



QUADRÍVIUM

REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

13

(2022)



Francisco Bañeras Torres (1786-1863) músico mayor del regimiento Fernando VII. El oficio de músico durante el Trienio Liberal

Frederic Oriola Velló

Cos de Professors d'Educació Secundària (GVA)

Maria Àngels Faus Mascarell

Cos de Professors d'Educació Secundària (GVA)

RESUM

Francisco Bañeras Torres (1786-1863) es presenta com un músic oblidat que al llarg de la seva carrera va exercir com a instrumentista de la flauta i l'oboè, així com a director de banda, compositor i docent. Una figura que va desenvolupar la professió musical en diferents àmbits geogràfics i professionals. A grans trets la seva vida es pot dividir en dos grans períodes: abans de 1826 com a músic militar i, posteriorment, quan va traslladar la seva residència a Santiago de Compostel·la, on va treballar com a músic vinculat a institucions eclesiàstiques i, a continuació, va exercir com a director de la banda de l'Hospici de la ciutat. L'objectiu de la nostra aportació és reelaborar el seu perfil biogràfic a la vista de noves fonts arxivístiques i hemerogràfiques, prestant una especial atenció al seu període com a músic major durant els anys del Trienni Liberal al capdavant de la música del regiment de Ferran VII. Juntament ens apropem a la seva obra compositiva, analitzant dues cançons patriòtiques conservades a la Biblioteca Nacional d'Espanya.

Paraules Clau: Francisco Bañeras Torres; Trienni liberal; Cançons patriòtiques; músiques d'ayre.

RESUMEN

Francisco Bañeras Torres (1786-1863) se presenta como un músico olvidado que a lo largo de su carrera ejerció como instrumentista de la flauta y el oboe, así como director de banda, compositor y docente. Una figura que desarrolló la profesión musical en diferentes ámbitos geográficos y profesionales. A grandes rasgos su vida puede dividirse en dos grandes periodos: antes de 1826 como músico militar y, posteriormente, cuando trasladó su residencia a Santiago de Compostela, donde trabajó como músico vinculado a instituciones eclesiásticas y, a continuación, ejerció como director de la banda del Hospicio de la ciudad. El objetivo de nuestra aportación es reelaborar su perfil biográfico a la vista de nuevas fuentes archivísticas y hemerográficas, prestando una especial atención a su periodo como músico mayor durante los años del Trienio Liberal al frente de la música del regimiento de Fernando VII. Junto a ello nos acercamos a su obra compositiva, analizando dos canciones patrióticas conservadas en la Biblioteca Nacional de España.

Palabras Clave: Francisco Bañeras; Trienio liberal; Canciones patrióticas; músicas de ayre.

ABSTRACT

Francisco Bañeras Torres (1786-1863) is presented as a forgotten musician who throughout his career worked as a flute and oboe instrumentalist, as well as a band director, composer and teacher. A figure who developed the musical profession in different geographical and professional fields. Broadly speaking, his life can be divided into two large periods: before 1826 as a military musician and later, when he moved to Santiago de Compostela, where he worked as a musician linked to ecclesiastical institutions and later, he served as director of the band of the Hospice of the city. The objective of our contribution is to rework his biographical profile in view of new archival and hemerographic sources, paying special attention to his period as a major musician during the years of the Liberal Triennium at the head of the music of the Fernando VII regiment. Along with this we approach his compositional work, analyzing two patriotic songs preserved in the National Library of Spain.

Keywords: Francisco Bañeras Torres; liberal triennium; patriotic songs; wind music.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: octubre 2022 / octubre 2022 / October 2022

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: desembre 2022 / diciembre 2022 / December 2022



Francisco Bañeras Torres es uno de tantos músicos olvidados del siglo XIX. Su nombre suele aparecer asociado a Santiago de Compostela, siendo tradicionalmente relacionado con la docencia musical en la Galicia de mediados de la centuria del ochocientos.

Ahora bien, a poco que buscamos descubrimos cómo Bañeras es uno de los nombres que suelen aparecer en los listados de músicos destacados de principios de la centuria, junto a nombres como Fernando Sor i Muntades (1778-1839), Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847), Joaquín Biosca Parés (1788-1834), José Sobejano (1791-1857) o José Melchor Gomis (1791-1836) (Soto de Lanuza, 2016b: 21). Este autor se presenta como un músico que desarrolló su carrera en los ámbitos militares, eclesiásticos y civiles.

Desde el punto de vista bibliográfico, la principal fuente para acercarse a su vida sigue siendo la voz del diccionario biográfico inconcluso de Felipe Pedrell. Otras fuentes de la musicología española, como Baltasar Saldoni y José Inzenga, también lo citan y reseñan aspectos bien reales, bien atribuidos a su obra musical. Estas fuentes han servido para documentar aportaciones más recientes como la voz realizada por Teresa Cascudo en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, o la aparecida en el diccionario biográfico elaborado por Abel Moreno Gómez sobre los músicos mayores del Ejército español.

Junto a ellas, las tesis doctorales de Francisco José Fernández Vicedo y Beatriz Cancela Montes incorporan datos que ayudan a reelaborar su perfil biográfico. Además, la documentación custodiada en el Archivo General Militar de Segovia, junto a las noticias periodísticas aparecidas en la prensa histórica consultadas en los repositorios de *Biblioteca Virtual de Prensa Histórica* y de la *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España*, permiten conocer su participación durante los años de la guerra de la Independencia y del Trienio Liberal.

El objetivo que pretendemos es reelaborar el perfil biográfico de Francisco Bañeras Torres, prestando una atención especial al periodo comprendido entre los años 1820 y 1823 en que estuvo al frente de la música del regimiento Fernando VII. Bañeras se presenta como un músico políticamente vinculado con la causa liberal, que participó en actuaciones de exaltación patriótica. Junto a ello, hemos recuperado y analizado dos canciones compuestas durante esta coyuntura.

A continuación, dividimos nuestra aportación en dos apartados. En el primero combinamos las diferentes fuentes consultadas para reelaborar su perfil biográfico, al tiempo que prestamos una especial atención a su periodo como músico mayor durante los años del Trienio. En el segundo apartado nos acercamos a su obra compositiva, donde analizamos dos canciones patrióticas que se han conservado en los fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España: «Canción patriótica para música militar a dos voces y coros» y «Avanzad, avanzad compañeros: canción patriótica con acompañamiento de piano forte».

1. El músico mayor Francisco Bañeras Torres (1786-1863)

Francisco Bañeras Torres se presenta como un músico de su tiempo. A lo largo de su carrera ejerció como instrumentista de la flauta y el oboe, así como director de banda, compositor y docente. Fue una figura que ejerció la profesión musical en diferentes ámbitos geográficos y profesionales. A grandes rasgos, su vida puede dividirse en dos grandes periodos: antes de 1826 como músico militar y, posteriormente, cuando trasladó su residencia a Santiago de Compostela, trabajando como músico vinculado a instituciones eclesiásticas y, a continuación, como director de la banda del Hospicio de la ciudad.

1.1. Nuevo esbozo biográfico

Francisco Bañeras Torres nació en Barcelona el 28 de diciembre de 1786 siendo hijo de Bartolomé Bañeras y María Antonia Torres, de oficio dependientes de comercio. La hoja de servicios nos proporciona una breve descripción física del aspecto que tenía hacia 1803 cuando ingresó en el Ejército: «sus señales estas pelo castaño, ojos azules, cejas castañas, color bueno, nariz regular, barba poca, boca regular, su producción fácil aunque con acento catalán. Acredita saber leer y escribir».¹

Felipe Pedrell presupone que se formó en la Escolanía de Monserrat, señalando que hacia 1800, con 14 años, tocaba en uno de los teatros de Barcelona. Junto a ello apunta que durante su juventud marchó a Milán, donde ejerció como flauta primera en la orquesta del teatro de la *Scala* de Milán (Pedrell, 1897: 159).

El primero de junio de 1803, aún con dieciséis años, ingresó en el Ejército, en el regimiento de infantería Vitoria acuartelado en Girona, donde estuvo de servicio hasta mayo de 1809. Un elemento curioso de la hoja de servicios es que no hay ninguna indicación musical, apareciendo con el rango de soldado. Con el estallido de la guerra de la Independencia, en mayo de 1809, los franceses iniciaron el sitio de la ciudad que fue tomada en el mes de diciembre. A lo largo del asedio participó en diferentes acciones de armas que le valieron el ascenso a sargento segundo:

Habiéndose encontrado en todas las salidas que hizo el expresado regimiento de Vitoria, ya en los distintos reconocimientos que practicó de la línea enemiga, ya en los ataques a las torres tomadas por aquel, y consiguiendo recobrarlas, como también para apoderarse de las baterías dirigidas contra el fuerte de Monjuich [sic.] y clavar sus cañones como efectivamente se realizó.²

Finalmente, toda la guarnición fue hecha prisionera, siendo conducidos a Francia donde permanecieron encarcelados hasta junio de 1814, año en que fueron liberados.

De los años de la guerra de la Independencia encontramos otras fuentes bibliográficas que nos hablan de Bañeras. Por un lado, Baltasar de Saldoni, se refiere a él como el «músico mayor de regimiento de los más célebres de España por los años de 1814» (Saldoni, 1881: 26). Junto a ello, José de Inzega, recogió la tradición oral que los músicos del Cuarto regimiento de Artillería de Santiago le atribuían la composición del «Himno de la guerra de la Independencia» compuesto en julio de 1808 para el *Batallón de Literarios* organizado por la Universidad de Santiago de Compostela. Una canción patriótica que tuvo un gran éxito en la Galicia del primer tercio del s. XIX:

El gaitero de la Catedral, llamado Mingo de Conjo, contemporáneo de tan heroica época, lo tocaba en todas las fiestas cívicas y religiosas del pueblo. (...) En todos los movimientos políticos habidos en Galicia ha sido siempre la nota de mayor efecto para enardecer el sentimiento patriótico (Inzenga, 1888: 69).

Terminado el conflicto fue repatriado retomando su vida militar, y fue destinado en el regimiento de Barcelona entre julio de 1814 y septiembre de 1815, para a continuación pasar al regimiento de Bailén donde ejerció hasta octubre de 1816. Ese mismo mes fue destinado al regimiento Fernando VII donde permaneció hasta su disolución en 1823.³ Al respecto, la hoja de servicios aporta escasa información. Es aquí donde Felipe Pedrell afirma que durante el Trienio Liberal tuvo ciertas diferencias musicales con el monarca, lo que motivaron su marcha a Galicia

¹ Archivo General Militar de Segovia (AGMS). *Hoja de servicios de Francisco Bañeras Torres*. Sign. 1ª Sección 575B, f. 1.

² Idem, f. 2.

³ Idem, f. 2-2v.

(Pedrell, 1897: 159-160).

Gracias a la tesis doctoral de Beatriz Cancela podemos ampliar lo que sabíamos sobre su periodo gallego. De este modo, ya el 25 de agosto de 1826 se le identificó ocupando la plaza de primer oboe y flauta de la capilla de la catedral de Santiago de Compostela (Cancela, 2015: 89). Posteriormente, fue nombrado maestro de capilla del convento de San Martín (Pedrell, 1897: 160).

Casado con María Techeler Pujol (1804-1852) ocuparon diferentes domicilios en Santiago. En 1832 residían en la parroquia de San Fructuoso, en 1837 en la de Santa María Salomé y en 1843 en la calle Conga número 3 (Cancela, 2015: 90).

Llegada la década de 1840, y de la mano de las desamortizaciones eclesiásticas, Bañeras perdió sus cargos en la catedral y el convento, y asumió la dirección de diferentes bandas de música: «Entonces organizó varias bandas de música de nacionales y realistas» (Pedrell, 1897: 160). Además, ejerció la docencia musical privada; por ejemplo, hacia 1846 enseñaba solfeo a Leopoldo Martín Elexpuru (1837-1900), cuando su familia residía en Santiago de Compostela (Fernández de Latorre, 2000: 352-353). También se indica el haber enseñado música a José Braña Muíños (1836-1904) (Cancela, 2015: 89).

Según consta en su hoja de servicios, en septiembre de 1846 se le concedió un retiro de 90 reales de vellón mensuales en calidad de «premio a la constancia» por sus servicios en el Ejército durante el periodo comprendido entre 1803 y 1823.⁴ Dos años más tarde solicitó un aumento, ya que lo percibía en calidad de soldado y alegaba haber sido ascendido a sargento de segunda durante el sitio de Girona de 1809. Gracia que se le concedió en diciembre de 1850, por lo que le fue ascendida su retribución a 112 reales de vellón mensuales.⁵

En 1848, la Junta Municipal de Beneficencia lo nombró director y docente de la banda Casa del Hospicio, también conocida como banda de la Beneficencia. Esta entidad fue la que heredó el instrumental de la banda de música de la extinguida Milicia Nacional, ocurriendo la presentación de esta el 16 de agosto de 1848, e iniciando a continuación su actividad pública (Cancela, 2015: 73-74).

En 1853 la banda del Hospicio sufrió un momento crítico cuando se redujo la plantilla a consecuencia de la incorporación al Ejército de una parte de los miembros, a lo que se sumaron las críticas por el déficit en la enseñanza musical y la precariedad en cuanto al instrumental. En 1858 se planteó la incorporación de la figura de un subdirector para auxiliar a Bañeras, ya de avanzada edad y con ciertos achaques, para que pudiera centrarse en la instrumentación y composición de obras que enriquecieran el repertorio. Dicha responsabilidad recayó en Andrés Gómez Cidre (1826-1896) (Cancela, 2015: 75). Teresa Cascudo también señala que el rey Luis I de Portugal, monarca lusitano entre 1861 y 1889, lo nombró caballero de la Real Orden de Nuestro Señor Jesucristo (Cascudo, 2000: 175).

Bañeras ostentó la dirección de la banda de la Beneficencia hasta su fallecimiento, el 31 de diciembre de 1863 (Cancela, 2015: 89).

⁴ Idem, f. 2v-3.

⁵ Idem. Oficio de la Capitanía General de Santiago a fecha de 9 de diciembre de 1850, f. 4.

1.2. Periodo al frente de la música del regimiento Fernando VII (1816-1823)

Durante los años de la guerra de la Independencia se crearon hasta diez regimientos diferentes con el sobrenombre de Fernando VII en la península y en los territorios coloniales.⁶ Terminada la guerra y con la restauración borbónica, mediante el decreto de 2 de marzo de 1815, el regimiento Segundo de Fernando VII pasó a denominarse regimiento de Fernando VII (Sutton y Abbach, 1851: 297). Al frente del mismo terminaría un militar vinculado con el movimiento liberal, el brigadier José María Torrijos y Uriarte (1791-1831).⁷

Felipe Pedrell señala que tras el conflicto hispanofrancés, Bañeras fue nombrado músico mayor del regimiento de Fernando VII, disfrutando durante un tiempo del beneplácito del monarca hasta que la relación se torció:⁸

Terminada la guerra, fue Bañeras á Madrid como músico mayor del Regimiento de Fernando VII. Este monarca le agasajó con valiosos regalos, prueba de la protección que le dispensaba: pero el voluble y caprichoso carácter del hijo de Carlos IV, ocasionó á Bañeras serios disgustos y peores consecuencias (Pedrell 1897: 160).

No fue hasta la llegada del Trienio Liberal cuando la prensa empezó a aportar noticias sobre Francisco Bañeras y la música del regimiento Fernando VII, situándolos siembre en el ámbito del liberalismo radical. Por ejemplo, nada más producirse el triunfo de los golpistas, el 19 de marzo de 1820, tuvo lugar una retreta donde la música del regimiento interpretó una «Canción patriótica» en presencia de los monarcas que fue editada en diferentes versiones.⁹

El 18 de abril la música participó en el recibimiento efectuado en Madrid al mariscal de campo Felipe del Arco-Agüero Yolif (1787-1821), uno de los militares que participaron en el golpe de estado de 1820.¹⁰ Por su parte, el 10 de mayo acompañó a los nuevos cargos políticos liberales por las calles de Madrid:

Concluida la votación, y cantado en la iglesia de Santa María el *Te Deum* de costumbre, un numeroso concurso de ciudadanos acompañó al Señor jefe político y Señores electores hasta la casa del primero, dirigiéndose por la plaza de la Constitución, calles de Atocha y Carretas, Puerta del Sol, calles de la Montera y Hortaleza hasta la de la Reyna. La música del regimiento de Fernando VII repitió por toda la carrera el armonioso y patriótico himno de Riego, habiéndose repetido con el mayor entusiasmo los vivas a la Nación, al Rey Constitucional, a los electores, al pueblo de Madrid, al jefe político, etc.¹¹

En septiembre de 1820 localizamos una serie de actuaciones de la música del regimiento en el Teatro Príncipe de Madrid donde interpretaron diferentes fragmentos de óperas italianas de Gioachino Rossini (1792-1868). El 16 y el 17 de septiembre un aria de la ópera «La Cenicienta o la bondad triunfante»,¹² el día 19 un quinteto de la ópera

⁶ Al menos se crearon siete regimientos de infantería de línea: Príncipe Fernando (Filipinas) creado el 15-12-1804; el Primero de Fernando VII (Asturias) creado el 27-05-1808; el de Voluntarios Castellanos de Fernando VII (Castilla la Vieja) creado el 11-06-1808; el Segundo de Fernando VII (Castilla la Nueva) creado el 18-06-1808; los Voluntarios de la Patria Leales a Fernando VII (Castilla la Nueva) creado el 5-09-1808; los Granaderos Reales Aragoneses de Fernando VII (Aragón) creado el 18-10-1808; y el Tercero de Fernando VII (Andalucía) creado el 8-05-1812.

Junto a ellos encontramos tres regimientos ligeros: Primero de cazadores de Fernando VII (Galicia) creado el 9-06-1808; Segundo de cazadores de Fernando VII (Valencia) creado el 10-06-1808; y Tercero de cazadores de Fernando VII (Castilla la Vieja) creado el 15-06-1808 (Sutton y Abbach, 1851: 297).

⁷ *Redactor constitucional y político de Mallorca*, 5 de julio de 1820.

⁸ Según la hoja de servicios la entrada en el regimiento de Fernando VII se produjo en octubre de 1816 cuando tenía treinta años de edad. AGMS. *Hoja de servicios de Francisco Bañeras Torres*. Sign. 1ª Sección 575B, f. 2-2v.

⁹ *Diario de Madrid*, 20 de abril de 1820 y *Diario constitucional de Barcelona*, 30 de abril de 1820.

¹⁰ *La abeja del Turia*, 25 de abril de 1820.

¹¹ *El Constitucional*, 10 de mayo de 1820.

¹² Fue estrenada en el Teatro Valle de Roma el 25 de enero de 1817.

de «Torvalde e Dorliska»¹³ y el 21, la introducción de la ópera «La Cenicienta». Junto a ellas, en todas las sesiones, se ejecutó el estreno de una sinfonía elaborada por Bañeras bajo el título de «La Constitución Triunfante» compuesta para música militar y orquesta (Fernández, 2010: 325-326).¹⁴

En enero de 1821 de nuevo en el Teatro Príncipe, la música acompañó la interpretación de la pieza patriótica «Las cuatro coronas: loa o himno a la Libertad».¹⁵ Mientras, el 13 de febrero el Teatro del Príncipe acogió una función patriótica donde la música del regimiento Fernando VII interpretó un arreglo de la «Gazza ladra»¹⁶ de Rossini «con perfección notable» y, a continuación, se ejecutó «Nuevo himno a la libertad» escrito por un miliciano de la caballería y música de Bañeras.¹⁷

En marzo de 1821 la música del regimiento de Fernando VII, junto al resto de músicas militares de la capital, salieron por las calles de Madrid «entonando canciones patrióticas hasta las 11» para celebrar la revuelta liberal que se había desarrollado en el reino de Piamonte.¹⁸

En junio volvemos a encontrar noticias de la participación de la música del regimiento, esta vez en el Teatro Cruz de la capital. En ella interpretó la introducción de la «Gazza ladra» y, a continuación, el clarinetista Pedro Broca y Casanova (1794-1838) ejecutó diferentes piezas acompañado por la banda: «el profesor de música D. Pedro Broca tocará un primer allegro de un concierto nuevo de clarinete, un adagio y variaciones, un pagedú y un himno patriótico, acompañado de la música militar».¹⁹

Junto a los desfiles y las actuaciones en teatros, la prensa aporta otro tipo de actuaciones, como por ejemplo durante unos espectáculos de doma y equitación celebrados los días 12 y el 26 de agosto de 1821 en la plaza de toros, y que culminaron con una demostración de fuegos artificiales.²⁰

En 1822 las tensiones en la capital habían ido en aumento entre los sectores liberales y absolutistas. Los días 9, 10 y 11 de marzo hubo riñas en la puerta de Toledo y los barrios bajos entre miembros del regimiento de Fernando VII y los granaderos de la Guardia Real. Los primeros habían lanzado vivas a Riego y a la Constitución, mientras los segundos profesaron vivas al rey, siendo el resultado un muerto y varios heridos.²¹ Estos hechos también fueron recogidos por Estanislao de Kotska Bayo en su biografía sobre Fernando VII:

El 10 de marzo algunos paisanos de los barrios bajos y varios soldados gritaron en Madrid *Viva el rey absoluto*, y la Milicia corrió a las armas; los culpables fueron arrestados, pero no se cortó de raíz la causa de su descontento, que era la desunión de las guarniciones, cuyos individuos divididos en bandos se insultaban mutuamente o eran insultados por los paisanos. Los regimientos de Fernando VII y de Almansa, viktoreadores de Riego, trataban continuas peleas con los granaderos de la guardia, debiéndose a la solicitud del general Morillo el que cada día no corriese la sangre y se enmarañase y generalizase el combate (Bayo, 1842: 301).

La última referencia periodística que hemos localizado, extraída del *Diario de Madrid*, informa que los días 19 y 20 de marzo en el Teatro de Príncipe de Madrid el clarinetista Pedro Broca interpretó «Nueva escena de clarinete a

¹³ Fue estrenada en el Teatro del Valle de Roma el 26 de diciembre de 1815.

¹⁴ *Diario de Madrid*, 16 de septiembre de 1820, 17 de septiembre de 1820, 19 de septiembre de 1820 y 21 de septiembre de 1820.

¹⁵ *El Universal*, 2 de enero de 1821.

¹⁶ Fue estrenada en el Teatro de l'*Scala* de Milán el 31 de mayo de 1817.

¹⁷ *El Universal*, 13 de febrero de 1821.

¹⁸ *Diario mercantil de Cádiz*, 30 de marzo de 1821.

¹⁹ *El universal*, 21 de junio de 1821.

²⁰ *Diario de Madrid*, 11 de agosto de 1821 y 25 de agosto de 1821.

²¹ *Diario constitucional de Barcelona*, 4 de abril de 1822.

toda orquesta» compuesta por Francisco Bañeras (Fernández, 2010: 324).²²

El fin del Trienio Liberal se inició cuando el 7 de abril de 1823 las tropas de los «Cien mil hijos de San Luis» cruzaron los Pirineos para reinstaurar el absolutismo en España. A principios de octubre de 1823 se disolvieron las Cortes y se anuló el corpus legislativo liberal. Los liberales fueron encarcelados mientras otros optaron por el exilio. Este cambio de coyuntura fue aprovechado por el monarca para disolver el regimiento de Fernando VII del ejército constitucional mediante el decreto de 20 de marzo de 1823 para su posterior reorganización en el bando realista el 5 de julio de 1823 (Sutton y Abbach, 1851: 297).

La principal fuente para conocer el final del periodo madrileño de Bañeras sigue siendo Felipe Pedrell. Señala que tras años disfrutando de la amistad del monarca tuvieron un desencuentro motivado por la interpretación de la canción «El Trágala»:

Empeñóse [sic.] Fernando VII en que la música que dirigía Bañeras ejecutase el *Trágala*; negóse [sic.] humildemente el director, pero la insistencia del Rey obligó á obedecerle; y como premio y recompensa á la sumisión del músico fué destituido de su empleo, concediéndole el retiro de sargento, después de veinticinco años de servicios» (Pedrell 1897: 160).

Esta noticia presenta puntos oscuros que de momento las fuentes consultadas no ayudan a dilucidar. La principal es que Pedrell no indica la fuente de dónde procede la información que manejó sobre los hechos señalados, y tampoco hemos encontrado ninguna referencia que contradiga o que dé veracidad a los hechos narrados.

El segundo tiene que ver con la canción «Trágala», una de las más interpretadas durante el Trienio junto al «Himno de Riego» (Díaz, 1981: 28-29).²³ Se la considera creada en Cádiz en marzo de 1820 a partir de la música de unas coplas satíricas y con letra de autoría anónima (La Parra, 2009: 73). Esta se popularizó a partir del 3 de septiembre de 1820 cuando se hizo un homenaje al general Rafael del Riego y Flórez (1784-1823) en el Teatro del Príncipe de Madrid donde se documentó su primera interpretación en la capital (La Parra, 2009: 76).

Tradicionalmente el «Trágala» ha sido un canto denostado por la cultura culta. Se trata de un grito en favor de la Constitución de 1812, una crítica a los *pancistas*,²⁴ un llamamiento a la acción y, sobre todo, una defensa de los militares que encabezaron el pronunciamiento de Las Cabezas de San Juan (Sevilla) en enero de 1820, siendo famosa por su estribillo final que culmina con el célebre «trágala perro» (La Parra, 2009: 71). Como también indica Ramón de Mesoneros Romanos, se adoptaron infinidad de variaciones en la letra y la música, cada cual más insultante, alternándose su interpretación con el «Himno de Riego» y otras canciones ofensivas como «Layrón, layrón muera todo Borbón» (Mesoneros, 1880: 223 y 235).

El tercer elemento que presenta puntos a dilucidar es que, según Pedrell, fue el propio monarca quien pidió a Bañeras interpretarla, a lo que el músico «humildemente» se negó. Por la trayectoria del músico durante los años del Trienio nos consta su defensa de las ideas liberales. El hecho en sí genera dudas sobre su veracidad o de si realmente se desarrolló tal y como se describe. Ahora bien, Estanislao de Kotska Bayo señala en su biografía sobre Fernando VII el uso que se hizo de esta pieza por parte de agentes absolutistas para fomentar los desórdenes y la

²² *Diario de Madrid*, 19 de marzo de 1822 y 20 de marzo de 1822.

²³ La canción de «El Trágala» volvió a disfrutar de una gran popularidad durante los años de la guerra civil española entre 1936 y 1939 (Díaz, 1981: 30).

²⁴ El *Diccionario de la RAE* define el *pancismo* como «tendencia o actitud de quienes acomodan su comportamiento a lo que creen más conveniente y menos arriesgado para su provecho y tranquilidad». <https://dle.rae.es/pancismo?m=form>, [consulta: 29 de juny de 2022].

anarquía para así desacreditar a los partidarios de la Constitución: «algunos de los agentes secretos de Fernando, instigadores de alborotos para desacreditar la libertad» (Bayo, 1842: 199). Motivo por el cual podría llegar a entenderse la demanda del soberano y la negativa del músico, aunque esto solo es una hipótesis.

Más allá de las elucubraciones que podamos plantear, Francisco Bañeras recibió la licencia absoluta el 8 de septiembre de 1823, momento en que el regimiento fue disuelto.²⁵ Tres años más tarde lo encontramos ya residiendo en Santiago de Compostela.

2. La obra compositiva de Bañeras: análisis de dos canciones patrióticas

En cuanto a la producción musical de Francisco Bañeras, Felipe Pedrell apuntaba que sus últimas obras fueron de baja calidad compositiva:

Y si sus obras, las que hemos podido examinar escritas el año [1862], no revelan aquellos principios de corrección de armonía, estructura y propiedad, que exigen los didácticos, en cambio significan el trabajo y la constancia de un maestro que logró muchos y buenos discípulos, que aún viven y honran su memoria (Pedrell 1897: 160).

De su etapa gallega se tiene constancia de la elaboración de una especie de drama sacro «Canciones al nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo» con letras de diferentes poetas gallegos, así como también una obra de didáctica musical realizada para el uso de sus alumnos de la Casa de la Beneficencia de Santiago bajo el título «Explicaciones de música para la enseñanza de la Casa Hospicio» y fechada en 1848 (Casado, 1999: 175).

Del periodo de la guerra contra los franceses el nombre de Bañeras aparece vinculado erróneamente a la composición de dos himnos. Por un lado, José de Inzenga recogió la tradición que le atribuía la creación del «Himno de la guerra de la Independencia» compuesto en julio de 1808 para el *batallón de Literarios* organizado por la Universidad de Santiago de Compostela, momento en el que sabemos se encontraba destinado en Cataluña (Inzenga, 1888: 69 y Fernández de Latorre, 2000: 151). Junto a ello, Felipe Pedrell apuntaba cómo su nombre apareció vinculado al listado de los posibles creadores del «Himno de Riego», composición concebida realmente por José Melchor Gomis (1791-1836).²⁶

Por suerte las noticias periodísticas recabadas para los años del Trienio Liberal sí aportan datos tanto de algunas composiciones como del repertorio de la música del regimiento Fernando VII. La prensa nos habla de la interpretación de himnos y canciones patrióticas, obras concertantes junto a transcripciones de óperas rossinianas.²⁷

Desgraciadamente no hemos podido localizar ninguna composición para banda de Bañeras. Ahora bien, el catálogo colectivo de la Biblioteca Nacional de España conserva al menos dos canciones de su autoría fechadas

²⁵ AGMS. *Hoja de servicios de Francisco Bañeras Torres*. Sign. 1ª Sección 575B, f. 2v.

²⁶ «Se atribuyó también á Bañeras, y así lo indican Saldoni é Inzenga, la paternidad musical del *Himno de Riego Riego*; pero este asunto se presenta muy dudoso, en vista de que hay dos versiones del canto patriótico, y juegan en ellas los nombres de Reart, Miranda, Sánchez, Gomis, Marfá, Bisof, Huerta, Bañeras y no sabemos si algún otro exaltado músico y liberal» (Pedrell, 1897: 160).

²⁷ Al menos entre 1820 y 1822 la prensa nos informa de la interpretación de las siguientes composiciones concebidas por Francisco Bañeras: «Canción patriótica» (1820) La Constitución Triunfante» (1821) compuesta para música militar y orquesta «Nuevo himno a la libertad» (1821) y «Nueva escena de clarinete a toda orquesta» (1822).

hacia 1820. Se tratan de la «Canción patriótica para música militar a dos voces y coros»,²⁸ así como dos versiones de «Avanzad, avanzad compañeros: canción patriótica con acompañamiento de piano forte».²⁹

En cuanto a las canciones patrióticas, se entienden como un subtipo de canciones, siendo una composición para voz y acompañamiento instrumental.³⁰ Con respecto a la «Canción patriótica para música militar a dos voces, coro y piano forte» fue estrenada en presencia de la Familia Real el 19 de marzo de 1820, y posteriormente editada en diferentes versiones.³¹ Composición concebida en la tonalidad de Do Mayor y compás de 6/8, empieza con la indicación «Pastoral a tres», entendida aquí como música para ser cantada y bailada por el pueblo rural. El esquema de la pieza que proponemos es el siguiente:

Esquema	Compases
Introducción + estribillo coro + codetta	1-28
Estrofa + estribillo + codetta x 8	29-50
Última estrofa + estribillo + codetta final	51-77

Esta propuesta de esquema difiere de la que establece la partitura original, ya que en ella, en el compás 50, aparece la indicación «Da Capo a la señal 8 veces». Si así se hiciera, carecería de sentido, pues supondría interpretar cada vez toda la primera sección y el esquema formal no sería correcto.

De inicio anacrúsico, comienza con una introducción de 12 compases, y en la anacrusa del décimo cuarto entran la voz principal y el coro interpretando el estribillo. Armónicamente, la introducción transcurre entre las tonalidades de Do mayor - Sol mayor - Mi menor, finalizando en el compás 28 con una cadencia perfecta del piano en Do mayor.

²⁸ Con número de signatura en BNE: Mp/221/13

²⁹ Con número de signatura en BNE: Mc/5307/15 i Mc/5307/14

³⁰ Las diferentes formas a las que se acoge la canción son la forma lied, a la que se le une la poesía culta; la canción estrófica, donde se repiten indefinidamente una frase musical a la que se le adaptan textos diferentes; la forma binaria, con dos secciones contrastantes, A-B; o la forma ternaria, ABA. En la canción, el texto es en verso y la temática variada. Respecto a la melodía y armonía, las canciones son sencillas, escritas para una o varias voces con acompañamiento instrumental (Pedro, 1993: 76-77).

³¹ *Diario de Madrid*, 20 de abril de 1820 y *Diario constitucional de Barcelona*, 30 de abril de 1820.

En el compás 29 entra la voz principal,³² tema A, cantando la estrofa hasta el compás 40. Las frases se componen de secciones de cuatro compases, transcurriendo entre las tonalidades de Do mayor, Sol mayor, Do mayor, Mi menor y, de nuevo, Do mayor.

25 % CORO
Ce - sa-ron los ma - les

31
la pe-na ce - só. la ver-dad ya li - bre - mues - tra sues - plen -

A continuación, se une el coro en el estribillo modulando durante cuatro compases a la tonalidad de mi menor (c. 41-44) y volviendo a la tonalidad principal en el compás 45.

36
dor. la ver-dad ya li - bre mues tra sues plen dor.

41
Vi - va el Rey di - cho - so quea si nos u - nió - Vi - vael Rey di - cho - so quea -

³² Se trata de otro error que hemos detectado en la partitura original. Ese primer pentagrama es el de las voces solistas.

El piano concluye la sección con una codetta que finaliza con una cadencia imperfecta en Do Mayor (c.51). Desde este punto se vuelve, como ya hemos explicado, al compás 29 (S) ocho veces hasta completar todas las estrofas del texto. La canción concluye con una última estrofa y el piano interpreta una codetta final con cadencia imperfecta en Do mayor.

47

Ve. si nos u - nió.

H.

Pno.

En cuanto a la melodía, la introducción del piano empieza de manera anacrúsica y también lo hace así el primer estribillo que cantan polifónicamente los solistas y el coro (c. 1 a 21), pero las siguientes veces que entran tanto la melodía de la estrofa como la del estribillo tienen un inicio tético, por tanto, existe una alternancia de motivos anacrúsicos y téticos. El ámbito es de una octava, cada registro vocal en la suya. Las frases son simétricas a razón de cuatro compases con melodías ondulantes y terminaciones que coinciden con el ictus. Asimismo, aparecen con regularidad durante la partitura floreos melódicos, notas de paso cromáticas y acompañamiento con bajo Alberti. Los motivos rítmicos de la introducción y la melodía son los siguientes:

Veu

Homes

Piano

7

Ve.

H.

Pno.

Mientras que en el estribillo ya se le añade el puntillo a la negra.

41

Ve. Vi - va el Rey di - cho - so quea si nos u - nió - Vi - vael Rey di - cho - so quea -

H.

Pno. *f*

La forma de esta canción es binaria, la estrofa en Do Mayor y el estribillo en Mi menor. El texto hace referencia a la reinstauración de la Constitución de 1812 y relata hechos históricos de la familia real. La melodía es sencilla y pegadiza y, al repetirse tantas veces, resulta fácil de aprender además, la letra actúa como propaganda y adoctrinamiento.³³

Por su parte, de «Avanzad, avanzad compañeros: canción patriótica con acompañamiento de piano fuerte», Bañeras realizó dos versiones, una en la tonalidad de Sol Mayor para tenor, contralto, coro y piano, y otra para soprano y piano fuerte en Fa Mayor. Se trata de piezas cortas que pretendían alzar el ánimo de los soldados y clamar por la libertad.³⁴

El esquema gráfico que proponemos es el siguiente:

Esquema	Compases
Introducción	1-32
Estrofa	33-56
Estribillo	56-67
Coda final	68-79

La versión en Fa Mayor consta de 32 compases de introducción a cargo del piano con un corte clásico. En el cuarto compás, modula a la tonalidad de la dominante, Do Mayor, donde se mantiene hasta el compás 12 en que vuelve a la tonalidad principal.

³³ En cuanto al texto de la canción dice: «Llegó el dulce día de paz y amor./ Viva el Rey, dichoso que así nos unió./ Cesaron los males,/ la pena cesó,/ la verdad ya libre muestra su esplendor, /la verdad ya libre muestra su esplendor. Viva el Rey dichoso que así nos unió, viva el rey dichoso que así nos unió. /A todos iguales la Constitución,/ nos hizo ahuyentando,/ la dura opresión,/ Viva el Rey dichoso que así nos unió, viva el rey dichoso que así nos unió. De Amalia y Fernando, la dichosa unión produjo a la España, la Constitución,/ Viva el Rey dichoso que así nos unió,/ viva el rey dichoso que así nos unió. De Francisco y Carlos, el fruto en sazón, da mayor realce, al pueblo español./ Viva el Rey dichoso que así nos unió,/ viva el rey dichoso que así nos unió. El Omnipotente, su mano extendió, y acaba una obra,/ digna de su amor./ Viva el Rey dichoso que así nos unió,/ viva el rey dichoso que así nos unió. / Él es a quien llama,/ la Hispana nación,/ y la Europa entera,/ modelo de amor./ Viva el Rey dichoso que así nos unió,/ viva el rey dichoso que así nos unió./ Sus grandes virtudes,/ la Europa admiró,/ y ellas han fijado,/ la Constitución./ Viva el Rey dichoso que así nos unió,/ viva el rey dichoso que así nos unió, viva el rey dichoso que así nos unió./ Francisco y Luisa,/ de esta gran Nación, serán siempre amados, por la Constitución./ Viva el Rey dichoso que así nos unió,/ viva el rey dichoso que así nos unió. Bajo sus auspicios, ¡Oh pueblo español!/ ¿Quién podrá quitarnos/ la Constitución? / Viva el Rey dichoso que así nos unió,/ viva el rey dichoso que así nos unió. / Del cuerpo que lleva tu nombre en blasón, recibe este obsequio del Pueblo en unión, recibe este obsequio del Pueblo en unión. Viva el Rey y viva el pueblo español, viva el Rey y viva la constitución, y viva la constitución».

³⁴ En cuanto al texto de la canción dice: «Sólo al vil traficante en cadenas,/ ser pudiera agradable su son./ La nación que la sufre tranquila,/ no merece llamarse nación, nación./ Poca sangre corrió en nuestro suelo,/ esta gloria quisimos tener./ Más si a caso verterla conviene,/ a torrentes la haremos correr./ A torrentes la haremos correr./ Avanzad, avanzad, compañeros,/ con las armas al hombro avanzad./ Libertad para siempre clamando/ libertad, libertad, libertad,/ libertad, libertad, libertad,/ libertad, libertad, libertad».

7

S.

Pno.

10

Del compás 27 al 30 transcurre un puente modulante que nos lleva de nuevo a Do Mayor y que corona la introducción con una cadencia perfecta en esta misma tonalidad. Esta introducción consta, al igual que la melodía, de diferentes frases contrastantes entrelazadas con motivos en común.

En el compás 33 entra la voz de soprano, tema A, en Fa Mayor. En la anacrusa del compás 42 se produce un giro a Re menor, que el compositor aprovecha para proporcionar la tensión que requiere la letra en este fragmento: «no merece llamarse nación», para volver a la tonalidad principal en el compás 45.

31

S.

Pno.

So-loal

34

S.

Pno.

vil tra fi can te enca de - nar ser-pu die - ra - gra-da - ble su

40

S. ción que la su - fre tran - qui - la no me - re - ce - lla-mar - se - na -

Pno.

43

S. ción. na - ción po-ca san - gre co-rrión nues-tro sue - lo es-ta -

Pno.

En el compás 55, una semicadencia de dominante tensiona de nuevo la melodía para llegar al fragmento de texto que da nombre a la canción: «Avanzad, avanzad, compañeros», que consideraríamos el estribillo. En la anacrusa del compás 61 vuelve a haber una modulación a Re menor para volver rápidamente a Fa Mayor y concluir así la música que acompaña al texto. Finaliza la canción con una coda de 12 compases a cargo del piano con cadencia perfecta mayor en la tonalidad principal.

53

S. rren - tes-la ha - re-mos co rrer la ha - re-mos-co - rrer A-van -

Pno.

56

S. zad A-van-zad - com-pa - ñe - ros Con las ar - mas al hom - broa-van -

Pno.

La versión en Sol Mayor, además de ser interpretada por tenor y coro, tiene en la introducción un añadido de tres compases modulantes que no aparecen en la versión en Fa Mayor (c.21, 22 y 23). Por tanto, en este caso, la introducción consta de 35 compases.



A continuación, el tenor expone el primer verso de la canción y en el compás 47 se le une la contralto para interpretar juntos el segundo verso. Finalmente, en la anacrusa del compás 59, se les une el coro en el texto que da nombre a la canción «Avanzad, avanzad, compañeros». Concluye el piano con los 12 compases de coda y cadencia perfecta mayor.

Cada una de las versiones se realizó en una tonalidad para poder adaptarse a la tesitura de las voces que iban a interpretarla, bien con soprano solista y piano, bien con tenor, coro y piano.

La melodía de «Avanzad, avanzad, compañeros» tiene un ámbito de octava. Los inicios de frase son anacrúsicos y los finales, en tiempo fuerte del compás. Las frases son simétricas, con el mismo número de compases, pero con variaciones melódicas en cada verso de la canción. En total, la canción consta de ocho frases, cada una asociada a un verso. La tonalidad principal es Fa Mayor y hay alguna modulación a su relativo menor. También consta de diversos giros armónicos que la hacen interesante. Es una melodía pegadiza y sencilla de la que hemos mostrado la primera frase de la soprano. En cuanto al motivo rítmico predominante, la corchea con puntillo y semicorchea seguida de negra es el que más se repite.

Conclusiones

Francisco Bañeras Torres se presenta como un músico olvidado de la primera mitad del s. XIX. A lo largo de su carrera lo encontramos residiendo en Cataluña, Madrid y Galicia, lugares donde ejerció como músico mayor del Ejército, compositor, instrumentista eclesiástico, docente y director de la música del Hospicio de Santiago.

De momento, esta figura musical sigue presentando aspectos por esclarecer. Desconocemos los motivos reales que le llevaron a instalarse en Santiago de Compostela, bien si fue por un tema laboral o bien si en realidad fue un destierro voluntario u obligatorio por sus ideas liberales. Más allá de este aspecto, la de Bañeras sirve para poner de manifiesto la profesión de músico durante los primeros años del ochocientos. Músicos que intentaron adaptarse a las transformaciones del mundo en el cual vivieron durante la transición del Antiguo Régimen al nuevo escenario liberal.

En cuanto a su producción musical conservada de momento es reducida. No hemos podido localizar partituras de sus obras para banda, ni tampoco de las transcripciones de los fragmentos de las óperas de Rossini que sabemos fueron interpretadas por la música del regimiento Fernando VII durante los años 1820 y 1823.

Respecto a las canciones analizadas, son de factura sencilla, cada una con una forma particular. No tienen grandes pretensiones ni a nivel formal ni armónico. Sus estribillos son pegadizos, con la función de agradar al público y ser fáciles de interpretar y recordar. Como apunta José María Soto de Lanuza, la música en el Trienio Liberal se consideró un instrumento de propaganda con el objeto de transmitir mensajes y adoctrinar pues durante este

período histórico el pueblo era mayoritariamente analfabeto. En estas piezas sencillas primaba el objetivo propagandístico o revolucionario, como en el caso de «El Trágala», con la finalidad de deslegitimar al adversario (Soto de Lanuza, 2016A: 19).

Bibliografía

- Bayo, Estanislao de Kotska [atribuido a] (1842). *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España: t. 2*, Madrid, imprenta de Repullés.
- Cancela Montes, Beatriz (2015). *La banda municipal de música de Santiago de Compostela (1848-2015)*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa (1999). «Bañeras Torres, Francisco», dins *Diccionario de la música española e hispanoamericana, t. 2: Baa-Cancio*, Madrid: SGAE, 175.
- Díaz Viana, Luis (1981). «Las canciones populares de nuestra historia (Absolutistas y Liberales)», *Revista de folklore*, 4: 28-32.
- Escribano Sierra, Juan Bautista (2016). «Diario musical de una época», dins *Guerra y revolución: música española (1788-1833)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 25-44.
- Fernández de Latorre, Ricardo (2000). *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- Fernández Vicedo, Francisco José (2010). *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el s. XX*, tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Inzenga Castellanos, José (1888). *Bailes populares de España*, Madrid, Antonio Romero.
- La Parra López, Emilio (2009). «La canción del Trágala. Cultura y política popular en el inicio de la revolución liberal en España», dins Serge Salaün y François Etievre (coord.). *La réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne: XVIII-XX siècle*, Paris, centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine- Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 68-86.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1880). *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Madrid, Oficinas de la ilustración española y americana.
- Moreno Gómez, Abel (2019). *Diccionario biográfico de músicos mayores (1800-1932)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Pedrell Sabaté, Felipe (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos, t. 1*, Barcelona, imprenta de Víctor Berdós y Feliu.
- Pedro, Dionisio de (1993): *Manual de formas musicales*, Madrid, Real Musical.
- Saldoni Remendo, Baltasar (1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles: t. 3*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- Sutton y Abbach Langton Casaviella, Serafín María de (1851). *Historia orgánica de las armas de infantería y caballería española: t. 12*, Madrid, Imprenta de Francisco del Castillo.
- Soto de Lanuza, José María (2016a). «La música y el acontecimiento histórico», dins *Guerra y revolución: música española (1788-1833)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 13-19.
- «_____» (2016b). «La música militar», dins *Guerra y revolución: música española (1788-1833)*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 21-24.
-

Frederic Oriola Velló

(Quatretonda, 1978). Llicenciat en Historia i Diplomàtic en Biblioteconomia i Documentació per la Universitat de València; Especialista en gestió cultural de societats musicals per la Universitat Jaume I de Castelló i Màster en mètodes i tècniques avançades en investigació històrica per la UNED. Actualment exerceix en el cos de professors d'Educació Secundària de la Generalitat Valenciana en l'especialitat de Geografia i Història. Col·labora habitualment en diferents programes de la ràdio d'A Punt Media i és un dels impulsors del projecte «En clau de vents: registres sonors» en Youtube i Instagram especialitzat en la recuperació de música històrica de banda.

Maria Àngels Faus Mascarell

(Ròtova, 1977). Títulada Superior de música en l'especialitat de flauta travessera pel Conservatori Superior "Joaquín Rodrigo" de València i Premier Prix en flauta travessera de la Union des Conservatoires de la Seine-Saint Denis-Paris; Llicència en Història i Ciències de la Música per la Universidad de La Rioja i Màster en Educació Interdisciplinària de les Arts per la Universitat de Barcelona. Actualment exerceix en el cos de professors d'Educació Secundària de la Generalitat Valenciana en l'especialitat de Música. Col·labora habitualment en diferents programes de la ràdio d'A Punt Media i és una dels impulsors del projecte «En clau de vents: registres sonors» en Youtube i Instagram especialitzat en la recuperació de música històrica de banda.

Cita recomanada

Oriola, Frederic; Faus Maria Àngels. 2022. "Francisco Bañeras Torres (1786-1863) músico mayor del regimiento Fernando VII. El oficio de músico durante el Trienio Liberal". *Quadrivium-Revista Digital de Musicologia* 13 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].