo dispuesto en las mismas instrucciones del AJEMA en fecha 17 de junio de 2010 y 15 de julio de 2010 sobre la celebración de la festividad de Nuestra Señora la Virgen del Carmen y sobre la participación de autoridades, unidades, escoltas, piquetes, músicas y bandas en actos institucionales con contenido religioso.

⁵³⁷ La OM 415/129/81 establece el 27 de febrero de 1537 como el día de la creación del Cuerpo de Infantería de Marina, que será celebrado en todas las Unidades de la Fuerza de Infantería de Marina así como en la Escuela de Infantería de Marina General Albacete y Fuster y en la Compañía Mar Océano de la Guardia Real.

⁵³⁸ Los premios Virgen del Carmen fueron creados por Decreto de 8 de agosto de 1939, modificado por Decreto de 2 de septiembre de 1941, con la finalidad de fomentar el interés y la afición por la mar y los asuntos navales, contribuir a despertar en la juventud vocaciones por los oficios y profesiones navales y difundir la cultura naval en todo el ámbito nacional. Los premios Revista General de Marina fueron creados por la OM 194/73, de 16 de marzo, con la finalidad de galardonar los mejores trabajos aparecidos en la citada publicación.

dinación con la Jefatura de Servicios Generales, el Órgano de Historia y Cultura Naval, la Revista General de Marina y la Sección de Seguridad Naval Central. El apoyo económico se gestiona por el Gabinete del AJEMA.

- La Fiesta de la Armada, a beneficio de las actividades de la Asociación de las Damas del Carmen. Su organización es responsabilidad del Gabinete del AJEMA en coordinación con la Jefatura de Servicios Generales y Seguridad Naval Central.

- Conmemoraciones del XL Aniversario de salida de la Escuela Naval para los oficiales y del XXV Aniversario de salida de sus escuelas respectivas para los oficiales y suboficiales de la Armada. Las celebraciones respectivas se celebrarán en la Escuela Naval Militar de Marín (Pontevedra) y en la Escuela de Suboficiales de San Fernando (Cádiz).

Otros actos de carácter genérico pero a su vez especial, dada su índole social o cultural, son los siguientes:

- Despedida y regreso de zona de operaciones de buques y unidades de la Armada.
- Día de la Familia en la Armada.
- Despedida y regreso de la una campaña antártica.
- Salidas en crucero de instrucción del Buque Escuela Juan Sebastián Elcano.
- Jura de Bandera de personal civil no vinculado profesionalmente a las FFAA.
- Escala de buques de la Armada en puertos nacionales.
- Celebración de la Semana Naval de Madrid.
- Conferencias y exposiciones divulgativas.
- Visitas de colegios y asociaciones culturales o educativas⁵³⁹.

⁵³⁹ Los costes derivados de la celebración de estas actividades corren a cargo de las autoridades que atiendan a su organización.

7.1.- MANIFESTACIONES SONORAS DE FE

“Tocaban trompetas, clarines, chirimías y atambores, y después de las salvas saludaba la gente á la voz gritando tres veces: ¡Imperio, Imperio, Imperio!”
(*“Conquista de Túnez” Cesáreo Fernández Duro tomo I*)

Desde mediados del siglo XVII las tropas que entraban con armas a las iglesias acostumbraban a quitarse el morrión o la prenda de cabeza que tuvieran. No se daban voces de mando sino que éstas se interpretaban con puntos de tambor o cornetín; y la música militar se limitaba a interpretar la Marcha Real durante los momentos cruciales de la Misa: la presencia de Cristo en la Consagración, al momento de elevar la Sagrada Forma y el Cáliz de su Sangre.

Hasta hace pocos años ha sido obligada la asistencia a estas celebraciones y no teniendo su capilla suficiente cabida, las Misas eran de campaña⁵⁴⁰.

Éstas se celebran en el patio de armas del Tercio de Levante, con las compañías formadas. La obligación de descubrirse y poner rodilla en tierra ante el sacrificio seguía vigente⁵⁴¹.

⁵⁴⁰ Las misas de campaña diferencian en la terminología a las que se hacen dentro o fuera del templo. Siendo en éste último donde las ordenanzas disponen que sólo intervenga con los toques que sean necesarios el cornetín de órdenes, y de manera excepcional la Banda para interpretar la Marcha Real durante la Consagración.

Una Real Orden de 5 de octubre de 1859 señala que las formaciones instrumentales militares se limiten a interpretar la Marcha Real en el momento de la elevación de la Sagrada Forma y el Cáliz. Restablecida el 21 de marzo de 1880 la norma se hace extensiva a la Marina el 7 de abril del mismo año, suprimiendo las voces de mando dentro de las iglesias y reemplazándolas por golpes al parche con el tambor o puntos con la corneta.

⁵⁴¹ En las Ordenanzas de Carlos III, vigentes hasta 1978, y particularmente en el Reglamento de Honores Militares de 1943, se dispone que las bandas de música militares rindan honores al Santísimo Sacramento, imágenes sagradas, las banderas y estandartes, rey, Gobierno de la nación, oficiales generales, dignidades eclesiásticas, personalidades civiles, etcétera. En una gradación de toques y honores musicales que, con algunas variaciones, aún sigue vigente.

7.1.1.- ORACIÓN DE LA NOCHE Y SALVE MARINERA

La Oración de la noche de la Marina española es una composición musical, atribuida durante algún tiempo al religioso catalán José Sancho Marracó, su instrumentista. Fue compuesta en su letra y música por José Albacete González⁵⁴², a la sazón vicario de segunda del Cuerpo Eclesiástico de la Armada, quien la compone a modo de plegaria militar, a finales de la primera década de 1900.

*“Tú que dispones de viento y mar,
haces la calma, la tempestad.
Ten de nosotros Señor, piedad,
piedad, Señor,
Señor, piedad”.*

Otras plegarias de la Armada son la “*Salve Marinera*” y “*Oración*”, ambas exponentes de la tradición mariana bajo la advocación de la Virgen del Carmen, Patrona de la Marina de Guerra, Mercante, Pesquera y Deportiva-recreativa.

A las ya citadas, de la Torre⁵⁴³ une otras como la “*Ofrenda marinera*”, del presbítero Lázaro Lara, instrumentada por Ramón Sáez de Adana; la “*Oración Militar*”, de José Vereza Montero; la “*Oración de la Marina Española*”, de M. Romero; la “*Ofrenda*”, de Sagastizábal; la “*Evocación marinera*”, de M. Ruiz Gómez y el “*Himno Oficial de la Virgen del Carmen*”, de L. de Aramburu.

Himnos como la Salve Marinera son aprendidos por todos los soldados y marineros, para uso en diferentes celebraciones. La Salve Marinera es una obra que todos reconocen por su calidad lírica y su solemnidad. Originalmente la incluyó Cristóbal Oudrid en su pieza teatral “*El molinero de Subiza*”, estrenada el 21 de diciembre de 1870 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Después fue representada en Ferrol, y la casualidad hizo que algunos guardiasmarinas de la Fragata-Escuela “*Asturias*” vieran la

⁵⁴² Albacete González era fraile franciscano antes de su ingreso en la Armada, donde alcanzó la equivalencia al grado de teniente coronel en el Cuerpo Eclesiástico.

⁵⁴³ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Defensa, 1999, p. 740. ISBN 9788478237135.

representación y decidieran adoptar aquella bonita salve para los oficios de misa a bordo. Aquello se fue extendiendo y en 1941 el director músico Camilo Pérez Monllor recibió encargo de revisión por el entonces ministro de Marina⁵⁴⁴.

Cambiando algunos compases y la instrumentación, Monllor dio el primer arreglo a lo que desde 1942⁵⁴⁵ comenzó a ser la “*Salve Marinera*” oficial en la Armada, tras una última readaptación de Jesús Montalbán Vizcón, director de la Banda de Música de la Escuela Naval Militar, con letra de Mariano Méndez Vigo.

Con todo, la entonación de la salve ha sido una constante en la Armada⁵⁴⁶, al nivel de que en una época tan lejana como la del Descubrimiento, Colón escribe:

“(...) El 11 de octubre, víspera del hallazgo de la tierra deseada, habían cantado las tripulaciones la salve de costumbre”.

“Es obligación y ejercicio de los pajes, en las mañanas cantar el buenos días y a la tarde después del anochecido las buenas noches. A boca de noche, la oración encomendando en ella a las ánimas del purgatorio para que recen un Páter noster y un Ave María y los buenos días (...) Estando puesto un altar con imagen y velas encendidas, se comienza la salve y todos somos cantores: todos hacemos de garganta.”

“(...) Expuesto queda que no había en la nao más alojamiento cerrado que la chupeta: de presumir es, dada la elevación del cargo que Colón tenía, que allí se albergara él solo. La ha dotado por tanto la Comisión de los muebles estrictamente necesarios, cama con traspontín y arambel encarnado; armario donde guardar ropa, planos y libros; un sitial, dos sillas y una mesa donde pudieran comer dos personas: todos estos objetos son del gusto gótico dominante entonces. Se completa el mueblaje y adorno con una imagen de la Virgen,

⁵⁴⁴ La oración se sigue entonando en diversas ocasiones, pero no tiene un carácter uniforme hasta que una Orden Ministerial de 16 de noviembre de 1942 la declare reglamentaria para su uso en la Armada.

⁵⁴⁵ Orden Ministerial de 16 de noviembre de 1942: “*La salve que se cantaba en la fragata Asturias y hoy en la Escuela Naval y buques, con el transcurso del tiempo ha ido modificándose sensiblemente, dando lugar a diferentes versiones y falta de unidad de interpretación. Propuesta por el Director del Museo Naval una nueva partitura, arreglo de la anterior, se declara reglamentaria para los buques y dependencias, así como la instrumentación realizada por el Director de la Banda de la Escuela Naval. Una vez editada la nueva partitura será repartida a los buques y dependencias*”.

⁵⁴⁶ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. La nao Santa María en 1892. Madrid: Memoria de la Comisión Arqueológica Ejecutiva de 1892, 1892, p.92.

Maris Stella, de que eran devotos los mareantes, y ante la que cantaban la Salve todos los sábados”.



Figura 48.- Banda de cornetas y tambores desfilando con ocasión de un sepelio (Fuente: Fotografía colección del autor).



8.- PATRONAZGO DE LA MÚSICA MILITAR

8. PATRONAZGO DE LA MÚSICA MILITAR

“La música es cordial con un pecho atribulado, es suave remedio para nuestra pena, gentil encanto que hechiza nuestras ganas de descanso y calma las pasiones alborotadas de la mente. La música refina todas nuestras alegrías y porta deleite a nuestro vino”.

(An ode on St. Cecilia's Day. John Oldham, 1683)

Santa Cecilia es la patrona de la música y de los músicos militares; tan famosa y de leyenda tan repetida que no es fácil aceptar que exista cualquier duda sobre la historia de su martirio, o sobre los orígenes de su culto; aunque en realidad se trata de un tema tan confuso y tan ausente de datos de archivo, que muchos dudan incluso de su existencia.

La Liturgia católica introduce la fiesta de santa Cecilia, Patrona de la Música, con una nota muy sobria⁵⁴⁷:

"El culto de santa Cecilia, bajo cuyo nombre fue construida en Roma una basílica el siglo V, se difundió ampliamente a causa del relato de su martirio, en el que es ensalzada como ejemplo perfectísimo de la mujer cristiana, que abrazó la virginidad y sufrió el martirio por amor a Cristo".

La popularidad de santa Cecilia y las imágenes que de ella nos han llegado, noble virgen romana, valiente mártir cristiana e inspirada patrona de la música, dice Josep

⁵⁴⁷ DOMINGO, Josep M. *Santa Cecilia evangelio en el alma*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica. 2001, p.28. ISBN 84-7467-754-8B-37043.

Domingo⁵⁴⁸ que “*dependen en gran manera de una historia ejemplar: la Passio sanctae Caecilinae, narración de su vida y muerte, que tiene más de leyenda que de documento histórico*”.

Pese a estas lagunas los artistas han repetido el tema de santa Cecilia música a partir del siglo XVI, iniciando con esto su protectorado o patronazgo del mundo musical. Ese mismo patronazgo musical ha sido también quien movió a la imagen de “*La inspirada en Dios*”, como dice san Agustín en su propuesta para la fiesta de la Santa, en comentario del salmo 32: “*Dad gracias al Señor con la cítara, tocad en su honor con el arpa de diez cuerdas; cantadle un cántico nuevo, cantadle con maestría*”.



Figura 49.- Santa Cecilia en pintura del XVII. (Fuente: Fototurismo.org)

⁵⁴⁸ DOMINGO, Josep M. *Santa Cecilia evangelio en el alma*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica. 2001, p.28. ISBN 84-7467-754-8B-37043.

Cuenta Domingo⁵⁴⁹ citando al papa Adriano que muy poco se puede hallar en el archivo y en las bibliotecas de Roma; “(...) *Tenemos la lista del nombre de los mártires, pero sólo el nombre, el lugar y el día del martirio, sin más informaciones. Pero, pese a ese reparo de un papa bien informado, la popularidad y la fascinación de tales relatos hicieron que se fueran difundiendo imparablemente y un par de siglos más tarde fueron aceptados incluso en la oración pública litúrgica (papa Adriano I, 772-795)*”.

Según estas fuentes las noticias que nos han llegado sobre la vida de santa Cecilia tienen ese doble origen: por un lado la mención muy antigua de la celebración de la memoria de una mártir Cecilia según consta en el Martirologio Jeronimiano y el hecho de la existencia de una basílica dedicada a su nombre desde fines del siglo V. Aunque por otro lado tenemos también la narración de su vida y muerte según el modelo de una pasión que fue muy popular, porque inspiró himnos y textos litúrgicos, al nivel de después incorporarse a esas “*leyendas áureas*” sobre vidas de santos difundidas durante la Edad Media, a su vez motivo de inspiración para pintores, escultores, músicos y cuantos artistas fueron difundiendo el conocimiento y la imagen de santa Cecilia.

Cuenta Josep Domingo⁵⁵⁰ que el relato sobre santa Cecilia es entre tres y cuatro siglos posterior a los hechos que narra y que por la ausencia de precisiones cronológicas es muy difícil situar la fecha de la vida y muerte de Cecilia, añadiendo:

“Todo el esquema del texto responde a un patrón fijo, que se repite en otros personajes: la protagonista mantiene discursos sobre la fe; tiene la capacidad de convencer y convertir a los interlocutores antagonistas que terminan recibiendo el bautismo y compartiendo el martirio; también el tema repetido de la transformación de la casa en iglesia. Los nombres de los personajes no acaban de compaginarse con los datos que obtenemos por otras fuentes: el nombre del gobernador romano Almaquio no aparece ni consta en ningún otro lugar; sí que hay unos mártires Valeriano, Tiburcio y Máximo, que son cita-

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ DOMINGO, Josep M. *Santa Cecilia evangelio en el alma*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica. 2001, p.28. ISBN 84-7467-754-8B-37043.

dos en el Martirologio como depositados en el cementerio de Pretextato; pero su relación con Cecilia y toda la historia del matrimonio y del entierro común es una creación del autor de la Passio. En cuanto a la vinculación con el papa Urbano también hay una confusión entre personajes con el mismo nombre, erróneamente asociados con santa Cecilia por haber sido ella enterrada en el cementerio de Calixto cerca de la cripta de los papas”.

En su iconografía popular santa Cecilia tiene a sus pies o entre sus manos diferentes instrumentos musicales, siempre con una mirada dulce o que se dirige hacia el cielo, en un éxtasis que se supone producido al escuchar una melodía que viene de la divinidad o es facilitada por los mismos ángeles.

La Basílica de santa Cecilia se encuentra en el Trastevere, en Roma, sobre la piazza di Santa Cecilia, donde se encuentran diferentes excavaciones romanas y una cripta bizantina dedicada a la Santa, lugar de donde proceden la mayor parte de las historias sobre la santa.

Santa Cecilia conserva una historia llena de leyendas, milagros y apariciones; entre el vulgo se supone que vivió entre los años 180 y 250 de nuestra era y que era miembro de una familia noble de Roma, que se convirtió secretamente al cristianismo. Conoció al Papa Urbano I⁵⁵¹, quien fue su guía espiritual, evangelizó a su esposo Valeriano y a su hermano Tiburzio, y además les dio la misión de instruir y bautizar en la fe de Cristo.

Se cuenta además que, tras una serie de movimientos represivos, los romanos apresaron, enjuiciaron y mataron a estos dos hombres, haciendo después lo mismo con Cecilia; si bien a esta última con un proceso en principio más benigno por tratarse de una mujer que pertenecía a la nobleza romana. Pero Cecilia continúa afirmando su fe cristiana y tras el proceso es condenada a muerte, decretándose sea quemada viva en pleno barrio de Trastevere.

Cuenta la leyenda que aunque lo intentaron durante toda la noche Cecilia no fue lastimada porque las llamas no conseguían hacerle daño alguno. Ante esta situación el prefecto a cargo de la ejecución ordenó que fuera decapitada, pero obtiene similares

⁵⁵¹ Papa entre los años 222 y 230.

resultados: No consiguen acabar con su vida pese a recibir en el cuello tres golpes de hacha.

Durante varios días de martirio y agonía Cecilia alienta a otras mujeres para que se conviertan al cristianismo. Cuando muere su cuerpo es introducido en un cajón de ciprés, con las vestiduras que tenía al martirizarla, y llevada a la catacumba de san Calixto, donde se encuentran también los cuerpos de su marido y su hermano.

Seiscientos años después, al Papa Pascual I (817-824), recibe a Cecilia en una premonición. Manda abrir la catacumba y todos quedan maravillados cuando observan que el cuerpo se encuentra intacto, incorrupto, con el mismo vestido y sin ningún deterioro tras haber pasado 600 años desde su martirio.

En el año 1594 Santa Cecilia es nombrada Patrona de la Música. Su fiesta se celebra el 22 de noviembre, día de su nacimiento, adoptado internacionalmente como el Día de la Música.

En la actualidad numerosas asociaciones culturales, conservatorios de música, academias y orquestas toman el nombre de santa Cecilia, y crean piezas con su inspiración.



Figura 50.-Talla en mármol de santa Cecilia en el Trastevere. (Fuente: Fototurismo.org).

8.1. DISTINTIVO DE LA MÚSICA MILITAR

“Laúdes, flautas y liras, enervan la mente”

(Remedio Amoris. Ovidio)



Figura 51.- Pala de brigada músico con distintivo del Cuerpo de Músicas Militares (Fuente: Fotografía del autor)

El distintivo del Cuerpo de Músicas Militares se ordena reglamentariamente que sea la lira, sin mayor especificación, si bien el distintivo que se dibuja como modelo y adjunta a la norma oficial es el de una guitarra-lira, la misma que ya utilizaban todos los músicos de las bandas militares anteriormente a la Guerra Civil española.

La guitarra lira nace a principios del siglo XIX, hacia 1805, cuando la Revolución Industrial extiende sobre toda Europa la mejora y creación de nuevos y cada vez mejores instrumentos musicales. Instrumentos que llegan a su máxima expresión pero

siguen manteniendo la su estética de líneas y formas artísticas del pasado.

Sobre ésta Martínez López⁵⁵² señala:

“Técnicamente [la guitarra lira] es una guitarra que mantiene las consolidadas seis cuerdas simples de las guitarra española y mástil con diapason dotado de trastes fijos de metal, unidos a un cuerpo que pretende imitar las ancestrales liras de la antigüedad. Esta parentela con el mundo clásico no es casual. El Neoclásico de la época pretende recordar reminiscencias clásicas que simbolizan los pilares de nuestra cultura occidental”.

“(...) Esta nueva tipología de guitarra, tuvo gran importancia dentro del mobiliario del hogar, a menudo utilizadas como elementos decorativos, a la moda del momento, y a veces, junto a las grandes y bellas arpas neoclásicas, como las de Naderman. Por tanto, podemos decir, que se trata de un instrumento florero, símbolo ante las clases acomodadas, muy de moda durante el siglo XIX, sobre todo en Francia, donde el Imperio de Napoleón (1799-1815), desea retomar con fuerza la antigüedad, para ensalzar su poderío social y económico, y consolidarse como gran potencia mundial”.

En la representación de la música militar por la guitarra lira cabe señalar que ésta vuelve la mirada hacia el periodo clásico de los antiguos, mostrando la caja de brazos curvos rematados en punta, unidos al mástil. Martínez López⁵⁵³ añade:

“Normalmente se disponen dos bocas a ambos lados del cordal, con decoración calada sobre la tapa. Formas estrelladas de diversas puntas, formas geométricas, o la famosa y desafortunada cruz esvástica, de origen oriental, también empleada por griegos y romanos, formando parte del ornato empleado”.

⁵⁵² MARTÍNEZ LÓPEZ, Javier. *Nueva visión sobre la Iconografía Musical en España a través de la pintura. Itinerario por las colecciones y fondos del Museo del Prado*. Murcia: Universidad de Murcia, Tesis Doctoral departamento Historia del Arte, 2014, p.1320. (Fecha de consulta: 05.05.2015)
En línea: <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/41686>.

⁵⁵³ MARTÍNEZ LÓPEZ, Javier. *Nueva visión sobre la Iconografía Musical en España a través de la pintura. Itinerario por las colecciones y fondos del Museo del Prado*. Murcia: Universidad de Murcia, Tesis Doctoral departamento Historia del Arte, 2014, p.1320. (Fecha de consulta: 05.05.2015).
En línea: <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/41686>.

La guitarra lira se sostiene por sí misma sin necesidad de que la sujete su intérprete, pudiéndose colocar en el suelo o sobre un mueble como elemento simbólico y decorativo.

Por estas y otras características estos objetos pueden también llegar a ser curiosidades inútiles, es decir, objetos confeccionados para decorar y no para hacer música, porque con ellos se trata de imitar la suntuosidad de la antigüedad en momentos como la Ilustración.

La guitarra lira es también expresión de la intelectualidad y fineza neoclásica, un símbolo distintivo de buen gusto y de armonía al nivel de ser ornato y elemento decorativo para los ambientes distinguidos. En su decoración y desde el tiempo de Napoleón se usan también con remates que representan formas animales.



Figura 52.- Distintivos músicos de antes y después de la Guerra Civil española (Fuente; Sala Tercio de Levante).



9.- RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE ENTREVISTAS Y ENCUESTA

Resultados de 25 entrevistas a personal músico militar retirado.-

En opinión de los entrevistados existe un amplio número de suboficiales músicos que, gracias a que sus estudios musicales eran utilizables dentro y fuera de la profesión militar, pudieron desarrollar bien su trabajo y además obtener contratos temporales para interpretar música de ambiente en diferentes locales de ocio. Una actividad que les sirvió también para no perder contacto con lo se hacía en la calle y poderse implicar en las diferentes actividades del entorno musical.

Esto no minoró su sentido de pertenencia institucional a la familia militar sino que, si cabe, la elevó todavía más; pues era el espacio donde de forma fija desarrollaban su actividad principal y al que además aportaban ese plus de entrenamiento y puesta al día obtenido en diferentes espacios de la vida cartagenera y de otras poblaciones. Si bien, no pueden determinar hasta que punto tomaban de un sitio para dar al otro, pues se trataba de una simbiosis casi tan natural como la del médico militar que fuera de su horario de trabajo pasaba también consulta en el ámbito civil o en su despacho médico privado; con una ciencia tan válida para unos espacios como para otros. Además, aquellos saberes, como les ocurría a los estudios de música, sólo podían ser obtenidos desde la calle para después aportarlos a la vida militar.

Por la importancia que tiene para muchas personas el aprendizaje de la música, algunos profesionales músicos también han sido docentes e impartido clases en academias y domicilio. En su mayoría han hecho también algunos trabajos de composición, por ejemplo de Semana Santa y composiciones para concursos.

Respecto a sus relaciones intragrupalas señalan que eran excelentes por tratarse no solo de compañeros sino también de paisanos, de músicos que en su mitad venían de la Comunidad valenciana y en su otra mitad de la Región de Murcia y otras zonas de como Cádiz o Baleares.

Sus relaciones con los directores músicos las consideran asimismo muy buenas porque eran músicos como ellos y en su afán, como les ocurría a ellos mismos, estaba que la Banda funcionara bien y al gusto de todos. En ocasiones, durante la intimidad y familiaridad del trabajo dentro de la unidad, incluso les salía hablar y responder en

alicantino o valenciano, como una extensión de sus relaciones habituales también fuera del cuartel.



Figura 53.- Músicos del Tercio de Levante actuando con la Orquesta Olympia. (Fuente: Fotografía cedida al autor para su trabajo).

Respecto a sus relaciones extragrupales señalan que eran buenas con todos, pero que era entre ellos como más y mejor se relacionaban. De alguna manera, los demás se dedicaban a hacer la guerra y ellos a instrumentar la música para la guerra; sin participar en los ejercicios de tiro, marchas, vivaques, campamentos y otras actividades habituales del quehacer diario en un Tercio, porque su quehacer en lo diario y en lo extraordinario era siempre ensayar y tocar música. En referencia a estos extraordinarios recuerdan también que en su faena han sido muchos los días festivos y ocasiones de solemnidad en las que han tenido que trabajar. Como les ocurre por ejemplo a los hosteleros, trabajaban a destajo cuando las demás personas se podían relajar.

La formación musical de la mayoría de los músicos era de estudios elementales o medios en el momento de su ingreso, alcanzando después casi todos, mediante los

estudios y exámenes correspondientes, los estudios musicales de grado superior.



Figura 54.- Músicos del Tercio de Levante actuando con la Orquesta Carthago. (Fuente: Fotografía cedida al autor para su trabajo).

Dentro de la compañía de música los músicos asumían la totalidad de sus funciones internas, incluidas las docentes y administrativas.

Una valoración extendida es que como músicos han podido vivir de sus conocimientos musicales y las habilidades personales con su instrumento dentro y fuera de la milicia, mediante diferentes contratos con orquestas y grupos de música pop, en particular los ideados para dinamizar la sociedad de los años 70 y 80. Momentos de la vida cartagenera donde ganaron celebridad ciertos conjuntos musicales como la “Orquesta Olympia”, “Brujos”, “Rumisant”, “Carthago”, etcétera.

Otras actividades frecuentes fueron las participaciones con bandas de música contratadas directamente por las cofradías religiosas y sus diferentes agrupaciones, a fin de dar realce y solemnidad a los desfiles pasionales. Cabe señalar que como miembros de la Banda de Música del Tercio de Levante tenían días o momentos donde tenían comprometida su presencia y participación institucional, por ejemplo en la salida

procesional y regreso al Arsenal de san Pedro Apóstol, reconocido en lo popular como “Pedro Marina Cartagena”; nombre y apellidos que se le otorgaron para dotarle de una nueva figura legal cuando la nueva organización contable hizo imposible mantener y justificar ante Hacienda, la insólita “paga anual” proporcionaba a un operario de la Maestranza de Marina en realidad inexistente.

Llegada la Democracia se reconoció que España había experimentado un cambio social rápido e intenso, no haciendo falta expresar la sensación de libertad que vivía la sociedad civil en esos momentos, en los que pierde importancia casi todo lo que antes se había hecho tan importante, por influjo de haber conseguido unas libertades hace años inimaginables.

Uno de sus iconos de reforma es la música, que sin haberle tocado entrar aún en lo que después se llamaría la contracultura, disfruta su momento con una sensación general de feliz libertad. La Democracia daba derecho a todo lo considerado normal y en general los jóvenes trataban con desinterés, cuando no con menosprecio, ese acervo colectivo que era el Servicio Militar obligatorio. La Constitución y cuanto se vive está muy lejos de una perfección absoluta, pero era lo mejor que se había vivido en mucho tiempo, al nivel de que era frecuente escuchar contestar “*ahora hay democracia*”, como un mantra contra cualquier imposición.

Bajo este clima Cartagena acogió en la década de los pasados años 70 y 80 a numerosos músicos y conjuntos de diferentes niveles, amenizando las tardes y noches con guateques, bailes y verbenas populares. Aprovechando aquella actividad, algunos músicos militares quedaban sin descanso los fines de semana porque para ganar un extra y seguir cultivando sus aficiones se empleaban en grupos que tocaban música en casetas de espectáculos del paseo del Muelle, en el “*Gran Hotel*”, en la sala de fiestas “*El Copo*”, “*La Carroza*” de La Unión, discoteca “*Acuario*” en Torre Pacheco, Polideportivo de Islas Menores, sala de fiestas “*La Dama de Oro*” en Cartagena, etcétera. La bonanza económica de aquellos años favorece también la apertura y existencia simultánea de comercios y locales de ocio como el bar “*Sibelius*”, “*Bar Sol*”, “*Watios*”, “*Qenk*”, “*La Mejillonera*”, “*Bermudas*”, “*La Bocana*”, “*Mesón Dos Caballos*”, “*Posada Jamaica*”, “*El Faro Rojo*”, coctelería “*Waikiki*”, bar “*Rey de Copas*”, “*La Patatera*”,

“*Prisma*”, “*Pico Esquina*”, “*Agua*”, “*Aire*”, “*Cafetería Florida*”, “*Pub Comodoro*”, “*Charlot*”, “*Zinnia*”, bar del Sindicato, etcétera.



Figura 55.- Músicos del Tercio de Levante actuando en acompañamiento del cantante Antonio Machín. (Fuente: Fotografía cedida al autor para su trabajo).

Por las mismas fechas algunos músicos civiles pueden hacer las giras que acompañaban a cantantes por entonces de renombre como Mike Ríos [Miguel Ríos] o Camilo Sexto. Otros músicos cartageneros alcanzan su fama con grupos que lograron gran popularidad, como “*Fórmula V*” o “*Azul y Negro*”, este último con Joaquín Montoya y García-Vaso.

Paulatinamente las discotecas también fueron contratando grupos de música en vivo para sus locales y terrazas de verano, hasta que los tiempos de decadencia que habían de llegar fueron marcando un giro involutivo a toda esta masa comercial y de entretenimiento, donde soldados y reclutas eran también habituales clientes.

De todo esto podemos deducir que la mayoría de los músicos militares se han desenvuelto con soltura en un escenario profesional dual, en el que desarrollaban una ocupación análoga y derivada de la naturaleza propia de su especialidad. La representatividad institucional ha sido buena y la preocupación por su formación musical también ha sido una constante, al nivel de todos haber estudiado, una vez

conseguido el ingreso en la Armada, hasta conseguir el título de grado superior de música.

Resultados de encuesta a 300 personas del ámbito militar de Marina.-

Para la mayoría de los encuestados existe dificultad para comprender la naturaleza y esencia del uso de toques y música militares, suponiendo que no es de provecho para la vida castrense, al nivel de poderse suprimir; y que es inútil en otro ámbito que no sea el militar.

Pese a esta incomprensión, indirectamente reconocen valores de utilidad en los toques y música militares, tales como su capacidad de dar estímulo, sonoridad, facilidad para darse a conocer o capacidad de hacerse presentes.

La tasa de concienciación sobre la relevancia de los toques y la música militar es baja, pese a que la mayoría han sido instruidos bajo la órbita de su empleo y reconocen en ella la claridad de su comunicación o su efectividad durante los actos militares.



Figura 56.- Músicos a bordo del J.S. Elcano preparando en 1960 la fiesta del paso del ecuador. (Fuente: Fotografía cedida al autor para su trabajo).



10.- CONCLUSIONES

10. CONCLUSIONES

- El guerrero necesitó tanto estimularse a sí mismo como amedrentar al rival, por el sonido de los aceros, los gritos de guerra y la alharaca más general; en un estruendo bélico concebido para oír a distancia el choque de las armas y los toques sonoros de instrumentos como trompas y añafles.
- En la Antigua Roma las fuerzas militares empleaban trompetas, trompas y cuernos como medios de comunicación auditiva no verbal. Durante la instrucción se utilizaban para comunicar los movimientos de batalla y durante la misma para ordenar avanzar, detenerse o atacar. Asimismo son anuncio de la presencia del mando y sus decisiones, por esto también tocan ante su presencia y cuando ejecutaban sentencias a muerte.
- En la antigua organización militar, trompetas, trompas y cuernos se usan también para regular la vida interna de los campamentos y sus actividades, anunciando con sus toques sonoros el relevo de guardias, la salida de tropas, entrada de rondas y demás actividades.
- La práctica de la conducta no verbal, y en particular de la comunicación auditiva no verbal, tiene un peso notable en la actividad social, militar y política, dirigible tanto a públicos letrados como a los iletrados.
- La música militar de bandas se ha alimentado de la tradición musical desde sus momentos más remotos, y a su vez ha sido motor para difundir la música y determinados instrumentos, como la trompeta de llaves, a la sociedad de cada momento. Creando a su alrededor un interés compartido pero sin aban-

donar en su esencia militar la finalidad última de ser útiles al cumplimiento de una misión.

- Los sistemas de comunicación auditiva no verbal han permanecido como instrumentos válidos para diferentes épocas y lugares, señalando el dominio y utilidad de unos conocimientos técnicos y tácticos elementales sobre determinados ámbitos, hostiles a otras formas de comunicación.
- La comunicación auditiva no verbal en el área militar de Marina es un valioso instrumento para propagar las decisiones y órdenes del mando. En ocasiones el único, cuando por las circunstancias atmosféricas u otras hacen que no sea posible emplear otro medio.
- Los instrumentos de comunicación auditiva no verbal empleados en la Armada obedecen a una estrategia programática que también es propagandística; aclamando a sus actores, ennobleciéndolos y exaltándolos en el poder que representan.
- Los toques sonoros y la música en el ámbito militar de Marina son un sistema de comunicación singular; una creación con entidad propia empleada por los marinos para su uso tanto en tierra como en el mar, subsistente hasta la actualidad.
- Los sistemas de comunicación auditiva no verbal empleados en el ámbito militar de la Marina poseen un valor de amplitud y duración en el tiempo, pudiendo ser unidos a las diferentes manifestaciones que componen el patrimonio marítimo español.

- Instrumentos como el chifle, el tambor o la corneta, sirven a la comunicación auditiva no verbal y son referentes modélicos desde el campo de la experiencia militar o el saber marino. Utensilios en los que además se concentra la carga del ritual militar, la tradición cortés, la exaltación de autoridades y la eficacia en el cumplimiento de sus órdenes.
- La comunicación auditiva no verbal puede ser empleada en casi cualquier lugar del mundo y entendida por las personas con independencia de su idioma. Con ventaja sobre otros sistemas de comunicación cuando las circunstancias atmosféricas, de propagación u otras, las hacen impracticables.
- Las modalidades de comunicación no verbal manejadas por la Armada se asientan sobre métodos y normas redactadas, exigidas en una narrativa codificada para ser comprendida y ejecutada sin necesidad de recibir instrucciones escritas, verbales ni visuales. Todo esto la hace muy versátil y en ocasiones la única posible.
- La importancia tomada por instrumentos como la corneta, el tambor o el chifle proviene de su utilidad organizativa, pero también de haberse convertido a lo largo del tiempo en instrumentos de importancia para la articulación institucional del mando y la exaltación de su poder.
- Frente a las diferentes formas de manifestación del poder y sus personajes, el aparato del Estado puede ser proyectado de manera privilegiada mediante el sonido de la música; con instrumentos sonoros capaces de advertir con eficacia la presencia de su autoridad, incluso a unas personas que en su mayoría eran analfabetas.

- La música eleva y ensalza cualquier acto público, privilegiando la noción de ritual de que se envuelven quienes buscan distinguirse, elaborando una comunicación donde se combina la personificación del poder con la teatralización del poder militar, la justicia o la vida política.
- Las bandas militares integran arte y ceremonia combinadas en un espectáculo lúdico y a la vez propagandístico, que en tiempos contribuyó a la legitimación del poder y como medio por el que acercar la lealtad del pueblo. En su bis recreativa los músicos militares sostienen capacidades para entretener y divertir como lo hacen otros músicos civiles.
- La puesta en marcha, difusión y actual conservación, de medios de comunicación auditiva no verbal como los utilizados en el ámbito militar de la Marina no han sido casuales ni su mantenimiento ha sido algo inocente, pues fueron y son usados en esquemas perceptivos que recurren a la observación de una tradición, las normas de uso y sus costumbres.
- La natural agitación que siente el humano ante la música y su orientación biológica indican que las emociones positivas disminuyen la tensión y la necesidad de planificar acciones, permitiendo a los toques sonoros y música militar dirigir e impulsar al individuo sin necesidad de grandes argumentos racionales.
- La música es un importante regulador de emociones, con funciones que se encuentran en el origen de la supervivencia y desarrollo humanos, pudiéndose considerar una herramienta de comunicación recursiva en su efecto emocional.

- Los toques sonoros y la música militar pueden promover emociones de elevada intensidad, difíciles de generar por otros medios. Desde el estudio de la psique humana es aceptado que la música activa y produce emociones anejas a la comunicación, la empatía social y la cohesión grupal, al nivel de poder llegar a un contagio emocional.
- La comunicación se maneja en la actualidad como una herramienta estratégica de gestión, siendo la comunicación no verbal y su empleo de toques sonoros y música militar una forma peculiar y efectiva de esgrimir mensajes.
- La música militar ha sostenido en el tiempo una implantación notable hasta la actualidad, con poder de penetración desde el conjunto de las Fuerzas Armadas hacia ella misma y hacia la sociedad. A sus efectos utiliza tanto música militar como música del ámbito civil.
- Los toques sonoros y música militar no se establecen de forma arbitraria o caprichosa, sino con el fin concreto de organizar la milicia y su cosmos en función de sus propios perfiles y necesidades.
- Los toques sonoros y la música militar son útiles para comunicar y reafirmar la identidad, rol y estatus en la sociedad de unos individuos; proyectando hacia todos los demás un halo de presencia.
- La comunicación auditiva no verbal ha sido utilizada por las instituciones para optimizar sus sistemas de comunicación y regulación interna, constituyéndose también sobre las personas como elemento evocador de su imagen.

- La comunicación auditiva no verbal en el ámbito militar de la Marina muestra buena parte del ingenio, las costumbres y el modo de vida de este colectivo; que ha instrumentalizado a través de elementos como el tambor o la corneta la comunicación en diferentes aspectos de la vida marítima y social.
- La música militar proporciona emociones y tiene una intencionalidad. En su proyección hacia un auditorio, momento a momento lo dirigen hacia un objetivo, pudiendo cambiar su estado de ánimo durante un tiempo que se prolonga más allá del de la propia actuación musical.
- La música militar puede favorecer la instauración en las personas de un determinado estado de ánimo, favoreciendo en el militar su disposición a soportar determinadas fatigas mediante emociones musicales que apelan al valor, al honor, al sacrificio y a los sentimientos guerreros.
- La flexibilidad de la música militar permite implementar acciones programáticas, de forma que militares y civiles pueden ser objeto de actuaciones musicales diferentes, según la ventaja que para caso ofrezcan.
- La música militar puede ser reforzadora del ánimo y del espíritu marcial, moviendo al valor y loando los sacrificios. Puede asimismo sostener la tenacidad del mando militar por lograr unos objetivos o alcanzar una misión.
- La música militar es instrumento de servicio a la sociedad y ejerce una influencia general sobre los procesos de pensamiento y percepción de la vida militar. Favorece el reconocimiento del sacrificio, la abnegación, las fatigas y las alegrías que se asocian a la vida militar.

- La música militar extiende con su presencia el papel que las Fuerzas Armadas desempeñan en la sociedad, en una estructura amigable y tan poco sospechosa como lo es una banda de música. En su modelo, ambiente y efecto, interactúan de manera sinérgica con otros estímulos.
- La profesionalización de los músicos militares hace importante para cada individuo la meta militar y sus requisitos técnicos, sin ser óbice para que puedan también desarrollar sus mismas habilidades sobre el ámbito civil. Su utilidad para ambos espacios y su persistencia en el multiempleo pueden asimismo elevar su capacidad de desempeño musical.
- Instrumentos usados en el ámbito de la música de Armada, como la trompeta, el cornetín, la tuba y otros instrumentos de viento-metal, evolucionaron sobremanera tanto en su interpretación como en su enseñanza a partir del hito que supuso la incorporación de los pistones a estos instrumentos. Esta revolución técnica y constructiva permitió desarrollar mayor número de notas y por consiguiente posibilitaron también la emisión de un mayor número de mensajes.
- Estos nuevos instrumentos musicales se hacen cromáticos, por primera vez en su historia; permitiendo mediante semitonos enriquecer el número de mensajes auditivos no verbales, al tiempo que reducir la cantidad de instrumentos que sería necesaria para lograr la misma amplitud y diversidad comunicacional.
- El estudio de la Unidad de Música del Tercio de Levante ha permitido conocer el empeño de los músicos militares para consolidar su trabajo, desarrollado también dentro del seno de las Fuerzas Armadas. En su adscripción reciente a los Cuerpos Comunes de la Defensa se ha permitido también un nivel de

especialización concreta hasta ahora nunca conocido en la Armada y, por ende, en las Fuerzas Armadas españolas.

- El estudio de la Unidad de Música del Tercio de Levante ha permitido asimismo investigar y conocer su trayectoria vital y profesional, su fisonomía e intereses; profundizando en las razones de su trabajo y en sus múltiples facetas culturales y sociales, dentro y fuera de los acuartelamientos.
- Como resultado de su interrelación con otros países y otras culturas, los instrumentos utilizados por la Armada como sistemas de comunicación auditiva no verbal guardan relación con los de las Armadas de otros pueblos; superando las demarcaciones que imponen las fronteras naturales o geográficas y formando una simbiosis de elementos con estilo propio e influencia internacional.
- La comunicación auditiva no verbal en el ámbito de la Armada no había sido hasta ahora establecida desde el ámbito científico, pese a la importancia que tiene la transferencia de estos usos sobre la comunicación al conocimiento del mundo universitario, al conocimiento científico y al progreso de la sociedad.
- Los toques sonoros y la música militar son un lenguaje por el que el humano se expresa y comunica. De manera semejante a como un idioma utiliza las palabras para crear estructuras gramaticales de las que participa una comunidad, la música interpretada en la Armada como medio de comunicación auditiva no verbal emplea los sonidos que producen sus instrumentos musicales para, en sus múltiples combinaciones, crear estructuras armónicas donde se reúnen instrucciones complejas y se sincretizan órdenes.

- Los toques y música militares organizan y apoyan una representación que desde antiguo sirve de amplificador y espejo hacia la sociedad.

- En el universo de la Música, la vertiente militar abarca un panorama amplio sobre la sociedad tanto civil como militar; a quienes sirve de formas complementarias: a la Armada organizándola, educando y haciendo ostensible hacia los demás la presencia de su poder; y a la sociedad civil contribuyendo a su formación y entretenimiento mediante conciertos programados.

- Buena parte de lo investigado y las conclusiones alcanzadas se podrían extrapolar al Ejército y otras instituciones, donde se han desarrollado con similares intenciones y perspectivas también idénticas; pues se mueven por modelos doctrinales y morales iguales o muy semejantes, con idéntica sensibilidad espiritual y moral.



11.- BIBLIOGRAFÍA

11.- BIBLIOGRAFÍA.-

ACKER, Yolanda; ALFONSO, María de los Ángeles; ORTEGA, Judith. *Archivo Histórico de la Unión Musical Española, partituras, métodos, libretos y libros*. Barcelona: Iberautor Promociones Culturales, 2000, p. 848. ISBN 9788480483643.

ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. Rochester: Eastman school of music of the University of Rochester, 1928, p. 658. ISBN 093958078.

ALCEDO, José Bernardo. *Filosofía elemental de la música. Exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal, 1869, p. 269.

ALEXANDRESCU, Cristina-Georgeta. The Iconography of Wind Instruments in Ancient Rome: Cornu, Bucina, Tuba, and Lituus. *Music in Art* Vol. 32. Iconography as a Source for Music History Volume III (Spring–Fall 2007), pp. 33-46. (Fecha de consulta: 20.04.2014)

ALFONSO X. *Las Siete Partidas del Sabio Rey don Alfonso el nono: por las quales son deremidas y determinadas las questionnes y pleytos que en España ocurren; sabiamente sacadas las leyes naturales ecclesiasticas e imperiales y de las hazañas antiguas de España*. Castilla: Joannes Brocarius Complutensis Typographus. (Fecha de consulta: 02.01.2014). En línea: <http://hdl.handle.net/10016/5473>

ALIA PLANA, Jesús María y SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén. *Ordenanzas fundacionales de la Armada española*. Volumen I. Madrid: Port Royal – Serie Textos Jurídicos, 1997, p. 257. ISBN 84-923248-1-3.

ALMAGRO-GORBEA, Martín. *Historia Militar de España: Prehistoria y Antigüedad*. Madrid: Editorial Laberinto, 2009, p. 416. ISBN 9788484833710.

ALMIRANTE, José. *Bosquejo de la Historia Militar de España*. Cuatro Tomos Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923, p. 1494.

ALMIRANTE, José. *Diccionario Militar*. Dos tomos. Madrid: Ministerio de Defensa, 1989, p. 651 y 1161. ISBN 8478230041 y 8478230033. NIPO 076880753 y 076880753.

ALVAREZ MARTÍNEZ, Rosario; RUBIERA MATA, María Jesús y CORTÉS GARCÍA, Manuela. *Música y poesía del sur de Al-Ándalus*. Madrid: Lunwerg Editores, 2007, p. 200. ISBN 9788477823353.

ANDÚJAR CASTILLO, Francisco. *El Ejército estamental en la España del XVIII*. Granada: Universidad de Granada – Tesis Doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras, 1990, p. 968.

ANÓNIMO. *Higiene militar o arte de conservar la salud del soldado en todas sus situaciones. Obra de utilidad a los médicos y cirujanos de los Ejércitos, a los jefes y oficiales subalternos de los cuerpos, a los comisarios de guerra, a los directores de los hospitales y a todos los empleados en ellos*. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1822, p. 401.

ARANAZ E IZAGUIRRE, Ricardo. *Ordenanzas de Artillería. Guía del oficial de Artillería*. Madrid: Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1886, p. 447.

ARMADA ESPAÑOLA. *Manual del marinero y del soldado de Infantería de Marina*. Madrid: Cuartel General de la Armada. Dirección de Enseñanza Naval, 2011, p. 258.

ARNAU AMO, Joaquín. *Música e Historia*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1987, p. 316. ISBN 9788477210139.

ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p. 460. ISBN 8484321371.

ARRANZ DE ANDRES, Consuelo. *Estudios de Derecho español y europeo. Libro conmemorativo de los primeros 25 años de la Facultad de Derecho de la Universidad de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria, 2009, p. 1088. ISBN 9788481025293.

ARTOLA, Miguel. *La Monarquía de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 648. ISBN 9788420681955.

ARTOLA, Miguel. *Enciclopedia de Historia de España: Instituciones políticas e Imperio*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, p. 800. ISBN 9788420652269.

ATLAS, Allan W. *La Música del Renacimiento. La música en la Europa Occidental (1400-1600)*. Madrid: Akal, 2004, p. 818. ISBN 9788446012085.

BALLBE, Manuel. *Orden Público y Militarismo en la España constitucional (1812-1983)*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 496. ISBN 9788420623788.

BANUS, Enrique. *El legado musical del siglo XX*. Navarra: EUNSA - Ediciones Universidad de Navarra, 2002, p. 224. ISBN 9788432320447.

BAQUER, Miguel Alonso. *El método español de pronunciamiento*. Madrid: Editorial Rialp, 1983, p. 274. ISBN 9788432122125.

BAQUER, Miguel Alonso. *Manuel Azaña y los militares*. Madrid: Editorial Actas, 1997, p. 182. ISBN 9788487863585

BAQUER, Miguel Alonso. *El militar en la sociedad*. Madrid: Editorial Eudema Universidad, 1988, p. 176. ISBN 9788477540304.

BARREDA, Francisco de. *El marinero instruido en el arte de navegar. Especulativo y práctico para enseñanza de los colegiales del Real Seminario de San Telmo*. Cádiz, Real Colegio de San Telmo, 1786.

BEHAR RIVERO, Daniel Salomón. *Metodología de la investigación*. Bogotá: Editorial Shalom, 2008, p. 94. ISBN 9789592127837.

BELTRANDO-PATIER, Marie Claire. *Historie de la Musique*. París: Dunod-Bordas Editeur, 2004, p. 1207. ISBN 9782047299463.

BENJAMIN, Walter. *Obras Libro V (Vol. 2)*. Madrid: Abada Editores, 2015, p. 840. ISBN 9788416160273.

BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales dirigido al conde de Miranda, Señor de las casas de Avellaneda, compuesta por fray Juan Bermudo, de la Orden de*

los Menores, en el cual hallará todo lo que en música deseare, examinado y aprobado por los egregios músicos Bernardino de Figueroa y Cristóbal de Morales. Osuna: Impreso en la villa de Osuna por Juan de León, 1555, p. 302.

BERLIOZ, Héctor. *Gran tratado de instrumentación y orquestación de Mr. E. Berlioz; traducido, recopilado y dispuesto para uso de los compositores españoles por Oscar Camps y Soler, conteniendo una indicación exacta de la extensión, exposición del mecanismo; estudio del timbre y carácter expresivo de cada instrumento.* Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa, 1860, p.240.

BETANCOURT MARTÍNEZ, Fernando. La fundamentación del saber histórico en el siglo XX: Investigación social, metodología y racionalidad operativa. *Revista de estudios de Historia Moderna y Contemporánea* núm. 40 (Julio-Diciembre 2010). ISSN 01852620.

BLACKING, John. *¿Hay Música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial, 2015, p. 192. ISBN 9788420687810.

BORDEJE MORENCOS, Manuel de. *España, poder marítimo y estrategia naval.* Barcelona: Publicaciones de la Empresa Nacional Bazán, 1982, p.186. ISBN 9788430072576.

BRENET, Bobillier. *Diccionario de la música, histórico y técnico* Madrid: Editorial Iberia, 1999, p.566. ISBN 9788470821394.

BUENO, José María. *La Infantería y la Artillería de Marina: 1537-1931.* Oviedo: Gráficas Summa, 1985, p. 64. ISBN 8439833490.

BUENO, José María. *Soldados de España: El uniforme militar español. Reyes católicos hasta Juan Carlos I.* Valladolid: Quirón ediciones, 2012, p. 9788496935457.

BURKE, Jhonson y ONWUEGBUZIE, Anthony. Mixed Methods Research: A Research Paradigm Whose Time Has Come. *Educational Researcher*, October 2004, Department of Educational Measurement and Research of the University South Florida. p. 26. Fecha de consulta: 10.05.2015

BURKHOLDER, Peter y GROUT, Donald. *Historia de la Música Occidental.* Madrid: Alianza Editorial, 2015, p. 1288. ISBN 9788420699141.

BUSQUET, Julio y LOSADA, Juan Carlos. *Ruido de sables: Las conspiraciones militares desde Fernando VII hasta Juan Carlos I.* Barcelona: Editorial Crítica, 2003, p. 232. ISBN 9788484324249.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Las cantigas de loor de Santa María del Rey Alfonso X El Sabio.* Zaragoza: Instituto Fernando el Católico - VI Jornadas de Canto Gregoriano: De la monofonía a la polifonía, 2001.

CALE VIAN, Laura de la. *Cien años de tapiz español. La Real Fabrica de Tapices 1900-2000.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009, p. 155. ISBN 9788473927390.

CALUETE, Juan Cristóbal. *Felicitísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe, hijo del emperador Carlos Quinto Máximo desde España a sus tierras de la baja Alemania, con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes.* Annuers: Casa de Martín Nucio, 1552, p. 738.

- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María. *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, núm. 7, 2010, pp. 181-214.
- CAPMANY, Antonio de. *Ordenanzas de las Armadas navales de la Corona de Aragón*. Madrid: Imprenta Real, 1787, p.63.
- CARRERAS ARES, Juan José y GARCÍA GARCÍA, Bernardo José. *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000, p. 517. ISBN 9788487369179.
- CASADO BURBANO, Pablo. *Las Fuerzas Armadas en el inicio del constitucionalismo español*. Madrid: Editoriales de Derecho Reunidas S.A., 1982, p. 381. ISBN 9788471303530.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales (10 Tomos), 1999. ISBN (obra completa) 8480483032.
- CHARLES SOLER, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (Tres tomos).Valencia: Impromptu Editores, 2008, p.312. ISBN 9788496882737.
- CEPEDA GÓMEZ, José. *El Ejército en la política española (1789-1843)*. Madrid: Editorial Fundación Universitaria Española, 1990, p. 484. ISBN: 9788473923255.
- CEPEDA GÓMEZ, José. *Los pronunciamientos en la España del siglo XIX*. Madrid: Editorial Arco libros, 1999, p. 94. ISBN: 9788476353769.
- CHAILLEY, Jacques. *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 568. ISBN 9788420685540.
- CHECA, Fernando. *Tesoros de la Corona de España: Tapices flamencos en el Siglo de Oro*. París: Fonds Mercator, 2010, p. 550. ISBN 9789061539483.
- CHRISTIANSEN, E. *Los orígenes del poder militar en España. 1800-1854*. Madrid: Editorial Aguilar, 1974, p. 218. ISBN 9788403120419.
- CLARES CLARES, María Esperanza. *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Programa de Doctorat. Tesis de la Universitat de Barcelona, 2011, p. 686. Fecha de consulta: 05.05.2015. (En línea): <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35623>.
- COMELLAS GARCÍA LLERA, José Luís. *Historia breve del mundo contemporáneo*. Madrid: Ediciones RIALPH, 1998, p.400. ISBN 9788432131776.
- COMELLAS GARCÍA LLERA, José Luís. *Historia sencilla de la Música*. Madrid: Ediciones RIALPH, 2008, p.360. ISBN 9788432136948.
- COMELLAS GARCÍA LLERA, José Luís. *Historia de España Moderna y Contemporánea*. Madrid: Ediciones RIALPH, 2015, p. 432. ISBN 9788432145643.
- COMELLAS GARCÍA LLERA, José Luís. *Nueva Historia de la Música*. Madrid: Ediciones Eiunsa, 1995, p.576. ISBN 9788487155550.
- COMOTTI, Giovanni. *La Música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner, 1986, p. 104. ISBN 9788475061818.

CORTES, Francesc e IZAGUIRRE-ESTEVE, Josep. *Músicas en tiempo de guerra*. Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 354. ISBN 9788493969530.

CROFTON, Ian y FRASER, Donald. *Diccionario de citas de la música y los músicos*. La música en citas. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007, p.330. ISBN 9788496924079.

CRUCES VILLALOBOS, Francisco. *Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*. Segunda Edición, Madrid: Editorial Trotta S.A., 2001, p. 496. ISBN 9788481644746.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2009, p. 208. ISBN 9788497843904.

DAVID ABULAFIA. *El descubrimiento de la humanidad: Encuentros atlánticos en la era de Colón*. Madrid: Editorial Crítica, 2009, p. 560. ISBN 9788474239294.

DAVID ABULAFIA. *El gran mar*. Madrid: Editorial Crítica, 2013, p. 736. ISBN 9788498925470.

DELGADO LALLEMAND, Luís. *The marine encyclopaedic dictionary* (inglés-español). Madrid: Ediciones Paraninfo, 2010, p. 756. ISBN 9788428380775.

DENIZEAU, Gerard. *Los géneros musicales: Una visión diferente de la Historia de la Música*. Madrid: Ma Non Troppo, 2008, p. 272. ISBN 9788496924468.

DIBELIUS, Ulrich. *La Música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004, p. 688. ISBN 9788446012917.

DÍEZ NICOLÁS, Juan. La transición política y la opinión pública española ante los problemas de la Defensa y hacia las Fuerzas Armadas. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. CSIC. REIS número 36, octubre-diciembre 1986. p.215.

DOMINGO, Josep M. *Santa Cecilia evangelio en el alma*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica. 2001, p.28. ISBN 84-7467-754-8B-37043.

En línea: http://www.jstor.org/stable/41818803?seq=1#page_scan_tab_contents

ESCARION DE PAULA, Bartolomé. *Doctrina militar en la cual se trata de los principios y causas porque fue hallada en el mundo la milicia*. Lisboa: A costa del autor, 1598, p. 244.

ESLAVA, Hilarión. *Escuela de composición, tratado cuarto, de la instrumentación, por Don Hilarión Eslava*. Madrid: Imprenta de Santos Larxé y Blumestein con calcografía de Bonifacio Eslava, 1870, p.217.

ESPADALER, Antón María. Els almogavers: Les cares d'un mite. *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics de la Universitat de Barcelona* núm. XVIII, 2007, p.35-51. DOI: 10.2436/20.1001.01.16. (Fecha de consulta: 25.08.14). En línea: <http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000080%5C00000031.pdf>

ESPADAS BURGOS, Manuel y URQUIJO GOITIA, José Ramón. *La Guerra de la Independencia y la época Constitucional*. Madrid: Editorial Gredos, 1990, p. 480. ISBN 9788424914158.

- ESPADAS BURGOS, Manuel. *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1990, p. 400. ISBN 9788400070601.
- FERNÁNDEZ BASTARRECHE, Fernando. *El Ejército español en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1978, p. 190. ISBN 9788432303357.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Fernando. *Mis memorias íntimas*. Dos tomos. Madrid: Velecio Editores, 2008, p. 1040. ISBN 9788493584061 y 9788493584078.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Historia de la música española; Desde los orígenes hasta el Ars Nova*. Dos Tomos. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 376 y p. 312 ISBN 9788420664736 e ISBN 9788420664743.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Defensa, 1999, p. 740. ISBN 9788478237135.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *A la mar madera*. Libro quinto de las disquisiciones náuticas. Madrid: Imprenta estereotipia y galvanoplastia de Aribau, 1880, p. 518.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *La nao Santa María en 1892*. Madrid: Memoria de la Comisión Arqueológica Ejecutiva de 1892, 1892, p.92.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Disquisiciones náuticas*. Reimpresión del ministerio español de Defensa en tirada de 500 ejemplares. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Armada, 2007, ISBN (obra completa) 9788478234462.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *La Marina de Castilla desde su origen y pugna con la de Inglaterra hasta la refundición en la Armada Española* (facsimile). Valladolid: Editorial Maxtor, 2010, p. 552. ISBN 9788497617819.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Viajes regios por mar* (Facsimile). Sevilla: Editorial Renacimiento, 2013, p. 360. ISBN 9788484727750.
- FERNÁNDEZ MEGÍAS, Cristina. *Inducción de emociones en condiciones experimentales: Un banco de estímulos audiovisuales*. Barcelona: Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Psiquiatría y Medicina Legal, 2012, p. 140.
- FERRANDO PUIG, Emili. *Fuentes orales e investigación histórica*. Madrid: Editorial Serbal, 2006, p.191. ISBN 9788476285008.
- FRANCO CASTAÑÓN, Hermenegildo. *Los apostaderos y estaciones navales españolas en ultramar*. Barcelona: Publicaciones de la Empresa Nacional Bazán, 1998, p. 296. ISBN 9788487063053
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 224. ISBN 9788420690711.
- GAGO-JOVER, Francisco. *Vocabulario militar castellano (Siglos XIII-XV)*. Granada: Ediciones de la Universidad de Granada, 2002, p. 388. ISBN 9788433828620.
- GALLO, Antonio. Destierro de ignorancias de todo género de soldados de Infantería. Lisboa: Imprenta de Francisco Martínez, 1639, p.184.

GÁRATE CÓRDOBA, José María. El pensamiento militar en los cantares de gesta. *Revista de Historia Militar* núm. 22 del Servicio Histórico Militar del Estado Mayor Central, 1967, p. 274.

GARCÍA FITZ, Francisco. *Castilla y León frente al Islam: Estrategias de expansión y tácticas militares (Siglos XI-XIII)*. Sevilla: Ediciones de la Universidad de Sevilla, 2005, p. 482. ISBN 9788447204212.

GARCÍA GARCÍA, Francisco. *Diseño, aplicación y análisis de un modelo para la enseñanza de la música con la utilización de contenidos digitales educativos*. Madrid: Tesis doctoral de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, 2010, p.482.

GARCÍA HURTADO, Manuel Reyes (ed). *La Armada española en el siglo XVIII. Ciencia, hombres y barcos*. Madrid: Silex ediciones, 2012, p.403. ISBN 9788477375746.

GERABERT, Francois Auguste. *Exposición metódica de los principios del arte de instrumentar en las diversas aplicaciones a la orquesta, bandas militares, etc. por M. F.A. Gevaert, director del Real Conservatorio de Bruselas y maestro de capilla del rey de los belgas; traducido al castellano por D. José Parada y Barreto*. Madrid: Arenal, 1873, p. 200.

GIORDANETTI, Piero. *Kant e la musica*. Edizione CUEM. Milano, 2001, p. 248. SBN - BNI 2002-6825.

GÓMEZ MUNTANE, María del Carmen. *Actas del coloquio internacional celebrado en Lleida, del 1 al 3 de abril de 1996*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996, p. 496. ISBN 9788484091271.

GÓMEZ, María del Carmen. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 2*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2012, p. 548. ISBN 9788437506760

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen y ESCUDERO ANDÚJAR, Fuensanta. *Guía didáctica para fuentes orales. Historia, memoria y fuentes orales*. Murcia: Grupo de trabajo de la Universidad de Murcia. En línea:
http://hum315.uca.es/investigacion/proyectosinv/camino_democracia/working_papers/um_01

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *Música como lenguaje artístico*. Murcia: Diego Marín, 2012, p. 190. ISBN 9788415429166.

GUILLÉN TATO, Julio. *Discurso leído ante la Real academia española*. Madrid: Talleres Gráficos del Ministerio de Marina, 1963, p. 61. D.L núm. M80911963.

GUIMERÁ RAVINA, Agustín y GARCÍA FERNÁNDEZ, Nélida. Un consenso estratégico: Las Ordenanzas Navales de 1793. *Anuario de Estudios Atlánticos del Cabildo Insular de Gran Canaria*, número 54, Tomo Segundo, 2008, pp.43-81. ISSN 05704065.

GUIRAO DE VIerna, Ángel. *El profesional del mar. España y el ultramar hispánico hasta la ilustración*. Madrid: Jornadas de Historia Marítima, 1989, pp. 97-112.

- HEADRICK, Daniel. *Ejército y política en España (1866-1898)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1981, p. 296. ISBN 9788430908677.
- HEIMAN, KNIPPSCCHILD y MÍNGUEZ. *Ceremonias, ritos y representación del poder*. Barcelona: Servicio Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2004, p.314. ISBN 8480214910.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *La investigación histórica, teoría y praxis histórica. Métodos y Técnicas de investigación histórica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, p. 672. ISBN 9788436265118.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ BARBA, Mario. *España: Historia de una nación*. Madrid: Editorial Complutense, 2009, p. 200. ISBN 9788489365346.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena. *Los caminos de la Historia. Cuestiones de historiografía y método*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995, p.301. 8477383294.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena. *Tendencias Historiográficas actuales. Escribir Historia hoy*. Madrid: Editorial Akal, 2004, p.558. ISBN 9788446019725.
- HOPPIN, Richard. *Antología de la música medieval*. Madrid: Akal, 2002, p. 190. ISBN 9788446016120. Fecha de consulta: 10.05.2015. (En línea): <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCE>
- HURTADO DE BARRERA, Jacqueline. *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Instituto Universitario de Tecnología, 2000, p. 665. ISBN 9806306066.
- INSTITUTO HIDROGRÁFICO. *Faros y señales de niebla*. Cádiz: Real Instituto Hidrográfico de la Marina, 2012, p. 282.
- IZQUIERDO y MEER. *Reglamento provisional para el Detall y régimen interior de los Cuerpos del Ejército*. Publicación autorizada por orden comunicada de 4 de julio de 1941. Madrid: Compañía Bibliográfica Española S.A., 1941, p. 173.
- JAY GROUT, Donald y BURKHOLDER, Peter. *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 1288. ISBN 9788420691459.
- JOFRE I FRADERA, Josep. *El lenguaje musical*. Madrid: Grupo Robin Book - Ma Non Troppo, 2003, p. 238. ISBN 9788495601568.
- JUAN ALARCÓN, Daniel José. *Los toques militares en España*. Tarragona: Universitat Rovira I Virgil, 2013, p. 508. (Fecha de consulta: 01.03.2015). En línea: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/129283>. Depósito Legal: T.195-2014.
- KALTENECKER, Martin. *El rumor de las batallas: ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004, p. 184. ISBN 9788449316456.
- KAMEN, Henry. *Del imperio a la decadencia: Los mitos que forjaron la España Moderna*. Madrid: Temas de Hoy, 2006, p. 350. ISBN 9788484606062.
- KAMEN, Henry. *Los héroes de la España imperial*. Madrid: Espasa libros, 2012, p. 320. ISBN 9788467008555.
- KAMEN, Henry. *Brevísima Historia de España*. Madrid: Espasa libros, 2015, p. 288. ISBN 9788467044041.

KNIGHTON, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2002, p. 401. ISBN 9788478205967.

IBARRETA, Juan de. *Ceremonial marítimo*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1913, p.234.

LAFITA BLANCO, Francisco de Asís. *Prontuario sinóptico de instrumentación musical con relación a la orquesta indispensable a los maestros compositores e instrumentistas compuesto por Francisco de Asís Lafita y Blanco*. Madrid: Imprenta de Pablo Martín y litografía de N. González, 1881, p.20.

LAFUENTE, Modesto. *Historia General de España desde los tiempos remotos hasta nuestros días*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1850.

LEVITIN, Daniel J. *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona: RBA Libros, 2015, p. 352. ISBN 9788490563946.

LOBO, Miguel. *Señales para régimen de las escuadras. Táctica para buques de hélice*. Madrid: Imprenta y Estenotipia de M. Rivadeneyra, 1862, p. 230.

LÓPEZ BURGUEÑO, Teresa. La música y el bienestar emocional en la educación a distancia desde el modelo Affective e-Learning. *Revista científica electrónica de Educación y Comunicación en la Sociedad del Conocimiento*. Época II, Año XIII, Número 12, Volumen II (julio-diciembre), 2014, p.29.

LOPEZ ELUM, Pedro. *Interpretando la música medieval del siglo XIII: Las Cantigas de Santa María*. Valencia: Servei de Publicacions Universitat de Valencia, 2005, p. 342. ISBN 9788437059198.

LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española: Siglo XVIII. Vol. III*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 312. ISBN 9788420664750.

LÓPEZ-CALO. *La música en las catedrales españolas*. Madrid: ICCMU – Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, p. 719. ISBN 9788489457485.

MACÍAS GARCÍA, Anna Teresa. *El arpa e instrumentos emparentados y su presencia en la obra de Johann Wolfgang von Goethe*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral Facultad de Filología, 2012. p.603. Fecha de consulta: 04.05.2015

MARIANA, Juan de. *Historia General de España; compuesta primero en latín y después vuelta en castellano por Juan de Mariana* (Dos Tomos). Toledo: Casa de Pedro Rodríguez, 1601.

MANCHO DUQUE, María Jesús. *Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento* (on-line), Ediciones Universidad de Salamanca. (Fecha de consulta: 25.02.2014) En línea: <http://dicter.usal.es>

MAQUEDA BLASCO, Jerónimo.; ORDAZ CASTILLO Elena.; CORTÉS BARRAGÁN Rosa Ana; GAMO GONZÁLEZ María Fe; BERMEJO GARCÍA Eva; SILVA MATO Agustín; ASUNSOLO DEL BARCO, Ángel. *Estudio de prevalencia de los efectos extra-auditivos del ruido y su relación en la calidad de vida y rendimiento en la población trabajadora española. Actuación en vigilancia de la salud*. Madrid: Instituto de Salud Carlos III, 2010, p. 21. NIPO: 477-10-065-6.

- MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo*. Barcelona: Iberautor Promociones Culturales, 2002, p. 500, ISBN 9788480484695.
- MARCHENA GIMÉNEZ, José Manuel. *La vida y los hombres de las galeras de España (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Universidad Complutense – Tesis Doctoral, 2010, p.514. ISBN 9788469386224.
- MARTI, Josep. *Mas allá del arte, la música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Editorial Deriva, 2000, p. 352. ISBN 9788487981296.
- MARTÍNEZ OMAÑA, María Concepción. El uso diverso y complementario de las fuentes de información en historia oral. *Revista Razón y Palabra – Oralidad y comunicación*, número 15 (Agosto-October de 1999). Fecha de Consulta: 12.09.2015. (En línea) <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n15/m>
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Javier. *Nueva visión sobre la Iconografía Musical en España a través de la pintura. Itinerario por las colecciones y fondos del Museo del Prado*. Murcia: Universidad de Murcia, Tesis Doctoral departamento Historia del Arte, 2014, p.1320. (Fecha de consulta: 05.05.2015).
- MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto y LUÍS NARANJO, Alberto. *Música y cultura: Perspectiva histórica*. Málaga: Alianza Ediciones Aljibe, 2004, p. 224. ISBN 9788497001786.
- MERINO NAVARRO, José Patricio. *La Armada española en el siglo XVIII*. Madrid: Editorial Fundación Universitaria Española, 1981, p. 438.
- MINISTERIO DE DEFENSA. *Doctrina para la acción conjunta de las Fuerzas Armadas* PDC-01. Madrid: Estado Mayor de la Defensa, 2009, p. 77.
- MOA, Pío. *Los orígenes de la Guerra Civil española*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009, p. 482. ISBN 9788474909838.
- MONCADA, Francisco de. *Expedición de los catalanes y aragoneses contra griegos y turcos*. Madrid: Editorial Akal, 1987, p. 264. ISBN 9788476001684.
- MORALES SERRANO, Francisca. *La comunicación planificada, estudio cualitativo de las variables estructura, gestión y valores en la comunicación de las organizaciones*. Tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona: Departamento de Comunicación de la Universidad de Barcelona, 2006, p. 263.
- MOSKOS, Charles y WILLIAMS, John Allen. *The Postmodern Military. Armed forces after the Cold War*. New York: OUP, 1999, p.304. ISBN 0195133293.
- MUÑIZ Y TERRONES, José. *Ordenanzas de S. M. para el régimen, subordinación y servicio de sus Ejércitos, anotadas e ilustradas por artículos*. Madrid: R. Velasco Impresor, 1880, p. 928.
- NARANJO, Claudio. *La vieja y novísima Gestalt: Actitud y práctica de un experiencia-lismo ateuórico*. Madrid: Cuatro Vientos, 2004, p.277. ISBN 9788489333321.
- NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel. *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones*. Oviedo: Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo – Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2014, p.522.

NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael. *Militarismo y antimilitarismo en España (1888-1906)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1990, p. 400. ISBN 9788400070588.

NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael. *Sociedad y política en el siglo XX: Viejos y nuevos movimientos sociales*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993, p. 304. ISBN 9788477382003.

OLIVEROS DE CASTRO, María Teresa. La Goagira y las ordenaciones de don Antonio de Arévalo. *Revista de Historia Militar* núm. 22 del Servicio Histórico Militar del Estado Mayor Central, 1967, p. 274.

ORDENANZAS DE SU MAJESTAD. *Ordenanzas de Su Majestad para el Gobierno militar, político y económico, de su Armada Naval. Parte Segunda, que contiene los asuntos pertenecientes a los cuerpos militares de la Armada*. Madrid: Imprenta de Juan de Zúñiga, 1748, p. 492.

ORGANIZACIÓN HIDROGRÁFICA INTERNACIONAL. *Diccionario Hidrográfico*. Mónaco: Grupo de Trabajo de la Comisión Hidrográfica Internacional, 1996, p. 405.

PADILLA, José Ignacio y RUEDA, Karen A. El sonido de la guerra. Las trompas de la fortaleza medieval de Ausa (Zaldivia, Gipuzkoa). *Revista Acta Histórica et Archaeologica Mediaevalia*. 2010, 30, p. 453-485 (Fecha de consulta: 05.03.2015). En línea: <http://www.raco.cat/index.php/ActaHistorica/article/view/250086>.

PAINE, Lincoln. *The sea and the civilization. A maritime history of the world*. New York: Borzoi Books, 2013, p. 744. ISBN 9781400044092.

PAJARES ALONSO, Roberto L. *Historia de la música para conservatorios*. Madrid: Grupo Editorial Visión Net, 2014, p. 264. ISBN 9788498864779.

PARKER, Geoffrey y PARKER, Ángela. *Los soldados europeos entre 1550 y 1650*. Madrid: Editorial Akal, 1991, p. 64. ISBN 9788476005439.

PARKER, Geoffrey. *El Ejército de Flandes y el Camino Español (1567-1659)*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 376. ISBN 9788420629339.

PARKER, Geoffrey. *El rey imprudente*. Madrid: Editorial Planeta, 2015, p. 672. ISBN 9788408141990.

PARKER, Geoffrey. *La gran estrategia de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 568. ISBN 9788420629025.

PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música. Segunda edición, enriquecida con más de 11.500 voces castellanas y sus correspondientes italianas, latinas, francesas, alemanas e inglesas más usuales que tienen relación con la música bajo sus aspectos teórico y práctico y organográfico*. Barcelona: Isidro Torres Oriol editores, 1896, p. 528.

PEREIRA, Dionisio: Una visión estratégica del patrimonio marítimo: comparativa entre Catalunya, Euskadi y Galicia. *Revista de Estudios Marítimos del País Vasco, Itsas Memoria*, número 6, 2010, pp. 15-32. (Fecha de consulta 02.08.2015), En línea: http://um.gipuzkoakultura.net/itsasmemoria6/15-32_pereira.pdf

PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2003, p. 310. ISBN 9788478073429.

PLATÓN. *La República o el Estado*. Madrid: Espasa Libros, 1999, p. 432. ISBN 9788467036589.

PONCE DE LEÓN. *La música en el mundo académico y profesional*. Madrid: ICC-MU – Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014, p. 380. ISBN 9788490232224.

PORTUGUÉS. *Colección de ordenanzas militares, sus innovaciones y aditamentos, dispuestos en diez tomos, con separación de clases*. Madrid: Imprenta Real, 1764.

PRIDA Y PALACIO, Pedro de. *Código general de señales para uso de la Marina de Guerra*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Estrada, Díaz y López, 1807, p.160.

PUELL, Fernando. *Historia del Ejército en España*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 320. ISBN 9788420647920.

QUESADA SANZ, Fernando; MUÑOZ BOLAÑOS, Roberto; GARCIA FITZ, Francisco; SOLER DEL CAMPO, Álvaro; CASTILLO CÁCERES, Fernando; GARCÍA HERNÁN, Enrique. GARCÍA RIBOT, Luís. ALBI DE LA CUESTA, Julio. *Aproximación a la historia militar de España*. Tres Tomos. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica. Dirección General de Relaciones Institucionales. 2006. ISBN 84-9781-244-1.

RADEVSKY, Anton. *Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales: Todas las épocas y regiones del mundo*. Potsdam: H.F. Ullman, 2009, p. 314. ISBN 9783833155277.

RAMÍREZ-ANGEL, Antonio. *Cultura Musical*. Madrid: Editorial Almena, 1977, p. 319. ISBN 8470140035.

RAYNOR, Henry. *Una historia social de la música desde la Edad Media a Beethoven*. Madrid: Siglo XXI, 1986, p. 518. ISBN 9788432305610.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolás. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana SAEC, 1946, p. 94.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Prontuario de musicología*. Barcelona: Clivis Publications, 2002, p. 238. ISBN 9788489813885.

ROLAND DE CANDE. *Nuevo diccionario de la Música*. Madrid: Ma Non Tropo, 2010, p. 320. ISBN 9788496222267.

RUIZ MARTÍN, Ángel. *Evolución de las divisas en las Armas del Ejército Español*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1982, p.250. ISBN 9788439895633.

SAID, Edward W. y BARENBOIM, Daniel. *Paralelismos y paradojas: Reflexiones sobre música y sociedad*. Barcelona: Editorial Debate – Penguin Random House Grupo Editorial, 2013, p. 200. ISBN 9788483069622.

SALAS LÓPEZ, Fernando de. *Español conoce tus Fuerzas Armadas*. Madrid: Edición del mismo autor, 1977, p. 212. ISBN: 9788440019066.

SALAZAR, Adolfo. *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 256. ISBN 9788420685359.

SALIUS GUMA. *Etnoarqueomusicología*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2015, p. 216. ISBN 9788400099350.

SANCHEZ BAENA, Juan José; CHAIN-NAVARRO, Celia y MARTINEZ-SOLIS, Lorena. *Estudios de historia naval. Actitudes y medios en la Real Armada del siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2011, p. 364. ISBN 9788497817196. NIPO 075-11-296-3.

SANTACREU FERNÁNDEZ, Oscar Antonio. *La música en la publicidad*. Alicante: Tesis doctoral de la Universidad de Alicante, 2002, p. 432.

SCHENEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998, p. 504. ISBN 9788478443680.

SCOTT, CUTLIP, CENTER y BROOM. *Manual de relaciones públicas eficaces*. Barcelona: Editorial gestión 2000, 2006, p. 324. ISBN 8496426971.

SECO SERRANO, Carlos. *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*. Madrid: Editorial Rialp, 1979, p. 288. ISBN 9788432119873.

SECO SERRANO, Carlos. *Militarismo y civilismo en la España contemporánea*. Madrid: Instituto de estudios Económicos, 1984, p. 450. ISBN 9788485719457.

SECO SERRANO, Carlos. *De los tiempos de Cánovas*. Madrid: Ediciones de la Real Academia de la Historia, 2004, p. 298. ISBN 9788495983428.

SECO SERRANO, Carlos. *Alfonso XII*. Barcelona: Editorial Ariel, 2007, p. 256. ISBN 9788434452107.

SEL DE FELIPE, Alejandra. *Efecto de la emoción inducida por la música sobre la comprensión de oraciones*. Madrid: Tesis Doctoral de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 154.

SENEN DE CONTRERAS, Juan. *Compendio de los veinte libros de reflexiones militares que en diez tomos en quarto escribió el teniente general don Álvaro de Navia Osorio, vizconde del Puerto y marqués de Santa Cruz de Marcenado*. Madrid: Imprenta Real, 1787, p. 707.

SERRA Y SERRA, Narcís. La política española de Defensa. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. (CSIC). REIS número 36, octubre-diciembre 1986. p.215.

SIERRA BRAVO, Restituto. *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*. Madrid: Ediciones Paraninfo, 2002, .p.495. ISBN 9788497321383.

SLOBODA, John. *La Psicología Cognitiva de la Música*. Madrid: Editorial Antonio Machado, 2012, p. 416. ISBN 9788477741770.

SMALL, Christopher. *Música, sociedad y educación*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1989, p. 232. ISBN 8420685453.

SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde los fenicios hasta el año de 1850* (4 Tomos). Madrid: ICCMU – Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008. ISBN (obra completa): 9788489457386.

SOTTO Y MONTES, Joaquín de. Organización militar española de la Casa Borbón en el siglo XVIII. *Revista de Historia Militar* núm. 22 del Servicio Histórico Militar del Estado Mayor Central, 1967, p. 274.

SOUSA, Jhon Philip. *The experiencias of a bandmaster*. Illinois: Proyecto Gutenberg, 2009, p.38. ISBN CDLPG00002589. (Fecha de consulta: 14.02.2014) En línea: <http://www.gutenberg.org/ebooks/2589>.

STOWELL, Robin y LAWSON, Colin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 224. ISBN 9788420682075.

SUAREZ PAJARES, Javier y GRIFFITHS, John. *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU – Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 572. ISBN 9788489457331.

SUAREZ-PAJARES, Javier y GRIFFITHS, John. *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 572. ISBN 9788489457331.

TATO GARCÍA, María; TATO JIMÉNEZ, Juan Luís y CASTILLO DÍAZ. La investigación en comunicación en España: Estado de la cuestión. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, número 1, 2014, pp. 129-139. ISSN 23412690.

TIMOTEO O'SCANLAN, Manuel del Castillo. *Diccionario marítimo español, que además de las definiciones de las voces con sus equivalencias, inglés e italiano, contiene tres vocabularios de estos idiomas con las correspondencias castellanas. Redactado por orden del Rey Nuestro Señor*. Edición reimpresa de la de 1831. Madrid: Museo Naval, 1974, p.772.

TORRES AMAT, Félix. *Sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español. Tomo I del Antiguo Testamento que contiene los libros de El Génesis, El Éxodo, El Levítico, Los Números, El Deuteronomio, Josué, Los Jueces y Ruth*. Madrid: Imprenta de Don Miguel de Burgos, 1832, p. 6210.

VALLS, Josep Francesc. *La jungla comunicativa: Empresas y medios de comunicación en España*. Barcelona: Editorial Ariel, 1986, p. 191. ISBN 8434412500.

VALVERDE ÁLVAREZ y RODRÍGUEZ-VILLASANTE. *La actividad naval militar; influencia en su entorno*. Barcelona: Publicaciones de la Empresa Nacional Bazán, 1991, p.346. ISBN 9788487063039.

VEGECIO RENATO, Flavio. *Instituciones militares*. Madrid: Ediciones Ministerio de Defensa, 1988, p. 143. ISBN 84-7823-001-7. NIPO 076-88-069-3.

VEGECIO RENATO, Flavio. *Compendio de técnica militar*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006, p. 400. ISBN 9788437623139.

VIANA, Jaime de. *Instituciones militares de Vegecio Renato traducidas del latín al castellano por Jaime de Viana, cadete del regimiento de Reales Guardias de Infantería española*. Madrid: Impreso en Casa de Joaquín Ibarra, 1764, p. 315.

VV.AA. *Manual para las clases de Tropa: Escuela de cabos, academias regimentales del Arma de Infantería*. Madrid: Casa Editorial Hernando, 1828, p.508.

VV.AA. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2003, p.320. ISBN 9788483230954.

YEPES STORK, Ricardo. *La doctrina del acto en Aristóteles*. Navarra: EUNSA Ediciones, 1993, p. 516. ISBN 9788431312312.

BIBLIOGRAFÍA LEGISLATIVA.-

ARMADA ESPAÑOLA. *Actos, ceremoniales, preceptos tradicionales y normas de conducta en la Armada*. Ceremonial Marítimo. Resolución Comunicada 600/80001/1988, de 14.09.1988. Madrid: Estado Mayor de la Armada, 1988.

ARMADA ESPAÑOLA. *Aprobación del Reglamento Provisional de las Bandas de Músicas, Cornetas y Tambores de la Armada*. Orden de 19 de diciembre de 1949. Madrid: Estado Mayor de la Armada, 1949.

ARMADA ESPAÑOLA. *Reglamento de actos y honores militares para uso exclusivo del personal de la Armada*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1957, p. 256.

ARMADA ESPAÑOLA. *Ceremonial marítimo*. Madrid: Editorial Naval, 1998, p. 109. ISBN 8473410432.

ARMADA ESPAÑOLA. *Directiva sobre actos institucionales en la Armada*, núm. 03/2013, de 26 de abril de 2013, del Almirante Jefe del Estado Mayor de la Armada.

ARMADA ESPAÑOLA. *Reglamento de las Bandas de Música, Cornetas y Tambores de la Armada*. Madrid: Jefatura del Estado Mayor de la Armada, 1941, Negociado de Reglamentos.

BOLETÍN OFICIAL DE DEFENSA. *Emblema Del Cuerpo de Músicas Militares*. Orden Ministerial Def. 69/1991, de 01.10.1991. BOD. 196/1991. Corrección de errores: BOD. 201.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. *Aprobación del régimen de ejercicios y materias profesionales común para el ingreso en el Cuerpo y Escalas de Suboficiales Músicos de las Fuerzas Armadas*. Orden 78/1988, de 16 de diciembre. BOE núm. 309, de 26 de diciembre de 1988.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. *Creación de la Escuela de Músicas Militares*. Real Decreto 742/2001, de 29 de junio, BOE núm. 166, de 12 de julio de 2001.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. *Del personal de las músicas de las Fuerzas Armadas*. Real Decreto 291/1976, de 30 de octubre, BOE núm. 306, de 22 de noviembre de 1976.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. *Estableciendo las categorías y empleos de los músicos militares*. Real Decreto, de 30 de octubre de 1976, BOE núm. 270, de 11 de noviembre de 1977.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. *Plantillas de las Fuerzas Armadas*. Ley 14/1993, de 23 de diciembre, BOE núm. 307, de 24 de diciembre de 1993.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. *Regulación del Personal Militar profesional*. Ley 17/1989, de 19 de julio, BOE núm. 172, de 20 de julio de 1989.

CORTES ESPAÑOLAS. *Reforma a la Ordenanza del Ejército discutida en Cortes*, el 9 de octubre de 1822.

DIARIO OFICIAL DE MARINA. *Aptitudes de Corneta y Tambor*. Madrid: Ampliación de la Orden Ministerial 121/1971. D. O. 46 de 1971.

DIARIO OFICIAL DE MARINA. *Declarando reglamentaria para los buques y dependencias de la Armada la Salve propuesta por el Director del Museo Naval*. Orden de 16 de noviembre de 1942. D.O. 255/1942.

EJÉRCITO DE TIERRA. *Colección legislativa de 1885. Tomo I*. Madrid: Imprenta y Litografía del Ministerio de la Guerra, 1885, p. 841.

EJERCITO DE TIERRA. *Colección Legislativa*, Tomo I. Madrid: Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra, 1885, p. 937.

EJERCITO DE TIERRA. *Instrucciones a que han de sujetarse los Generales nombrados para pasar la revista de inspección*. Madrid: Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra, 1885.

EJERCITO DE TIERRA. *Instrucciones para el cumplimiento del Real Decreto de 15 de Diciembre de 1884, relativo a la reorganización de las secciones de Tropa del Cuerpo de Ingenieros*. Madrid: Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra, 1885.

EJERCITO DE TIERRA. *Instrucciones para el cumplimiento del Real decreto de 23 de diciembre de 1834, relativo a la reorganización de las Secciones de tropa del Cuerpo de Artillería*. Madrid: Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra, 1885.

GACETA DE MADRID. *Actas de la Comisión de Guerra*, de jueves 10 de octubre de 1822. Madrid: Gaceta núm. 197, 1822, p.1465.

INSTRUCCIÓN GUBERNATIVA. *Actos militares, formaciones, revistas y desfiles*. Adaptación a Marina de La instrucción E-51 y E-1. Madrid: Estado Mayor de la Armada, 1955.

MINISTERIO DE DEFENSA. *“Reglamento de Empleo. Toques Militares. (RE7-001)”*. Madrid: Imprenta Centro Geográfico del Ejército. Mando de Adiestramiento y Doctrina, 2005, p.261. Resolución 552/18147/05.

MINISTERIO DE DEFENSA. *Normalización del Acto de Homenaje a los que dieron su vida por España y posteriores modificaciones a la misma*. Directiva 24/00 del JE-MAD. Madrid: Estado Mayor del Ejército, 2009, p.15.

MINISTERIO DEL INTERIOR. *Personal de las músicas de las Fuerzas Armadas*. Orden del Ministerio del Interior 26846, por la que se desarrolla el Real Decreto 2917/1976, de 30 de octubre de 1976.

MÚSICAS MILITARES. *Pruebas de aptitud y normas de integración previas para el ascenso a sargento de los Cabos Primeros Músicos Veteranos de la Armada*. Resolución número 68/96, de 18 de abril. Madrid: Secretario de Estado de Administración Militar, 1996.

ORDEN MINISTERIAL. *Declarando reglamentarias en la Armada diferentes marchas militares*. Orden Ministerial número 2.487/68, de 4 de junio de 1968.

ORDENANZAS DE SU MAJESTAD. *Ordenanzas de Su Majestad para el régimen de sus Ejércitos*. Coruña: Oficina del exacto correo, 1813, p. 373

ORDENANZAS DEL EJÉRCITO. *Para su régimen, disciplina, subordinación y servicio. Dadas por Su Majestad Católica en 22 de octubre de 1768. Reimpresas por Orden del Gobierno de Venezuela por la primera edición Real de Madrid*. Caracas: Imprenta de Vicente Espinal, 1841, p. 347.

REALES DECRETOS. *Colección de Reales Decretos y Órdenes pertenecientes a la Real Hacienda, desde primero de enero de 1827 hasta fin de dicho año*. Madrid: Imprenta Real, 1829, p. 385.



12.- ANEXOS

ANEXO I.- Encuesta ordinal dicotómica

1.- ¿Trabaja en el sector de marinería o de infantería de Marina?	Marinería 	Infantería de Marina 	No lo se
2.- ¿Cuántos años de experiencia militar tiene usted?	Menos de 8 años 	Entre 8 y 24 	No lo se
3.- ¿Cuántos años lleva escuchando toques y música militares?	El mismo tiempo 	Menos tiempo 	No lo se
4.- ¿Encuentra más ameno trabajar mientras escucha música militar?	Más ameno 	Menos ameno 	No lo se
5.- ¿Cree usted que los toques y la música militar estimulan el espíritu militar?	Si 	No 	No lo se
6.- ¿Tiene usted alguna dificultad para escuchar o entender las órdenes cuando se anuncian con toques militares, por ejemplo mediante una corneta?	Si 	No 	No lo se
7.- En una formación o parada militar ¿escucha y entiende mejor las órdenes que se dan a la voz o las que se dan con la corneta?	Mejor a la voz 	Mejor con corneta 	Se escuchan igual
8.- ¿Cuánta importancia cree usted que tiene actualmente la música militar?	Mucha importancia 	Poca importancia 	Ninguna importancia
9.- ¿Le parecen necesarios los toques y la música militar para la profesión militar?	Son necesarios 	Podría quitarse 	Me resulta indiferente
10.- Si no existieran toques y música militar ¿podría desarrollar igual su trabajo?	Igual 	Peor 	No lo se

11.- ¿Qué importancia le da usted al uso de la música militar en la actualidad?	<i>Mucha importancia</i>	<i>Poca importancia</i>	<i>Ninguna importancia</i>
12.- ¿Cree que los toques y la música militar son de utilidad en otro ambiente que no sea el militar?	<i>Solo valen para el militar</i>	<i>Valen para el militar y el civil</i>	<i>No lo se</i>
13.- ¿Cuándo está en formación o participando de un acto militar, ¿es consciente de que se están interpretando toques y música militar?	<i>Me doy cuenta enseguida</i>	<i>Me pasa desapercibido</i>	<i>No lo se</i>
14.- ¿Cual es la parte de la música militar que le gusta más?	<i>Los himnos militares</i>	<i>Las marchas populares</i>	<i>No me gusta ninguna</i>
15.- ¿Cree que los músicos militares, o quienes usan el pito marinerio para transmitir órdenes, hacen con esto algo importante?	<i>Es importante</i>	<i>Es poco importante</i>	<i>Podrían suprimirse</i>

Opinion toques y música militares

Resumen Diseñar encuesta Recopilar respuestas Analizar resultados

Vista previa y prueba Imprimir Siguiente

GENERADOR

- Opción múltiple
- Menú desplegable
- Matriz/Escala de valoración
- Matriz de menús desplegables
- Ranking

BANCO DE PREGUNTAS

LÓGICA

OPCIONES

TEMAS

PÁGINA 1

Lógica de página Más acciones

Agregar logotipo

Opinion toques y música militares

Agregar título de página

Para agregar una pregunta, solo haga clic en ella o arrástrela desde el Generador.

Opinion toques y música militares

Editar Opciones Lógica Copiar

Opción múltiple

P1: ¿Tiene usted alguna dificultad para escuchar o entender la órdenes cuando se anuncian con toques militares, por ejemplo mediante una corneta?

Opciones de respuesta

Si No No lo sé

Permitir más de una respuesta para esta pregunta (usar casillas de verificación)

Use opciones de respuesta previas (respuestas transferidas)

Agregar la opción de respuesta "Otro" o el campo Comentarios

Guardar Cancelar

Opinion toques y música militares

Generador

- Opción múltiple
- Menú desplegable
- Matriz/Escala de valoración
- Matriz de menús desplegables
- Ranking
- Índice de Net Promoter® Score
- Cuadro de texto simple
- Múltiples cuadros de texto

Banco de Preguntas

Lógica

Opciones

Temas

Editar

Opción múltiple

P1: ¿Le parecen necesarios los toques y la música militar para la profesión militar?

Opciones de respuesta

- Son necesarios
- Podría quitarse
- Me resulta indiferente

Permitir más de una respuesta para esta pregunta (usar casillas de verificación)

Use opciones de respuesta previas (respuestas transferidas)

Agregar la opción de respuesta "Otro" o el campo Comentarios

Guardar Cancelar

Opinion toques y música militares

Generador

- Opción múltiple
- Menú desplegable
- Matriz/Escala de valoración
- Matriz de menús desplegables
- Ranking
- Índice de Net Promoter® Score
- Cuadro de texto simple
- Múltiples cuadros de texto

Banco de Preguntas

Lógica

Opciones

Temas

Editar

Opción múltiple

P1: ¿Cuántos años de experiencia militar tiene usted?

Opciones de respuesta

- Menos de 8
- Entre 8 y 15
- No lo sé

Permitir más de una respuesta para esta pregunta (usar casillas de verificación)

Use opciones de respuesta previas (respuestas transferidas)

Agregar la opción de respuesta "Otro" o el campo Comentarios

Guardar Cancelar

Opinion toques y música militares

Generador

- Opción múltiple
- Menú desplegable
- Matriz/Escala de valoración
- Matriz de menús desplegables
- Ranking
- Índice de Net Promoter® Score
- Cuadro de texto simple
- Múltiples cuadros de texto

Banco de Preguntas

Lógica

Opciones

Temas

Editar

Opción múltiple

P1: En una formación o parada militar ¿Escucha y entiende mejor las órdenes que se dan a la voz o las que se dan con la corneta?

Opciones de respuesta

- Mejor con la voz
- Mejor con la corneta
- Se escuchan igual

Permitir más de una respuesta para esta pregunta (usar casillas de verificación)

Use opciones de respuesta previas (respuestas transferidas)

Agregar la opción de respuesta "Otro" o el campo Comentarios

Guardar Cancelar

Opinion toques y música militares

Cambiar de plan Vista previa y prueba Imprimir Siguiente

GENERADOR

- Opción múltiple
- Menú desplegable
- Matriz/Escala de valoración
- Matriz de menús desplegables
- Ranking
- Índice de Net Promoter® Score
- Cuadro de texto simple
- Múltiples cuadros de texto
- Cuadro de comentarios

BANCO DE PREGUNTAS

LÓGICA

OPCIONES

TEMAS

Editar Opciones Lógica Copiar

Opción múltiple ☒ Mostrar preguntas sugeridas

P1: ¿Cuántos años lleva escuchando toques y música militar?

Opciones de respuesta

Agregar respuestas en cantidad

☐ El mismo tiempo

☐ Menos tiempo

☐ No lo sé

☐ Permitir más de una respuesta para esta pregunta (usar casillas de verificación)

☐ Use opciones de respuesta previas (respuestas transferidas)

☐ Agregar la opción de respuesta "Otro" o el campo Comentarios

Guardar Cancelar

Opinion toques y música militares

Cambiar de plan Vista previa y prueba Imprimir Siguiente

GENERADOR

- Opción múltiple
- Menú desplegable
- Matriz/Escala de valoración
- Matriz de menús desplegables
- Ranking
- Índice de Net Promoter® Score
- Cuadro de texto simple
- Múltiples cuadros de texto
- Cuadro de comentarios

BANCO DE PREGUNTAS

LÓGICA

OPCIONES

TEMAS

Editar Opciones Lógica Copiar

Opción múltiple ☒ Mostrar preguntas sugeridas

P1: ¿Encuentra más ameno trabajar mientras escucha música militar?

Opciones de respuesta

Agregar respuestas en cantidad

☐ Más ameno

☐ Menos ameno

☐ No lo sé

☐ Permitir más de una respuesta para esta pregunta (usar casillas de verificación)

☐ Use opciones de respuesta previas (respuestas transferidas)

☐ Agregar la opción de respuesta "Otro" o el campo Comentarios

Guardar Cancelar

Opinion toques y música militares

Resumen Diseñar encuesta Recopilar respuestas Analizar resultados

Recopiladores de la encuesta

+ Recopilador nuevo

RECOPIADORES: 1 de 1

	APODO	ESTADO	RESPUESTAS	FECHA DE MODIFICACIÓN
	Enlace web 1	ABIERTO	300	

RECOPIADORES: 1 de 1

AGREGAR UN RECOPIADOR NUEVO



Enlace web
Ideal para compartir por correo electrónico, medios de comunicación social, etc.



Correo electrónico
Ideal para hacer un seguimiento de los encuestados



Facebook
Publique su encuesta en Facebook



Sitio web
Inserte su encuesta en su sitio web



Ingreso manual de datos
Ingrese las respuestas manualmente

EL CUESTIONARIO SE OPERATIVIZA BAJO LOS SIGUIENTES PARÁMETROS:

- ✓ Capilaridad de envío: 500 direcciones. La encuesta se cierra en el sistema después de ser recibidas en forma correcta las 300 primeras respuestas de usuario.
- ✓ Respuestas por computadora: una.
- ✓ Los encuestados pueden editar sus respuestas hasta completar la última página de la encuesta.
- ✓ Contestar “No lo sé” en las preguntas número 1, número 2, o en ambas, supone la anulación del encuestado en el sistema. Se introducen al comienzo por el experimentador como preguntas filtro o de preselección. Esta operación se realiza por el sistema en segundo plano.
- ✓ La encuesta es anónima.
- ✓ Las direcciones IP de los sistemas de los encuestados no se registran ni se almacenan.
- ✓ Se activa cifrado de confidencialidad SSL.
- ✓ No se establece fecha ni hora límite para decidir las respuestas.
- ✓ Finalizada la encuesta se lleva al usuario a una página de fin de encuesta y agradecimiento, que de no hacerlo el mismo se cierra y desactiva automáticamente a los dos minutos.

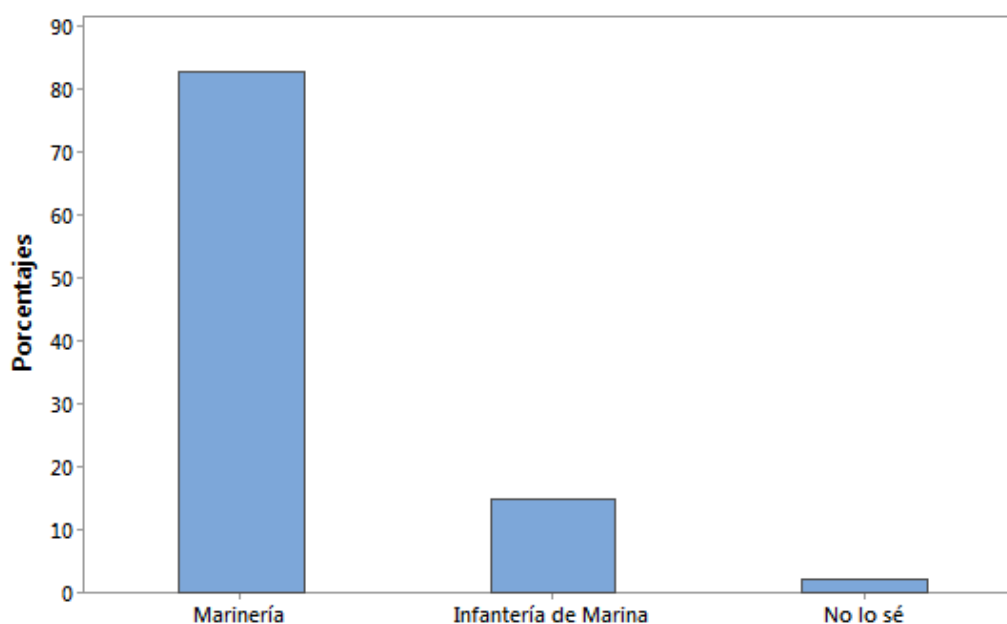
RESULTADOS ESTADÍSTICOS:

Ítem 1: ¿Trabaja en el sector de marinería o de infantería de Marina?

El 83% de los encuestados trabajaban en el sector de marinería, el 15% en infantería de Marina y el 2% no lo sabían.

Ítem 1: ¿Trabaja en el sector de marinería o de infantería de Marina?		
	Frecuencias	Porcentajes
Marinería	249	83
Infantería de Marina	45	15
No lo sé	6	2
Total	300	100

Ítem 1: ¿Trabaja en el sector de marinería o de infantería de Marina?



Ítem 2: ¿Cuántos años de experiencia militar tiene usted?

El 67% de los encuestados tenían menos de 8 años de experiencia militar y el 33% una experiencia entre 8 y 24 años.

Ítem 2: ¿Cuántos años de experiencia militar tiene usted?		
	Frecuencias	Porcentajes
Menos de 8	201	67
Entre 8 y 24	99	33
No lo sé	0	0
Total	300	100

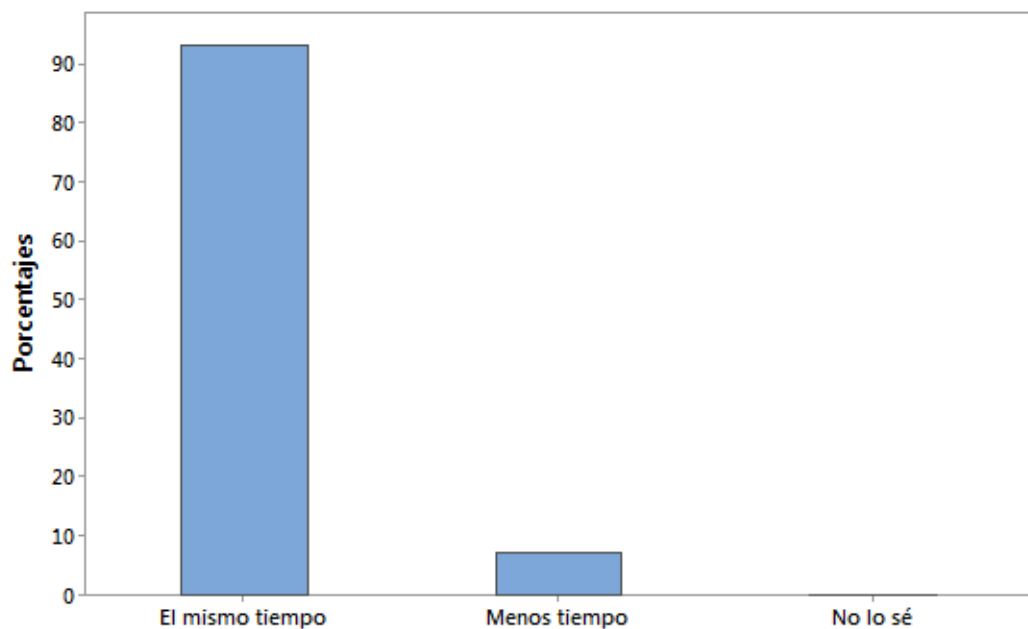


Ítem 3: ¿Cuántos años lleva escuchando toques y música militares?

El 93% de los encuestados llevaban el mismo tiempo escuchando toques y música militares.

Ítem 3: ¿Cuántos años lleva escuchando toques y música militares?		
	Frecuencias	Porcentajes
El mismo tiempo	279	93
Menos tiempo	21	7
No lo sé	0	0
Total	300	100

Ítem 3: ¿Cuántos años lleva escuchando toques y música militares?

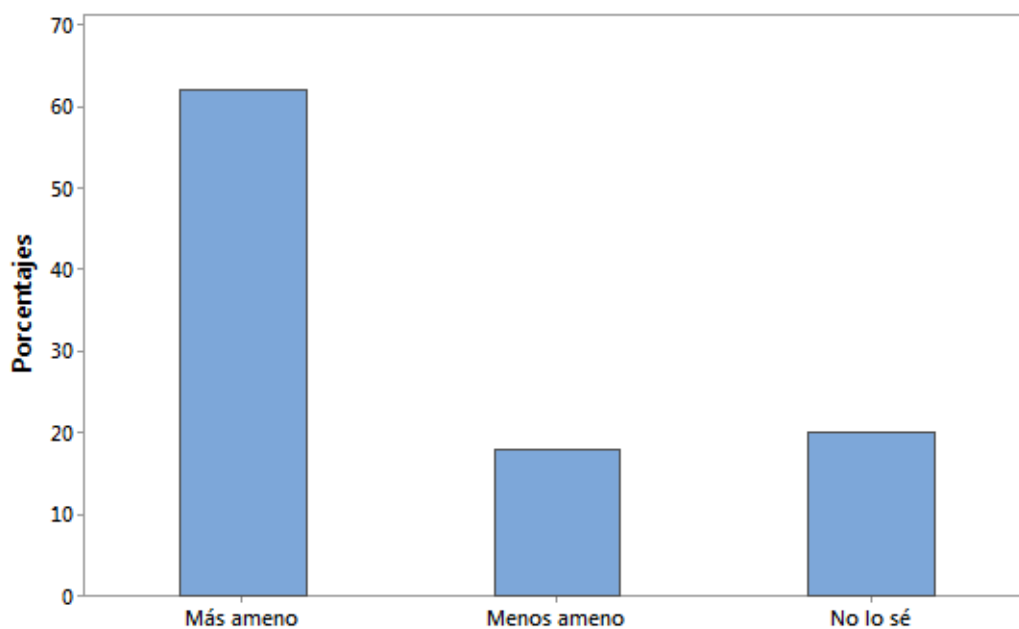


Ítem 4: ¿Encuentra más ameno trabajar mientras escucha música militar?

El 62% de los encuestados encontraban más ameno trabajar mientras escuchaban música militar.

Ítem 4: ¿Encuentra más ameno trabajar mientras escucha música militar?		
	Frecuencias	Porcentajes
Más ameno	186	62
Menos ameno	54	18
No lo sé	60	20
Total	300	100

Ítem 4: ¿Encuentra más ameno trabajar mientras escucha música militar?

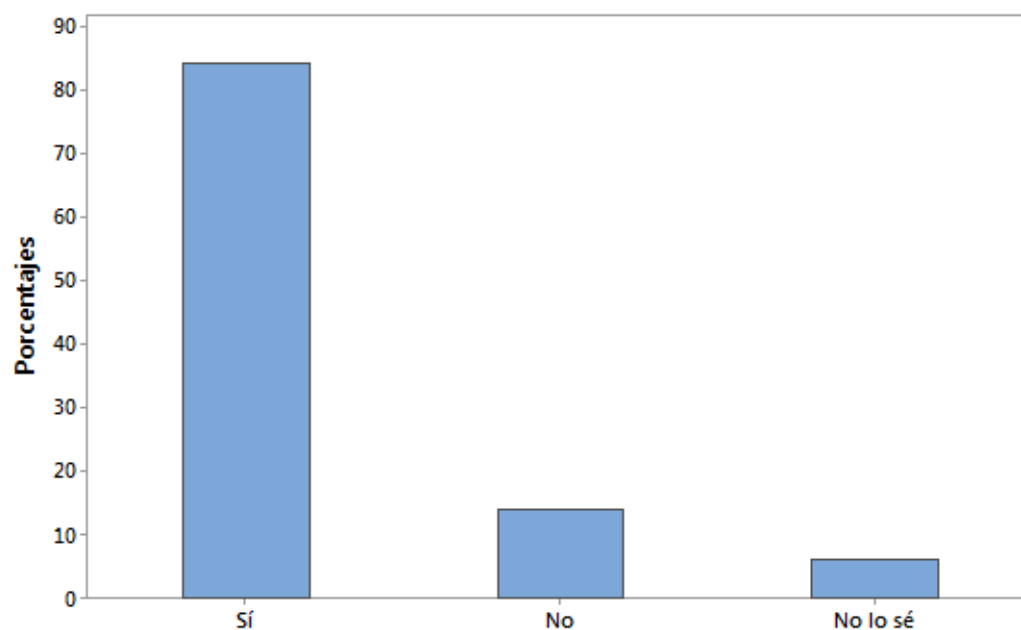


Ítem 5: ¿Cree usted que los toques y la música militar estimulan el espíritu militar?

El 80% de los encuestados creían que los toques y la música militar estimulaban el espíritu militar.

Ítem 5: ¿Cree usted que los toques y la música militar estimulan el espíritu militar?		
	Frecuencias	Porcentajes
Sí	240	80
No	42	14
No lo sé	18	6
Total	300	100

Ítem 5: ¿Cree usted que los toques y la música militar estimulan el espíritu militar?

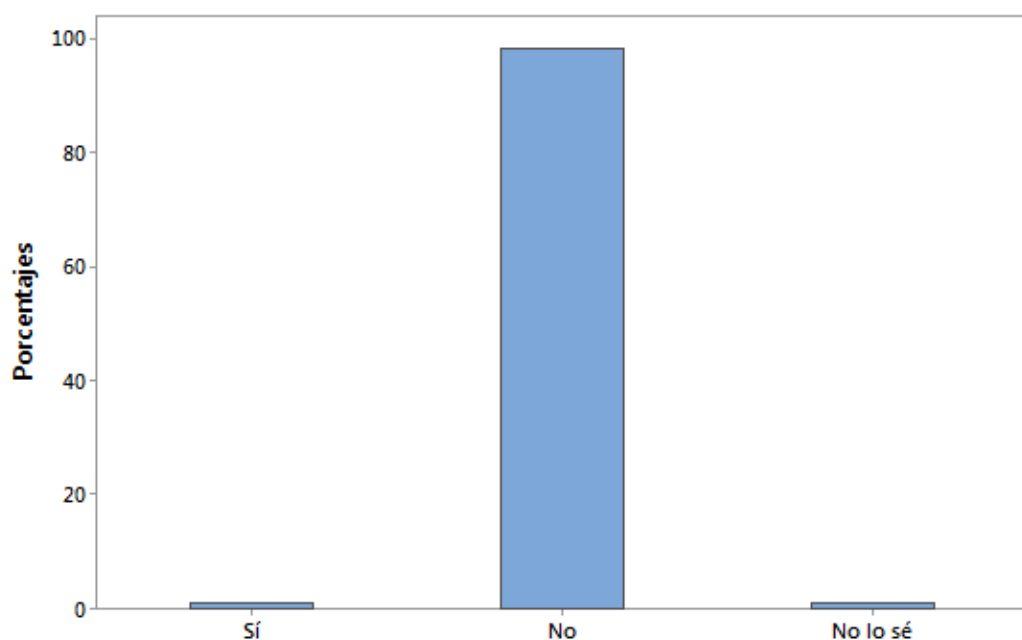


Ítem 6: ¿Tiene usted alguna dificultad para escuchar o entender las órdenes cuando se anuncian con toques militares, por ejemplo mediante una corneta?

El 98% de los encuestados no tenían alguna dificultad para escuchar o entender las órdenes cuando se anunciaban con toques militares; por ejemplo mediante corneta.

Ítem 6: ¿Tiene usted alguna dificultad para escuchar o entender las órdenes cuando se anuncian con toques militares, por ejemplo mediante una corneta?		
	Frecuencias	Porcentajes
Sí	3	1
No	294	98
No lo sé	3	1
Total	300	100

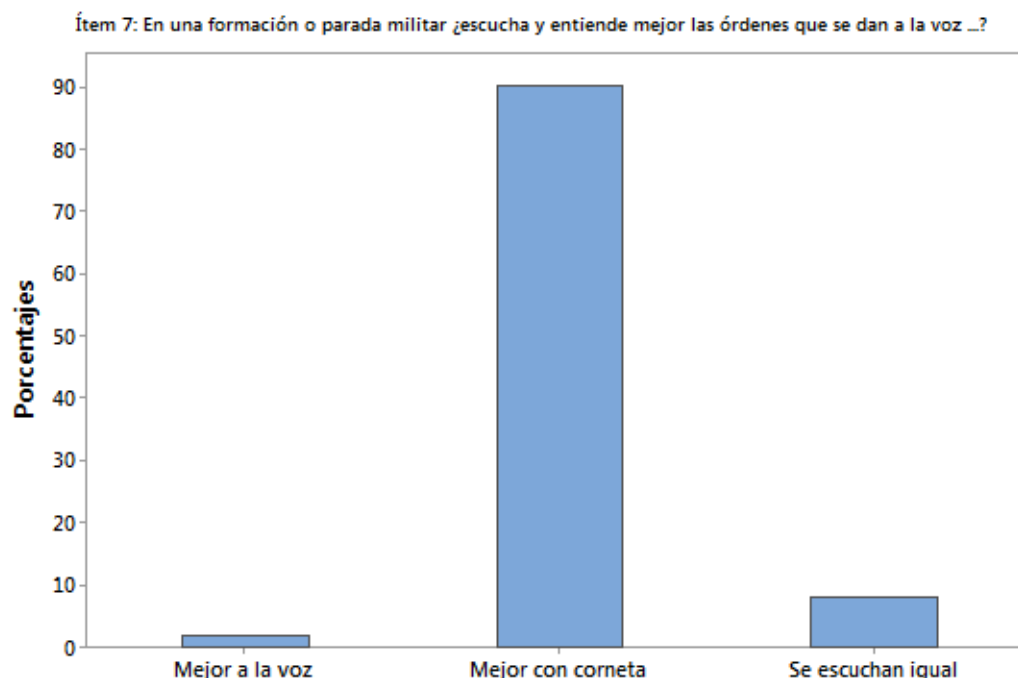
Ítem 6: ¿Tiene usted alguna dificultad para escuchar o entender las órdenes cuando se anuncian con toques militares ...?



Ítem 7: En una formación o parada militar ¿escucha y entiende mejor las órdenes que se dan a la voz o las que se dan con la corneta?

El 90% de los encuestados, en una formación o parada militar, escuchaban y entendían mejor las órdenes que se daban con la corneta.

Ítem 7: En una formación o parada militar ¿escucha y entiende mejor las órdenes que se dan a la voz o las que se dan con la corneta?		
	Frecuencias	Porcentajes
Mejor a la voz	6	2
Mejor con corneta	270	90
Se escucha igual	24	8
Total	300	100



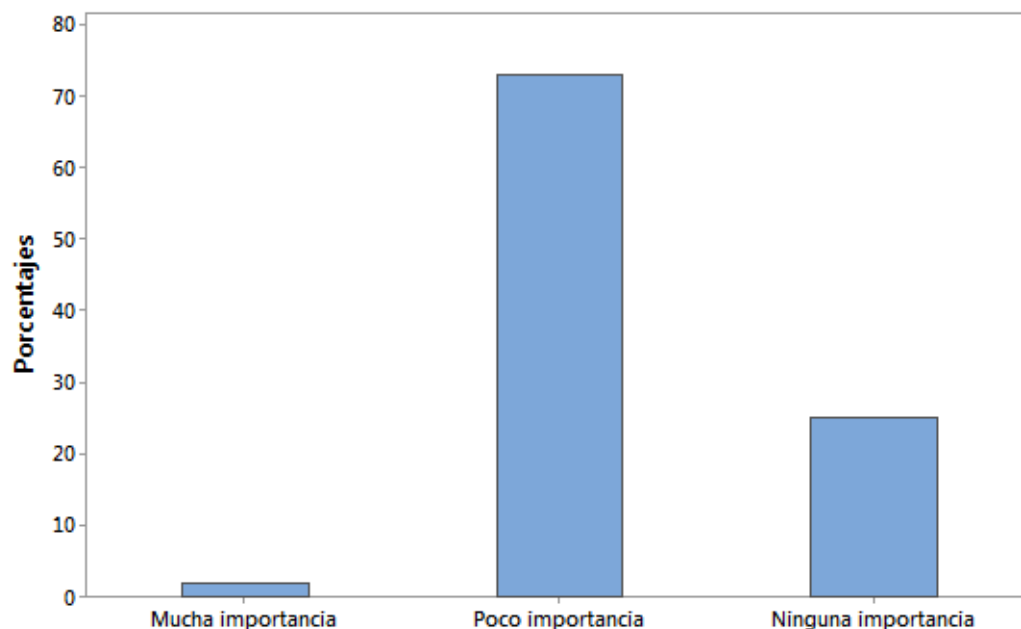
Ítem 8: ¿Cuánta importancia cree usted que tiene actualmente la música militar?

El 73% de los encuestados creían que, actualmente, la música militar tenía poca importancia.

Ítem 8: ¿Cuánta importancia cree usted que tiene actualmente la música militar?

	Frecuencias	Porcentajes
Mucha importancia	6	2
Poca importancia	219	73
Ninguna importancia	75	25
Total	300	100

Ítem 8: ¿Cuánta importancia cree usted que tiene actualmente la música militar?

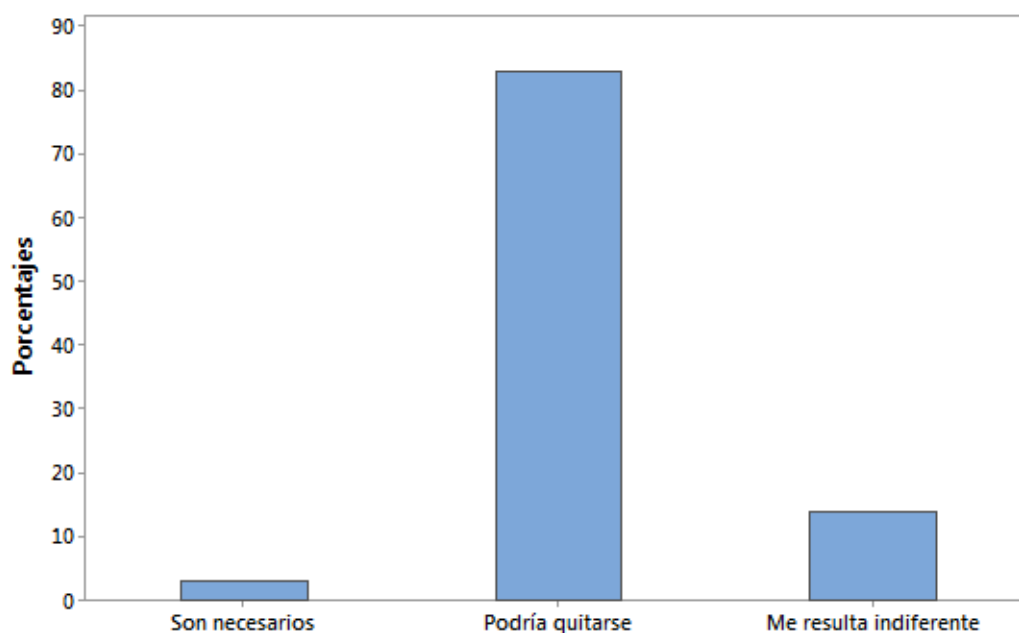


Ítem 9: ¿Le parecen necesarios los toques y la música militar para la profesión militar?

Al 83% de los encuestados les parecía que podrían quitarse los toques y la música militar para la profesión militar.

Ítem 9: ¿Le parecen necesarios los toques y la música militar para la profesión militar?		
	Frecuencias	Porcentajes
Son necesarios	9	3
Podría quitarse	249	83
Me resulta indiferente	42	14
Total	300	100

Ítem 9: ¿Le parecen necesarios los toques y la música militar para la profesión militar?

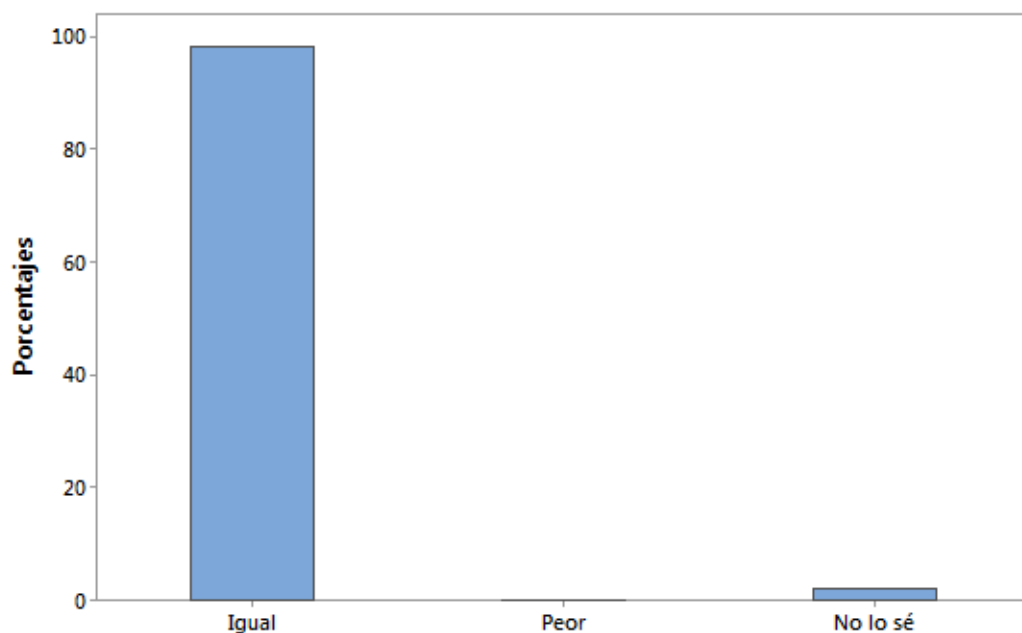


Ítem 10: Si no existieran toques y música militar ¿podría desarrollar igual su trabajo?

El 98% de los encuestados pensaban que, si no existieran toques y música militar, podrían desarrollar igual su trabajo.

Ítem 10: Si no existieran toques y música militar ¿podría desarrollar igual su trabajo?		
	Frecuencias	Porcentajes
Igual	294	98
Peor	0	0
No lo sé	6	2
Total	300	100

Ítem 10: Si no existieran toques y música militar ¿podría desarrollar igual su trabajo?

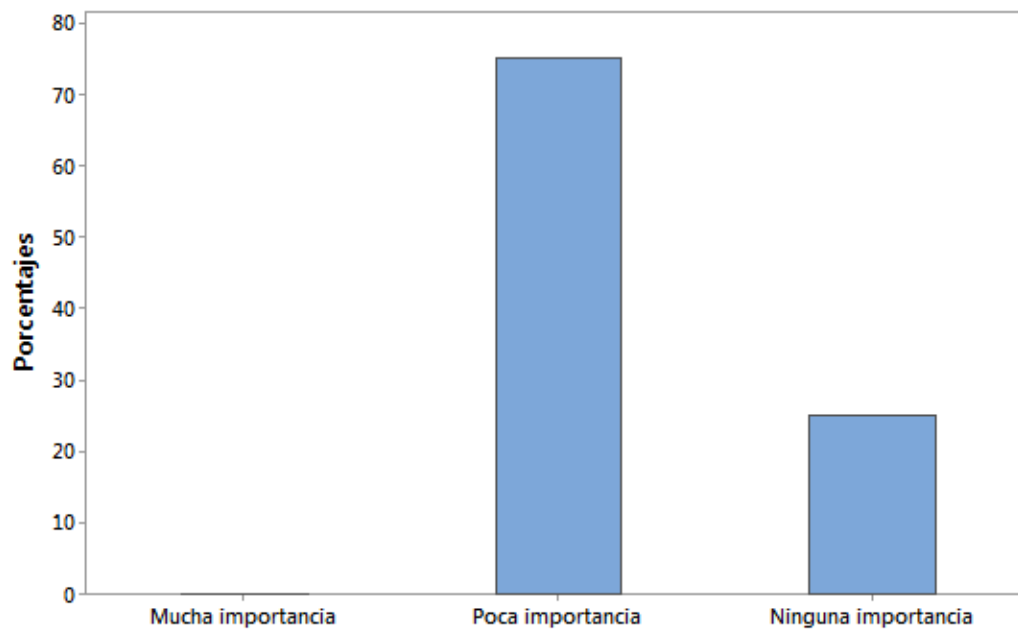


Ítem 11: ¿Qué importancia le da usted al uso de la música militar en la actualidad?

El 75% de los encuestados daban poca importancia al uso de la música militar en la actualidad.

Ítem 11: ¿Qué importancia le da usted al uso de la música militar en la actualidad?		
	Frecuencias	Porcentajes
Mucha importancia	0	0
Poca importancia	225	75
Ninguna importancia	75	25
Total	300	100

Ítem 11: ¿Qué importancia le da usted al uso de la música militar en la actualidad?

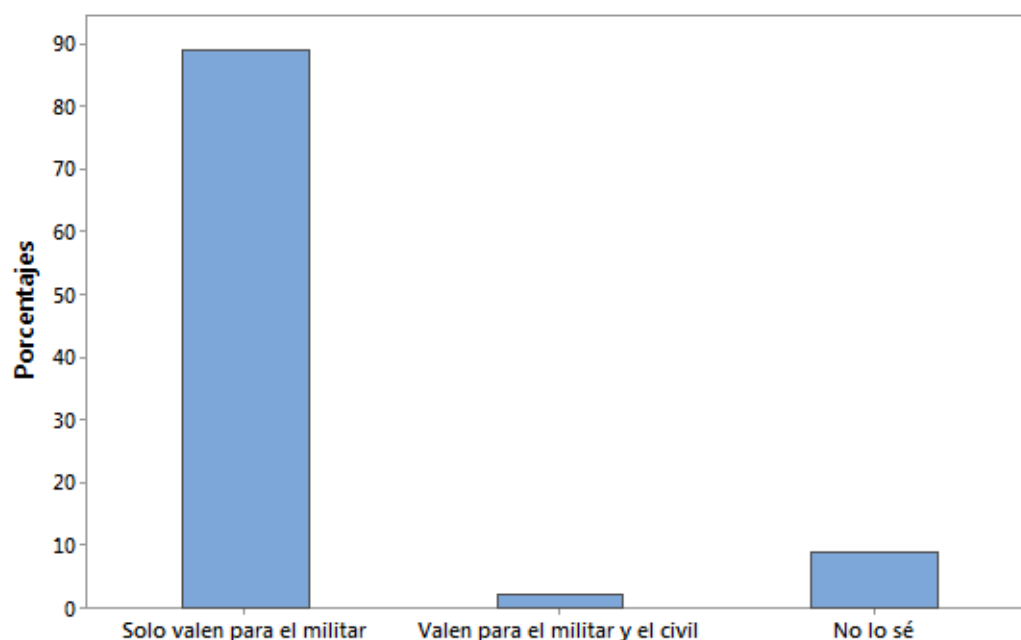


Ítem 12: ¿Cree que los toques y la música militar son de utilidad en otro ambiente que no sea el militar?

El 89% de los encuestados creían que los toques y la música militar solo valían para el ambiente militar.

Ítem 12: ¿Cree que los toques y la música militar son de utilidad en otro ambiente que no sea el militar?		
	Frecuencias	Porcentajes
Solo valen para el militar	267	89
Valen para el militar y el civil	6	2
No lo sé	27	9
Total	300	100

Ítem 12: ¿Cree que los toques y la música militar son de utilidad en otro ambiente que no sea el militar?



Ítem 13: Cuando está en formación o participando de un acto militar, ¿es consciente de que se están interpretando toques y música militar?

El 99% de los encuestados, cuando estaban en formación o participando de un acto militar, se daban cuenta enseguida de que se estaban interpretando toques y música militar.

Ítem 13: Cuando está en formación o participando de un acto militar, ¿es consciente de que se están interpretando toques y música militar?

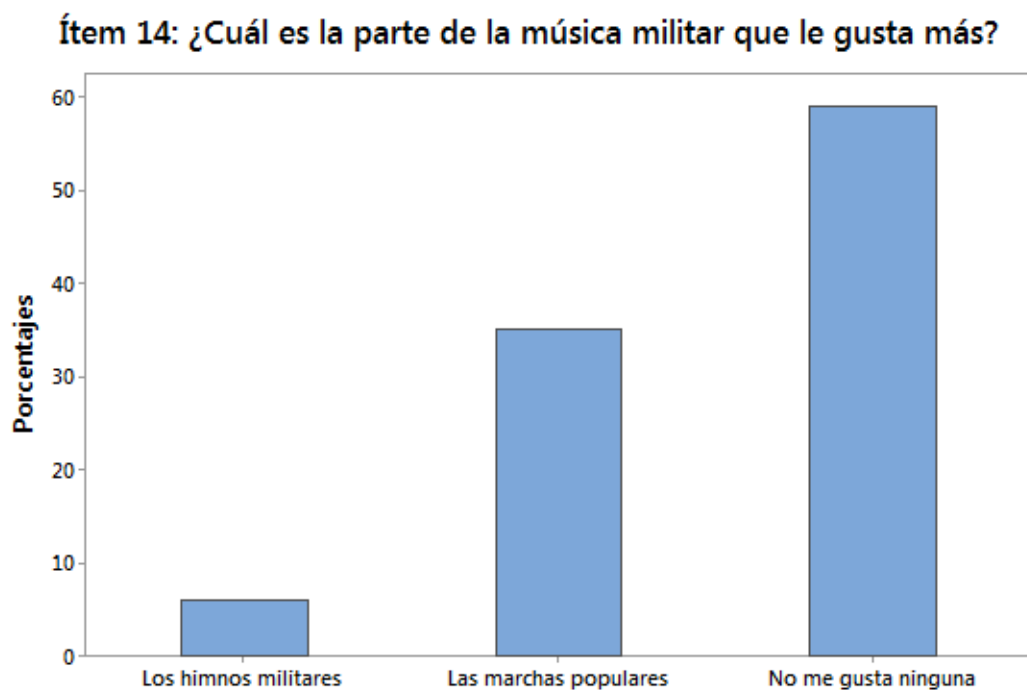
	Frecuencias	Porcentajes
Me doy cuenta enseguida	297	99
Me pasa desapercibido	0	0
No lo sé	3	1
Total	300	100



Ítem 14: ¿Cuál es la parte de la música militar que le gusta más?

Al 59% de los encuestados no les gustaba ninguna de las partes de la música militar.

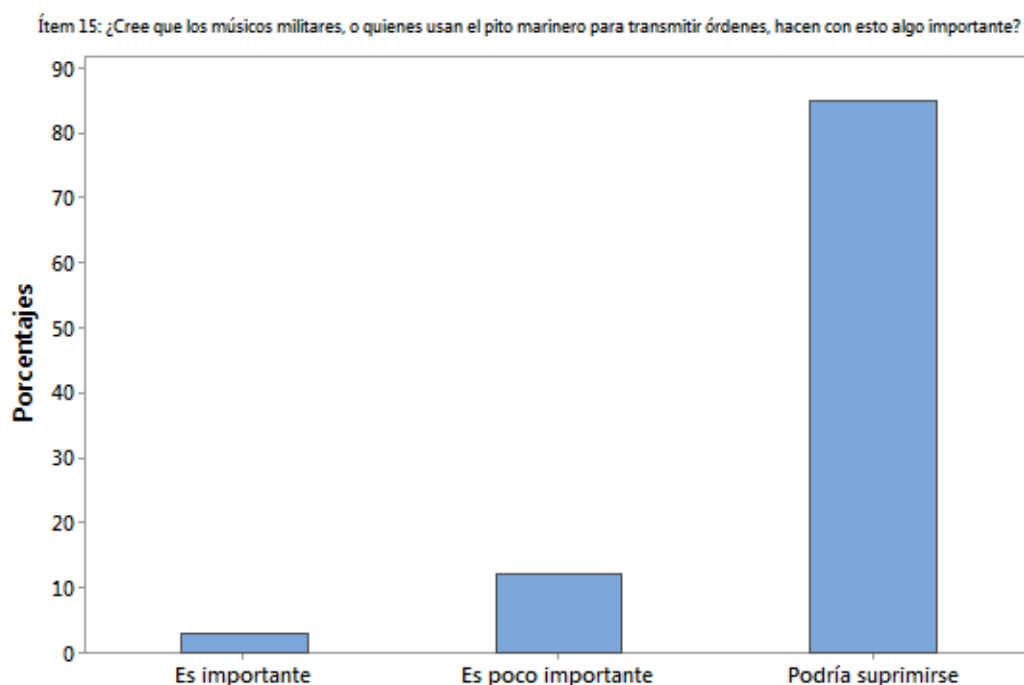
Ítem 14: ¿Cuál es la parte de la música militar que le gusta más?		
	Frecuencias	Porcentajes
Los himnos militares	18	6
Las marchas populares	105	35
No me gusta ninguna	177	59
Total	300	100



Ítem 15: ¿Cree que los músicos militares, o quienes usan el pito mariner para transmitir órdenes, hacen con esto algo importante?

El 85% de los encuestados creían que podría suprimirse los músicos militares o quienes usan el pito mariner para transmitir órdenes.

Ítem 15: ¿Cree que los músicos militares, o quienes usan el pito mariner para transmitir órdenes, hacen con esto algo importante?		
	Frecuencias	Porcentajes
Es importante	9	3
Es poco importante	36	12
Podría suprimirse	255	85
Total	300	100



INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS.-

- **Existe dificultad** para comprender la naturaleza y esencia del uso de toques y música militares, **suponiendo que no es de provecho para la vida castrense, al nivel de poderse suprimir; y que es inútil en otro ámbito que no sea el militar.**
- Pese a esta incomprensión, indirectamente reconocen valores de utilidad **en los toques y música miliare, tales como su capacidad de dar estímulo, sonoridad, facilidad para darse a conocer o capacidad de hacerse presentes.**
- **La tasa de concienciación sobre la relevancia de los toques y la música militar es baja,** pese a que la mayoría han sido instruidos bajo la órbita de su empleo y reconocen en ella la claridad de su comunicación o efectividad durante los actos.

ANEXO II - DVD

