



Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo (eds.): *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019.

---

“Una transfiguración necesaria”

Con la fotografía del histórico concierto ofrecido por la Banda Municipal de Barcelona en homenaje a Richard Strauss en la emblemática –y resignificada– Plaza de Sant Jaume el 19 de marzo de 1925<sup>1</sup>, se presenta ante nuestros ojos esta feliz iniciativa. Como afirman en la Introducción sus editores, los investigadores Nicolás Rincón y David Ferreiro<sup>2</sup>, la obra viene a “saldar una deuda histórica” (pp. 11–19) con la musicología nacional lastrada, en buena parte, por los prejuicios de una historiografía elitista que ha considerado frecuentemente la banda de música como un tema marginal, popular y carente de valor sustantivo y con falta de encaje claro en las tradiciones de la musicología histórica o la etnomusicología, generando un retraso ostensible con respecto a su investigación en el extranjero.

El valor de este volumen radica, *a priori*, en que constituye la primera monografía colectiva –y plural– de alcance global publicada en España que está llamada a ser referencia en los estudios sobre banda en el contexto español e hispanoamericano. Esto viene avalado desde el laudatorio prólogo de María Nagore, autoridad en la materia, y por la presencia, entre los autores, de firmas pioneras y solventes en la reciente literatura bandística española –son todos los que están, pero no están todos los que son– (Asensi, Astruells, Cancela, Oriola, Rincón, Santodomingo), junto con estudiosos que se acercan a la banda desde sus parcelas (Ahulló, Barros, Costa, Jurado, Matía, Ramón, Sanz y Zavala), investigadores noveles en ascenso (Galiano, Martínez, Montes, Ríos, Santamaría) y musicólogos consolidados con proyección internacional (Eli, Ferreiro, Moreda, Velásquez). Esta autoría múltiple y miscelánea de capítulos (22 más el introductorio) se explican por presentar el volumen parte de los resultados

---

<sup>1</sup> La fuente de la imagen de portada (no referenciada) podría tratarse de un detalle de la instantánea de Josep Domínguez reproducida, entre otros, por Josep Maria Almacellas i Diez: *Del carrer a la sala de concerts. La Banda Municipal (1886-1944)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, 2006, p. 369.

<sup>2</sup> Ambos promovieron en 2016 la creación de la Comisión de trabajo “Bandas de Música” de la Sociedad Española de Musicología. Asimismo, Rincón fundó y dirige la revista *Estudios Bandísticos*, 2017- (<https://www.estudiosbandisticos.com>, consulta 14-4-2020). Dichos proyectos aglutinan a un importante número de investigadores españoles especializados el tema.

del I Congreso de la Comisión de Bandas de Música (2017)<sup>3</sup>, integrados con encargos específicos, en un esfuerzo de los editores por dar entidad a la propuesta<sup>4</sup>. De este modo, la monografía se ha visto enriquecida con perspectivas y enfoques novedosos, muchos de cuño posmoderno o derivados de la historia cultural, poco o nada transitados en el “coto” bandístico español, de tradición positivista y localista, como son la ecología acústica y el paisaje sonoro, la microhistoria, la musicología urbana o las narrativas del exilio o la emigración, que se entrelazan con el pretendido hilo conductor de la “identidad” (p. 15), lo que arroja sugerentes interpretaciones —a veces, arriesgadas— y valiosas lecturas teóricas e interdisciplinarias.

Retomando la imagen de apertura, esta inmortaliza el mítico instante de la interpretación por parte de la agrupación barcelonesa del poema sinfónico *Muerte y transfiguración* de Strauss, bajo su propia batuta, en medio de una multitud engullidora congregada en un gran espacio abierto. Músicos uniformados, rodeados de incontables sombreros expectantes y, en el centro, el compositor. La elección de la portada constituye una auténtica reunión de “tópicos” presentes en el imaginario del público y en los discursos que sobre bandas se vienen desarrollando. Asimismo, actúa de antesala simbólica a los temas principales de la monografía, amén del subtítulo (contextos interpretativos y repertorios), que son abordados de forma más o menos transversal en los capítulos y apuntados en la necesaria panorámica de conjunto de la Introducción. Con la dificultad que entraña resaltar las aportaciones más significativas por la cantidad y diversidad de colaboraciones y la linealidad del índice, proponemos el siguiente intento de agrupación, no exenta de intersecciones:

1) Bandas de música en la conformación de la cultura de masas. Esta dimensión, de arraigo en la historia cultural, la antropología y la teoría de la comunicación, engloba la participación de las agrupaciones en los procesos de democratización de la cultura e instauración del ocio dirigido a las clases populares, así como en la activación y el desarrollo de industrias culturales (instrumentos, edición musical, enseres varios). Así, se explica el paso del uso meramente funcional de la banda (como el militar) al estético (o contemplativo), aspecto que centra parte del debate actual sobre estas agrupaciones, en el sentido de la imposición de los parámetros de la alta

---

<sup>3</sup> Con el subtítulo “Legados del ayer, voces de hoy, caminos del mañana”, el congreso se celebró en los Teatros del Canal de Madrid, del 19 al 21 de mayo de 2017 (<https://www.academia.edu/33191206/>, consulta 9-4-2020).

<sup>4</sup> Véase el índice del volumen en Dialnet (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=732387>, consulta 10-4-2020).

cultura al pueblo, así como las resistencias e hibridaciones<sup>5</sup>. Pese al interés que reviste esta línea de investigación, de reciente incorporación en la musicología española<sup>6</sup>, aquí se toca de forma tímida.

Responde a este planteamiento el capítulo de enmarque de Elvira Asensi (pp. 21-34) que resume el proceso de pérdida de exclusividad del acceso a la cultura (musical) en la segunda mitad del siglo XIX y su democratización, en un claro prelude de la cultura de masas. Ello exigió la reproducción de modelos y usos de la aristocracia y burguesía (espacios de sociabilidad, nuevas formas de ocio), siendo la banda una herramienta clave. Resulta también de interés el capítulo que Nuria Barros dedica a las bandas militares en la Pontevedra del siglo XIX (pp. 35-48), que explica su establecimiento en la ciudad, la transformación de sus primitivas funciones, y la proyección y simbiosis en la vida musical y cotidianeidad –por ejemplo, convirtiéndose en meta de ocupación para los niños hospicianos–.

La expectación generada por las bandas fue tal que, como describen Antonio Santodomingo y Andrea Santodomingo a propósito de la Banda de Alabarderos (pp. 65-91), se convirtieron, ya en el siglo XX, en un auténtico fenómeno de masas, llegando a protagonizar giras y actuaciones multitudinarias con repertorios escogidos, actos no exentos de significado propagandístico (así el concierto en la plaza de toros de Valencia en el Certamen de 1928 con casi veinte mil asistentes, que guarda cierto paralelismo con la imagen de portada).

Entre la industria musical y el higienismo, Velásquez afirma que “la llegada de nuevos instrumentos musicales –que ofrecían mayor proyección sonora y una afinación más precisa–, fue un factor clave para que las instituciones establecieran un control sobre el paisaje sonoro del parque pues la banda silenciaba a otras identidades sonoras” (p. 210) que no interesaban al proyecto modernizador civilizador (músicos callejeros o vendedores). No obstante, a veces, era la banda la soslayada por los “ruidos”, como en determinada actuación de la Banda de Alabarderos en la que la sonoridad y los matices se per-

<sup>5</sup> David Whitwell: “A Review of the History of the Aesthetic Wind Band”, *National Band Association Journal*, 2000, en prensa.

<sup>6</sup> Una de las aportaciones más recientes sobre industrias musicales en España es el capítulo de Cristina Bordas: “La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 602-640. La ausencia, sorprendente, de esta referencia en la bibliografía del volumen posiblemente dependa del solapamiento en el tiempo de ambos proyectos; sin embargo, tampoco se citan otros números anteriores de la serie, salvo alusiones puntuales al de Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.): *6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010. Paradójicamente, la introducción de la monografía reseñada, de vocación historiográfica, propone una valoración escueta del tratamiento “desigual e inconexo” de la banda de música en la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Nicolás Rincón Rodríguez, David Ferreiro Carballo: “Introducción. Saldando una deuda histórica”, *Bandas de música...*, p. 12 (nota 3).

dían “en el circo inmenso, sin techo, sin tornavoz, rodeada la banda de miles y miles de gentes cuyo rumor no es posible apaciguar, amén de los insoporables chirridos de tranvías y bocinas de autos”<sup>7</sup>, como recoge la prensa del momento (cf. Santodomingo y Santodomingo, p. 85).

En una lucha encarnizada por las patentes y el control del mercado, esta novedosa industria organológica propició el reemplazo de los instrumentos obsoletos, pasando los desechados a charangas menores y agrupaciones de carácter formativo como las de los hospicios o las rurales. En ausencia de estos avances, composturas domésticas permitían lograr las modernas prestaciones, en una interesante coexistencia de “lo nuevo con lo viejo”<sup>8</sup>. De ahí más necesidades: los métodos para el aprendizaje de estos instrumentos (muchos efímeros) se multiplicaron, alcanzando una difusión capilar; igualmente, proliferaron manuales alternativos de directores y maestros particulares como ocurrió en la Banda Municipal de Santiago de Compostela (cf. Cancela). También se impuso la actualización constante del repertorio, evidente en la pugna por el monopolio de ediciones para banda y empezaron a publicarse revistas que difundían transcripciones y adaptaciones de obras escogidas y, en cierto modo, legitimadas, en formato de partichelas con arreglo a las plantillas de las bandas estandarizadas (cf. Galiano).

Sería urgente, pues, profundizar en el futuro en estos aspectos cruciales para el entendimiento global del fenómeno de la democratización de la cultura, todavía escasamente tratados.

2) Contextos interpretativos y apropiación del espacio urbano<sup>9</sup>. La creación de nuevos espacios de sociabilidad y formas de ocio condujo a la apropiación del espacio urbano por parte de la población y, por ende, de la banda. Un hecho indisolublemente unido al crecimiento y transformaciones urbanísticas acaecidas en el siglo XIX, como la creación de paseos, alamedas o, en el caso de Colombia, la conversión de plazas en parques, lo que propició el paso de la música itinerante a la estática (cf. Velásquez). Destaca, por tanto, la conquista de espacios al aire libre, favorecida por las nuevas sonoridades (cf. Asensi), donde se podía acceder sin restricción a la música que la clase alta escuchaba en lugares como teatros, como apuntan

<sup>7</sup> *El Pueblo*, Valencia, 7-8-1928, p. 2.

<sup>8</sup> Véanse, al respecto, Ramón Sobrino: “Originales, arreglos y revisiones: el rastro de la ‘huella genética’ en las versiones para banda”, *I Congreso Música a la llum. El patrimonio documental de las bandas de música, Universitat de València, 13 al 15 de diciembre de 2018*, en prensa; Salvador Astruells: “Constructores de instrumentos para bandas de música en España entre los reinados de Carlos IV y Alfonso XIII: del sistema gremial a la industrialización”, *La banda de música en el foco: nuevos paradigmas de investigación bandística en España. Libro de resúmenes. II Congreso Internacional Comisión “Bandas de Música”, SEdeM, Universidad de Jaén, 30 y 31 de enero de 2020*, Isabel Ayala et al. (eds.), Jaén, Comisión “Bandas de Música” de la SEdeM, 2020, pp. 21-22.

<sup>9</sup> La formulación de esta categoría se inspira en el título de María Nagore: “Las bandas de música en el siglo XIX: de la revolución a la apropiación del espacio urbano”, *La banda de música en el foco...*, pp. 11-12.

Jorge Ramón y Carmen M.<sup>a</sup> Zavala con relación a Huesca (pp. 49–63). Junto a las calles, en las que la banda en desfile ya era protagonista en ceremonias civiles y religiosas –u otros eventos, como los de conmemoración de la II República (cf. Rincón pp. 221–247)–, se invadieron otros exteriores modificando su paisaje sonoro: las históricas plazas –como la referida de Sant Jaume–; los nuevos parques y paseos públicos trazados en zonas de ampliación, donde se instituyeron los conciertos dominicales (retretas en Hispanoamérica); plazas de toros y otros grandes recintos, utilizados para exhibiciones, concursos y certámenes (cf. Astruells, Martínez, y Santodomingo y Santodomingo); innovadoras instalaciones, a veces efímeras, como las de la Exposición Universal de Buffalo, donde actuó la Banda Municipal de La Habana en 190 (cf. Eli). Asimismo, las agrupaciones tocaban en terrazas privadas animando el negocio o la recaudación de fondos.

Del otro lado, la banda también intervenía en teatros, salones, círculos recreativos o casinos, reservados tradicionalmente a otros conjuntos orquestales y camerísticos. Este fenómeno empieza a llamar la atención de los investigadores a propósito de la banda *sul palco* o en escena en la zarzuela, tema analizado por Miguel Ángel Ríos en su atractiva aproximación semiótica al pasodoble en la obra de Chueca (pp. 109–128), o Ramón Ahulló, centrado en el empleo de la banda por el maestro Serrano, en la escena y fuera de ella (pp. 129–147). Las agrupaciones traspasaban incluso el pórtico de la iglesia saltándose los preceptos. Así, en su interesante artículo, Frederic Oriola (pp. 173–193) analiza el mecenazgo eclesiástico a favor de las bandas valencianas en la Restauración, los debates en torno a su participación en el rito tras la aprobación del Motu Proprio y las casuísticas en la conjunción de religión y fiesta. Por último, podríamos ampliar el campo de acción de las bandas a un espacio imaginario, “*on the air*”<sup>10</sup>, si consideramos también su aparición en programas de radio para ampliar las audiencias al “entrar en los hogares” (Rincón, p. 227).

El nuevo ocio se alentó procurando la gratuidad o el establecimiento de precios populares, así como el ajuste de las citas semanales para no interferir en las labores del público (cf. Asensi, Ramón y Zavala, y Velásquez). El fenómeno puede leerse más allá del fomento del entretenimiento y la filantropía de las clases dirigentes para con las populares. En su estimulante capítulo dedicado a las bandas en Colombia durante la Hegemonía Conservadora (1886–1939) (pp. 195–220), Velásquez, inspirado en Foucault y Bourdieu, y en un claro alineamiento con las últimas tendencias musicológicas, interpreta las retretas colombianas como forma de control disciplinario (formación de cuerpos dóciles y obedientes y de ciudadanos ejemplares) ejercido por los

<sup>10</sup> Michel Chion: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós Comunicación, 53, 1993.

dirigentes y contemplado en el proyecto civilizador del nuevo régimen instaurado tras la independencia. Todo ello, mediante la imposición de gustos y comportamientos de la alta sociedad y de formas de escucha propias de la élite (ritual del concierto como contemplación en lugar de la expresión espontánea)<sup>11</sup>, incluso a través del “blanqueamiento sonoro” de géneros propios. Así, las disquisiciones entre la alta cultura y la cultura popular tendrían que ver con la instauración de la modernidad, los discursos civilizadores y la ordenación del espacio sonoro. No obstante, estos procesos podían ser contestados, o bien partir de abajo (el pueblo) hacia arriba (la élite; cf. también los capítulos de Matía, Ferreiro, o Jurado).

3) Repertorios. El plural es pertinente al implicar diferentes músicas para distintas audiencias y fines: desde las célebres transcripciones de música culta (véase Strauss interpretado por la Banda de Barcelona) con un afán democratizador y educativo, tema central en los debates estéticos y en la investigación bandística, a la forja de un repertorio propio e identitario, en un camino de independencia del orquestal –aún en construcción–, pasando por la interpretación de otras músicas de ocasión. Así, entre los géneros bandísticos más divulgados, junto con las adaptaciones de páginas operísticas, orquestales, zarzuelas, se dieron cita la fantasía, los bailables, el pasodoble o la marcha procesional. Sobre esta última, en su documentado capítulo (pp. 149-171), Juan Carlos Galiano expone que, partiendo de modelos importados de la música académica, la marcha fue adaptándose progresivamente a las necesidades de acompañamiento de los pasos andaluces hasta su estandarización.

Sobre la evolución del gusto, se señala el paso de la predilección por el repertorio operístico al sinfónico a principios del siglo XX (cf. Asensi, Barros, Santodomingo y Santodomingo), para un mayor lucimiento de las agrupaciones, y al regionalista, con la reutilización de elementos del folclore reconocibles y aplaudidos por el público. En este sentido, destacan las aportaciones dedicadas al regionalismo musical gallego, empezando por el interesante texto de David Ferreiro sobre el universo de tópicos en el repertorio para banda de Luis Brage Villar (pp. 309-333), destacable por su planteamiento metodológico. Siguen los de Angel A. Montes sobre la evolución de la rapsodia gallega (pp. 335-356) y Javier Jurado acerca de la reelaboración temática del folclore en la *Suite Vigo* de Reveriano Soutullo (pp. 357-379). El original capítulo de Estíbaliz Santamaría (pp. 285-307) centrado en la presencia de las bandas gallegas en La Habana en la época de entresiglos entronca tangencialmente con los anteriores.

---

<sup>11</sup> Véase la dicotomía “interpretación dirigida a la presentación *versus* la participación”, Thomas Turino: *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, citado por Velásquez, p. 217 (nota 69).

La influencia de espacios de competición y representación, como los concursos y certámenes, en el crecimiento y evolución del repertorio propio es un hecho constatado. A ello responden los encargos a compositores reconocidos como Miguel Asins Arbó, cuya trayectoria es detallada por José Miguel Sanz (pp. 381-399), así como a algunos profesores de la Municipal valenciana, agrupación determinante en la difusión de las innovaciones musicales al actuar como modelo en un complejo entramado bandístico, como demuestra con contundencia Astruells (pp. 427-448). Asimismo, la copia de patrones de organización, funcionamiento y repertorios entre conjuntos principales y periféricos también se dio en otras latitudes como Colombia o Cuba (cf. Velásquez, y Santamaría).

El tratamiento de los repertorios augura un viraje desde el enfoque estadístico predominante (presente también en el volumen) a otro más interpretativo y analítico en conexión con los movimientos culturales y el contexto histórico y social. Un ejemplo de ello es el sugerente texto de Daniel Martínez (pp. 401-425) centrado en el caso de la banda de Villar del Arzobispo (Valencia), con conclusiones extrapolables a agrupaciones del entorno.

4) Educación musical y profesionalización. El cambio de paradigma en la comunicación musical que ha ido desplazando el centro de gravedad del compositor –Strauss– al intérprete –Banda Municipal de Barcelona–, y de este al receptor –público–, y de los códigos orales a la partitura, fijando lo sonoro en lo visual, irremediamente lleva a la banda a una mayor profesionalización y, en algunos casos, alfabetización. Esto se acentúa cuando depende de una institución que la sufraga y a la que representa, y ha de decodificar un repertorio en aumento difícil de memorizar. La aproximación autoetnográfica de Luis Costa en el capítulo final (pp. 467-481) es alumbradora en este sentido:

por la enorme capilaridad de [la] difusión [de las bandas] su impacto educativo llegó a rincones donde ni siquiera había una escuela para aprender a leer. Hasta el punto de que [...] no parece que fuese extraño [que en algunos lugares] hubiese personas que supiesen solfear, pero no leer (p. 476).

Y el saber leer música “era un elemento de distinción y autopromoción” (p. 479), amén de su valor económico. Complementando esta idea, con frecuencia, los directores se convirtieron también en maestros de primeras letras<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Como constatamos en las cartas de directores de bandas particulares reproducidas en publicaciones de la época. Isabel María Ayala: *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*, tesis doctoral, Antonio Martín Moreno (dir.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2014 (<http://hdl.handle.net/10481/31697>, consulta 10-04-2020).

En cierto modo, las academias agregadas de las bandas asumían una misión “evangelizadora” que, al tiempo que aseguraba un progreso personal y artístico y un futuro laboral a los niños de clases desfavorecidas, también garantizaba a las bandas una cantera de instrumentistas cuyo descuido imponía costosas contrataciones externas (véase Cancela sobre los orígenes de la Banda Municipal de Santiago). Además, eran escuelas disciplinarias pues se exigía a los educandos el acatamiento férreo de las normas de conducta como, por ejemplo, la prohibición en Medellín de tocar en lugares indignos (cf. Velásquez). Por último, estas academias fueron, en muchos casos, las antecesoras de los conservatorios erigidos en sus respectivas ciudades. Es el caso de la citada banda compostelana o de la Municipal de La Habana, dirigida por Guillermo Tomás, quien, aparte de renovar el repertorio acercándolo a las tendencias contemporáneas, llevó a cabo una empresa de educación musical de las clases populares a principios del siglo XX sin precedentes (cf. Eli, pp. 271-284).

Si “el alfabetismo [era] parte integral del capital cultural de las élites” (Velásquez, p. 218), la profesionalización de los músicos suponía su salvoconducto a una dedicación considerada y, por ende, a una vida mejor, máxime en situaciones límite como la de los componentes de orquesta y banda exiliados en México (cf. Moreda, pp. 249-269) o los emigrantes gallegos en las bandas de La Habana (cf. Santamaría). Lo anterior entronca con la tónica habitual del pluriempleo de los músicos para aumentar sus ingresos, bien en dinero, en especie o con exención de impuestos (cf. Oriola). En este sentido, Astruells concluye que más de la mitad de la plantilla de la Banda Municipal de Valencia compatibilizaba su actividad principal con la dirección de otras agrupaciones en los años siguientes a la Transición, lo que a su vez favoreció la difusión del repertorio.

La formación musical no solo se limitaba a los instrumentistas o a los directores –no tan considerados en el volumen– sino que alcanzaba al público como destinatario de mensajes y discursos ideológicos; es ahí donde intervienen los procesos de enculturación, construcción de tópicos y significados, y de disciplina (cf. Ferreiro, y Velásquez). Además, en la actualidad la banda se convierte *per se* en un entorno de enseñanza-aprendizaje no formal e informal para sus miembros y audiencias, tan potente como el reglado (cf. Costa).

5) Conformación de identidades y procesos sociales. En conexión con el hilo argumental de la identidad, hemos reservado para el final este bloque, porque el planteamiento del estudio de la banda desde la historia cultural constituye un *leitmotiv*, en tanto que se reivindica la consideración de todos los elementos –relatos, imágenes, sonidos, gestos, usos sociales del espacio– en el proceso de construcción de identidades e imaginarios, tanto a nivel individual, grupal como colectivo, en un paralelismo con las esferas de sociabilización (cf. Rincón).

Acerca de las identidades individuales, destacamos el estudio de Eva Moreda sobre cinco músicos republicanos exiliados en México en 1939 a los que saca del anonimato, pese a la escasez de fuentes. Los exiliados no solo mantuvieron su identidad y convicciones, sino que participaron de procesos de identidad colectiva en los países de adopción (creación de la Banda Madrid en Ciudad de México). Así se desmitifica el concepto de exilio ligado a la intelectualidad, abriéndose a otras clases sociales que intervinieron de distinto modo en la vida musical de las ciudades de acogida. Estíbaliz Santamaría se aproxima con acierto al papel esencial de las bandas en la conformación de identidades y en los intercambios musicales en la importante comunidad gallega inmigrante en La Habana. También se narran experiencias en primera persona: es el caso del relato autobiográfico de Luis Costa, que genera en el lector una identificación inmediata; de las reflexiones desde la práctica de Ángel A. Montes o de la relación que se adivina entre Daniel Martínez y la agrupación estudiada. Por último, la huella genética de la banda se advierte en la trayectoria de compositores de otros ámbitos como el maestro Serrano (cf. Ahulló).

Coincidimos plenamente con Rincón y Ferreiro en que “las bandas de música han estado fuertemente vinculadas a su comunidad de pertenencia” (p. 11). Por tanto, el formar parte de una banda también genera identidad como grupo. En este sentido, es significativo el fenómeno temprano de la coexistencia de varios conjuntos en la misma localidad por motivos diversos (institucionales –banda municipal, banda de diputación–, políticos –como el turno–, asociativos –bandas filarmónicas, de cofradías, sindicatos y organizaciones varias<sup>13</sup>, adscripción a distintos grupos por razones biográficas, incluyendo la amistad –o enemistad–, o seguimiento de iniciativas). También era frecuente la división de una banda, que podía generar conflictos, rivalidades, e incluso odios en la vida ciudadana (cf. Asensi). Algunos capítulos aluden a esta cuestión, como el episodio de la ansiada unión de las dos bandas de Villar del Arzobispo (cf. Martínez); las agrupaciones de Sueca que inspiraron la zarzuela *La banda nueva* (1907) de José Serrano (cf. Ahulló); la confluencia de conjuntos en Huesca a finales del siglo XIX y la pugna por sus espacios (cf. Ramón y Zavala); o la creación de numerosas bandas gallegas en La Habana (cf. Santamaría).

Uno de los principales logros de la monografía es el análisis de la construcción de la identidad colectiva y el papel primordial de la banda de música como mediadora entre el Estado, sus poderes (civiles, religiosos, intelectuales) y el pueblo, en función de los objetivos pretendidos. Por su poder de “interpelación masiva” (Costa, cit. por Ferreiro, p. 319), la música ha sido consustancial a la conformación de identidades nacionales y regionales. Ferreiro

---

<sup>13</sup> No se menciona en el volumen el impacto que pudo tener en estos y otros procesos la Ley de Asociaciones de 1887.

explica los procesos de creación y asimilación de la identidad musical gallega en el contexto del regionalismo. En dirección descendente, la intelectualidad construía el discurso ideológico y los compositores lo codificaban mediante tópicos (signos musicales con significado y significante), convertidos en símbolos reconocibles por el pueblo. El procedimiento más empleado era la cita de elementos del folclore, fijados previamente en los cancioneros, que retornaban así al pueblo más o menos transformados. Este proceso creativo es extrapolable a la música de otras regiones, incluso a la española. Es el caso de las composiciones patrióticas de José Inzenga, abordadas por Matía (pp. 93–108). Para plasmar en su música una idea de nación, el compositor recopiló durante años cantos, letras y anécdotas; de este valioso material se desprenden lecturas, a nivel práctico, y también historiográfico, con derivas en los debates coetáneos sobre la ópera nacional. Por otra parte, la música constituye uno de los medios más eficaces utilizados por los gobiernos dentro de su argumentario y de sus mecanismos propagandísticos en aras a la creación de una conciencia colectiva y el cimiento de la nación. El análisis de Rincón sobre la contribución de las bandas en las políticas de conmemoración de la II República (pp. 221–247) es paradigmático en este sentido, así como, en cierto modo, la imagen de cubierta.

Sintetizadas las aportaciones más significativas, destacamos como fortaleza del volumen la selección y pertinencia de los temas abordados, así como la variedad de enfoques, desde los más arraigados (biográfico, análisis de programas y catálogos compositivos, vaciado documental para reconstruir la vida musical) a los más novedosos, ya comentados —se echan en falta quizás trabajos sobre género o registros sonoros—. Sin embargo, se advierte un desfase entre el deseo de los editores de avanzar en la metodología para legitimar esta investigación incipiente en paralelo al desarrollo de otras líneas de estudio hegemónicas, y el rastro de la crónica y el positivismo imperantes que se deja sentir en algunos capítulos. Relacionado con esto, subrayamos la cantidad de bibliografía internacional citada y la incorporación de nuevas lecturas nacionales que conforman un aparato crítico notable en la mayoría de los artículos, pese a la ausencia de obras de referencia. A veces, las fuentes secundarias eclipsan las primarias —no solo en los trabajos de revisión— lo que, unido al cierto abuso de la autocita, denota la reiteración de temas, siendo cuestionables la originalidad y verdadero aporte de algunos capítulos.

La estructura del libro responde a una secuenciación lineal de capítulos, en detrimento del esperado agrupamiento en secciones temáticas. No obstante, la organización, basada en criterios cronológicos, conceptuales o geográficos —pese a la omnipresencia gallega y valenciana—, así como la homogénea extensión de las contribuciones (en torno a 20 páginas) son acertadas, por lo que resulta un volumen equilibrado y manejable. Sin embargo, el proyecto unitario queda desdibujado por la yuxtaposición de textos individuales con propó-

sitos, alcances y estilos heterogéneos —por ejemplo, el uso dispar de la persona gramatical o de los tiempos verbales interrumpen el discurso, dando la sensación de una reunión de artículos—. No son suficientes, pues, las raras referencias cruzadas ni el hilo conductor, que resulta forzado a la postre, aflorando de forma intermitente en la concatenación de capítulos con epicentro en el de Rincón, cuya mano se aprecia en el relato.

Sobresale la labor de edición, perceptible en el concienzudo trabajo de revisión y corrección ortotipográfica del texto, despojado prácticamente de erratas. También se agradece la inclusión en cada capítulo del resumen en inglés, que posibilita una mayor internacionalización; faltan, en cambio, los currículums abreviados de los autores. En un volumen con las características aludidas de variedad factual y conceptual, se echa muy en falta la inclusión de índices (no los hay, de ningún tipo), así como un listado bibliográfico final. Igualmente, en aras a una más que probable reedición, parece obligado trocar el lugar de la leyenda en las tablas y mejorar la calidad de las imágenes (algunas contienen datos de interés ininteligibles, ej. p. 297); en cambio, la edición de ejemplos musicales es sobresaliente. La calidad de la edición (diseño de cubierta, papel, encuadernación, tipografía, maquetación) es más que notable tratándose de una editorial joven e independiente (Libargo) con una apuesta decidida por las últimas tendencias de la musicología que suma este volumen a las obras de referencia ya incluidas en su catálogo.

Asistimos en los últimos años a un cambio en la mirada del investigador y en la consideración del carácter del objeto de estudio musicológico que, lejos de la asepsia, el distanciamiento o la monumentalidad, parecen cobrar vida a la luz de nuevos posicionamientos críticos y planteamientos globales. Ello explica que se haya asignado un papel estelar a elementos olvidados, como los propios integrantes de la banda (hasta ahora, sin voz), el pueblo o diferentes agentes sociales, y se reivindique, como afirma Rincón (p. 225), su papel activo en el proceso. Valorando la necesidad de estas lecturas, no obstante, la tendencia a identificarse con determinados sectores corre a veces el riesgo de sesgar e ideologizar el discurso según las propensiones del investigador, con los peligros que esto puede entrañar si no se pasa adecuadamente por el tamiz crítico.

Sería ideal, pues, y convenimos con los editores, la construcción de un espacio híbrido y de confluencia en la investigación bandística, en el que no se excluyan temas ni enfoques y en el que se eliminen históricas jerarquías, procurando, en una transfiguración necesaria, la conciliación de la alta cultura con las masas a través de la banda, como hicieran Strauss y el público barcelonés hace casi un siglo.

**Isabel María Ayala Herrera**  
*Universidad de Jaén*