



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

La figura de Mariano San Miguel (1879-1935) en el repertorio clarinetístico de finales del siglo XIX y principios del XX

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Miguel Ángel Ballesta Valero

Director/a del TFG: Francisco José Fernández Vicedo

Especialidad: Interpretación

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Grado ofrece un estudio monográfico sobre el clarinetista, compositor y editor vasco Mariano San Miguel Urcelay (1879-1935), orientado a contextualizar su relevancia dentro del panorama musical español a finales del siglo XIX y principios del XX y a profundizar en su notable contribución a la escuela española de clarinete. Mediante una metodología de carácter documental sustentada en el análisis crítico de fuentes archivísticas y hemerográficas, la investigación examina su trayectoria profesional como músico en agrupaciones de la relevancia de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos y como compositor, así como su labor difusora al frente de la editorial y revista especializada *Harmonía*. Asimismo, el proyecto incorpora el estudio analítico de dos obras estrechamente vinculadas a su producción y herencia interpretativa: la edición del célebre *Solo de clarinete* de la zarzuela *El molinero de Subiza*, de Cristóbal Oudrid, y su propia mazurca *Un ramo de azahar*.

Palabras clave: Mariano San Miguel Urcelay, clarinete, Banda de Alabarderos, Sociedad de Instrumentos de Viento de Madrid, *El molinero de Subiza*, *Un ramo de azahar*

ABSTRACT

This Bachelor's Thesis offers a monographic study on the Basque clarinetist, composer, and editor Mariano San Miguel Urcelay (1879–1935), aimed at contextualizing his relevance within the Spanish musical landscape in the late 19th and early 20th centuries and exploring his notable contribution to the Spanish clarinet school. Through a documentary methodology supported by the critical analysis of archival and press sources, this research examines his professional career both as a musician in prominent ensembles such as the Royal Corps of Halberdiers Band and as a composer, as well as his dissemination efforts at the forefront of the specialized publishing house and journal Harmonía. Furthermore, the project incorporates the analytical study of two works closely linked to his musical output and performance heritage: the edition of the famous Solo para clarinete from Cristóbal Oudrid's zarzuela El molinero de Subiza, and his own mazurka Un ramo de azahar.

Keywords: Mariano San Miguel Urcelay, clarinete, Banda de Alabarderos, Sociedad de Instrumentos de Viento de Madrid, *El molinero de Subiza*, *Un ramo de azahar*

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo ha sido fruto de cuatro años de esfuerzo, aprendizaje, experiencias y vivencias; cuatro años que han forjado una senda en la que he hallado a grandes personas, compañeros, amigos, profesores y que sin duda ha servido para apreciar a aquellos que siempre y en todo momento se encontraron cerca.

Aunque la tarea de docente no es sencilla, Francisco José Fernández Video, «Vicedo», ha sabido desempeñarla de manera brillante, inspirando gran parte de mis pasos a lo largo de esta travesía y convirtiéndose en un soporte fundamental en esta etapa. De la misma manera, si de docencia se habla, me es imposible no acordarme de Juan Antonio Pertusa, profesor desde mis inicios y de quien siempre he obtenido la mejor de las ayudas, las más profundas comprensiones y los más valiosos consejos musicales.

Por otro lado, no puedo dejar de acordarme de mis queridos Celia, Tristán y Ana, siempre presentes en los mejores y los peores momentos de esta senda; a quienes conocí hace ya cuatro años y de los que será difícil que la vida me separe. Ha sido un placer haber coincidido con ellos. Y por mis raíces rafaleñas, Rosa, Claudia y Clau han sido y serán el refugio donde acudir en los momentos duros y la fiesta donde celebrar los logros de una vida.

Pero si hay alguien que se merece un espacio en este trabajo esos son mis padres, Miguel Ángel y Maribel, y mi hermana Isabel, la verdadera razón de que hoy escriba estas palabras; las fuerzas, la experiencia, el cariño, el apoyo y el aprendizaje. También una especial mención a mis eternos compañeros de viaje: mis tíos, Manuel y Ana, y mi primo Mario. Y sin lugar a duda, he de agradecer a todos los Ballesta, lejanos en distancia, pero cercanos de pensamiento: a mis tíos José, Merche, Juan y Cari, y a mis primos Dani, Juan y Cari. No obstante, y con el permiso de todos ellos, hay cuatro personas que forjan a éste que hoy teclea estas letras en el ordenador: mis abuelos José, Teresa, Manolo y Paquita, los pilares fundamentales de mi vida. Durante estos últimos cuatro años, esperaba conservar al menos a dos de ellos, pero el destino caprichoso tuvo a bien arrebatarme a «mi Paqui» en las últimas losetas de este camino. A ella van dedicados, con el más profundo de los afectos, este trabajo y todos mis logros pasados, presentes y futuros.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

AGMS: Archivo General Militar de Segovia

AHDSS: Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián

ANDBMC: Asociación Nacional de Directores de Banda de Música Civiles

c.: compás

cc.: compases

p.: página

pp.: páginas

RCGA: Real Cuerpo de Guardias Alabarderos

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	1
1.1.	Objeto de estudio y justificación	1
1.2.	Estado de la cuestión	2
1.3.	Objetivos.....	4
1.4.	Metodología y estructura	5
1.5.	Dificultades y facilidades	7
2.	Capítulo 1. Mariano San Miguel (1879-1935)	8
2.1.	Infancia y formación (1879-1895).....	8
2.2.	Etapas en Madrid (1895-1916).....	10
2.2.1.	Banda de Alabarderos.....	13
2.2.3.	Otras agrupaciones en Madrid	19
2.3.	Revista <i>Harmonia</i> y llegada a Vitoria	24
3.	Capítulo 2. Mariano San Miguel en sus diferentes facetas musicales	27
3.1.	<i>Solo para clarinete</i> de <i>El molinero de Subiza</i> de Cristóbal Oudrid	27
3.1.1.	Contextualización de la obra	27
3.1.2.	Análisis	31
3.2.	Mariano San Miguel como compositor: <i>Un ramo de azahar</i>	34
3.2.1.	Contextualización de la obra	34
3.2.2.	Análisis	35
4.	CONCLUSIONES	38
5.	BIBLIOGRAFÍA.....	39
6.	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	44
7.	APÉNDICE DOCUMENTAL	45
7.1.	Transcripción de la partida bautismal de Mariano San Miguel Urcelay	45

7.2.	Transcripción de la partida matrimonial de Matías San Miguel y Herminia Urcelay	45
7.3.	Transcripción del expediente militar de Mariano San Miguel.....	46
7.4.	Transcripción de la Resolución de Pase a Retiro de Mariano San Miguel	52

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

El presente trabajo centrado en la figura del clarinetista Mariano San Miguel Urcelay (1879 - 1935) se presenta como una investigación sobre una de las figuras más desconocidas del panorama musical español de finales del siglo XIX y principios del XX, así como de la escuela del clarinete en España y del repertorio escrito para dicho instrumento

El estudio sobre San Miguel se ha visto reducido a lo largo del siglo XX y el actual XXI a su labor como fundador de la editorial *Harmonía. Revista Musical*, incluso a la función que dentro de ella realizaba como arreglista de obras de orquesta para banda. Sin embargo, y con el fin de servir de guía completa para la interpretación del repertorio que elaboró, así como para el conocimiento de su figura y de su contexto histórico-musical, el presente proyecto realiza una investigación en torno suyo, teniendo en cuenta además la dispersión del material documental sobre su biografía y obra y la ausencia de estudios críticos, científicos y especializados acerca de la cuestión que en estas páginas se aborda.

La necesidad de un ahondamiento en su historia resulta imperiosa, no solo por su calado en la sociedad musical en la que se contextualiza su figura, sino también por la responsabilidad que el músico tuvo y ha tenido en el desarrollo de la música en España, compartiendo tiempo y espacio con prohombres de la Historia musical del país.

Ni que decir tiene, que de la misma manera que Mariano San Miguel resulta indisoluble de la historiografía musical española, así resulta de igual manera en su época: indispensable en el transcurso y evolución de las principales agrupaciones musicales de las que formó parte y de la creación, surgimiento y expansión de tantas otras, la mayoría de ellas bandas, aunque sin excluir el mundo orquestal y el contexto camerístico de la música española de principios del siglo XX.

Por otro lado, resulta también necesaria una revisión de la información sobre él publicada, tanto por sus contemporáneos como por estudios actuales, que rectifique o matice ciertas cuestiones de su biografía y su obra. En definitiva, se trata de realizar un ahondamiento profundo en el que se aborde desde varias perspectivas histórico-musicales la figura de una de las personalidades más relevantes de la Historia de la música en España.

1.2. Estado de la cuestión

En la investigación musicológica española es reseñable en ocasiones la falta de profundización, cuando no la ausencia de estudios, acerca de figuras históricas con marcado protagonismo en el desarrollo de la música española. En esa línea, y por razones ajenas al objeto de estudio de este trabajo, se encuentra la persona de Mariano San Miguel (1879-1935), personaje prácticamente oculto y que pasa virtualmente inadvertido por los archivos académicos de España. A pesar de haber compartido centro de estudios, espacios laborales y haber sido fundador de una de las editoriales más relevantes de la historiografía bandística del país, las publicaciones sobre su persona son escasas. Tanto es así, que actualmente existe una carencia de biografías sobre su persona en los diccionarios sobre músicos españoles que componen el corpus fundamental sobre el que se fundamentan los artículos, trabajos y tesis como el presente.

No obstante, San Miguel ha sido abordado por ciertos autores que se acercan al músico de dos formas distintas: ora como fundador de la revista musical *Harmonía*, ora como clarinetista, aunque de manera superficial sin ahondar en su persona, dada la escasez de material sobre el clarinetista vasco. Tal es el caso de José Luis Sáenz de Ugarte, quien redactó la biografía que la Real Academia de la Historia hace constar en su *Diccionario biográfico español*, publicado en línea (Sáenz de Ugarte Ruiz de Lazcano, s. f.). Por otro lado, encontramos el artículo «Mariano San Miguel y su centenario *Celedón*» publicado por José María Bastida, alias «Txapi», en *La Hornacina*, una revista, no de carácter académico, sino religioso, ligada a la Cofradía de la Virgen Blanca de Vitoria-Gasteiz, y que en el número en el que aparece el artículo de Bastida, conmemora a uno de los protagonistas de las fiestas patronales de la ciudad: Mariano San Miguel. En esta vertiente de biografías del clarinetista publicadas encontramos la que realiza Francisco José Fernández Vicedo, de carácter académico, en su libro *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950). La influencia de los géneros populares y el contexto bandístico* (2016). En él, Fernández Vicedo apunta varios datos de gran relevancia en la vida y obra de San Miguel, marcando unos puntos de investigación contrastables sobre los que se fundamenta este trabajo, no así como los de Bastida, si bien éstos son en su mayoría acertados, a pesar de no aportar una bibliografía completa al respecto de lo que redacta en su artículo. En la entrada que dedica Fernández Vicedo a San Miguel en el

libro, también se aborda una de las composiciones, o arreglo, que es objeto de estudio en este trabajo y al que el propio autor emplea unas líneas para contextualizar: el *Solo de clarinete* de la zarzuela *El molinero de Subiza* de Cristóbal Oudrid. Esta publicación sitúa a Mariano San Miguel al costado de prohombres destacados, ya no de su tiempo, sino también de épocas anteriores y posteriores, que contribuyeron al desarrollo del repertorio para clarinete español, verbigracia Antonio Romero y Andía, Julián Menéndez o Miguel Yuste. Es por ello por lo que marca un punto de gran relevancia puesto que realiza una primera biografía académica del clarinetista de Oñate, a la vez que lo sitúa y contextualiza junto a personalidades que como él influyeron de manera decisiva en la historiografía musical española.

La óptica desde la que se escriben el resto de los estudios referentes a Mariano San Miguel es desde su papel de fundador de *Harmonía. Revista musical*, junto a Julio Gómez y Ángel Andrada. Al respecto encontramos los artículos de Juan Carlos Galiano-Díaz y Azahar Arévalo Galán. Ésta última ofrece un recorrido por la historia de la revista; sin embargo, es Galiano-Díaz quien con sus investigaciones realiza una valoración del papel que las publicaciones de la revista causaron en las bandas españolas, marcando un punto de inflexión en el desarrollo de éstas y, por ende, en la historiografía del país como se ha dicho anteriormente.

A pesar de ello, y aunque las investigaciones anteriormente citadas han permitido recuperar parcialmente el nombre de Mariano San Miguel dentro del panorama musical español de entre los siglos XIX y XX, lo cierto es que ninguna de ellas ha abordado de manera monográfica y sistemática su figura desde una perspectiva integral que contemple conjuntamente su dimensión como clarinetista, editor y agente activo dentro de la vida musical española del primer tercio del siglo XX. Del mismo modo, tampoco se ha realizado hasta la fecha una labor de confrontación y revisión crítica de las fuentes hemerográficas, archivísticas y musicales que permita esclarecer determinadas contradicciones biográficas existentes entre las distintas publicaciones, así como contextualizar adecuadamente el alcance de su actividad artística dentro de las principales instituciones musicales de su tiempo.

En este sentido, la mayor parte de las referencias existentes sobre Mariano San Miguel aparecen dispersas en artículos de prensa, notas necrológicas, publicaciones periódicas o

menciones secundarias dentro de estudios más amplios dedicados a agrupaciones musicales, como es el caso del libro de Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez *La Orquesta Sinfónica de Madrid*, o el repertorio clarinetístico español, como la obra de Fernández Vicedo citada anteriormente, circunstancia que ha contribuido no solo a la fragmentación del conocimiento sobre su figura, sino también a la construcción de una imagen parcial y, en ocasiones, desdibujada de su relevancia histórica. A ello se suma, además, la ausencia de un catálogo de obras y de estudios analíticos sobre sus composiciones, arreglos y publicaciones editoriales, pese a la notable difusión que algunas de ellas alcanzaron durante las primeras décadas del siglo XX.

1.3.Objetivos

El presente trabajo tiene como principal objetivo reconstruir y contextualizar la figura de Mariano San Miguel dentro del panorama musical español de finales del siglo XIX y comienzos del XX, atendiendo no únicamente a su actividad como clarinetista, sino también como creador de parte del repertorio para clarinete español. A partir de ello, se pretende ofrecer una visión integral de una personalidad cuya relevancia histórica, pese a haber sido señalada de manera puntual por distintos autores, continúa todavía hoy insuficientemente estudiada dentro de la historiografía musical española.

De manera más concreta, la investigación persigue analizar la trayectoria profesional de San Miguel a través de las distintas instituciones y agrupaciones en las que desarrolló su actividad —especialmente la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos, la Real Capilla o la revista *Harmonía*— con el propósito de comprender no solo su evolución artística individual, sino también las dinámicas musicales, estéticas y culturales que configuraron el ámbito bandístico y clarinetístico español durante las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, el trabajo, aunque no de manera principal, trata igualmente de profundizar en la importancia que tuvieron las bandas militares y las publicaciones periódicas musicales como espacios de difusión cultural, circulación de repertorio y consolidación de nuevas prácticas interpretativas en la España contemporánea.

Por otro lado, el trabajo pretende también contribuir a la revisión crítica de determinadas informaciones biográficas y cronológicas que la bibliografía existente ha transmitido de manera fragmentaria o contradictoria, mediante el contraste de fuentes hemerográficas,

archivísticas y musicales, siguiendo una metodología documental que permita aproximarse con mayor rigor a la actividad artística del músico vasco. Esta cuestión resulta especialmente relevante si se tiene en consideración que gran parte de las referencias conservadas sobre Mariano San Miguel aparecen dispersas en prensa histórica, publicaciones periódicas o estudios de carácter tangencial, circunstancia que ha dificultado hasta ahora la elaboración de una investigación monográfica amplia sobre su figura.

Finalmente, esta investigación aspira también a poner en valor la presencia del clarinete y de sus intérpretes dentro de la vida musical española del momento, ámbito que tradicionalmente ha ocupado un lugar secundario dentro de los estudios musicológicos, especialmente en lo relativo al contexto bandístico. Así, más allá de la recuperación biográfica de Mariano San Miguel, el trabajo busca contribuir a una comprensión más amplia de los procesos de profesionalización, difusión del repertorio y modernización estética que experimentó la música instrumental española en las primeras décadas del siglo XX.

1.4. Metodología y estructura

Para concretar la metodología del presente del trabajo conviene volver a comentar la escasez de literatura escrita acerca de Mariano San Miguel, de su biografía y de los cauces externos que esta toma, como clarinetista, como compositor o como editor. Es por ello, que la metodología empleada en esta investigación es puramente documental. Del mismo modo, la estructura que sigue el trabajo responde a la principal necesidad y objetivo del mismo: la contextualización completa de Mariano San Miguel y su función en el repertorio clarinetístico español.

Con el fin de situar primeramente a Mariano San Miguel cronológicamente, poner en contexto su biografía y enmarcarlo en conjunto de agrupaciones musicales, instituciones y demás situaciones, ha sido necesaria la búsqueda de información en fuentes primarias de la época, principalmente en la prensa, con las que contrastar la escasa información obtenida en los primeros meses de elaboración del trabajo, su fase previa, en la que se recopilaron las obras, libros artículos, etc. que sirvieran de base para el desarrollo posterior de la investigación.

Una vez situado de manera parcial a Mariano San Miguel en sus primeros años de vida, la situación de su vida laboral resulta primordial en la consecución de los objetivos propuestos, por lo que tanto fuentes primarias, como el expediente militar solicitado al Archivo Militar General de Segovia, como secundarias, verbigracia la tesis de Antonio Santodomingo o la obra de Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez *La Orquesta Sinfónica de Madrid* se presenta como capitales para la investigación que aquí se desarrolla.

Con relación a las partituras que se analizan en este trabajo, se encontraban en libre acceso en la red publicadas por la editorial de Pedro Rubio *Bassus Ediciones*. Para su análisis fueron consultados materiales básicos sobre la materia, así como libretos y grabaciones que, en el caso del solo para clarinete de *El molinero de Subiza* situaran un marco teórico sobre el que encuadrar la pieza musical.

Esto es, la labor de investigación y metodología del proyecto estuvo diferenciada en cinco fases:

- la primera de ellas consistió en la búsqueda y consulta de fuentes sobre las que encontrar vías de contraste, profundización y contextualización sobre la figura de Mariano San Miguel;
- en segundo lugar, se hacía necesaria el análisis y comprobación de la información incluida en esa literatura básica a través de fuentes primarias, como el expediente militar del clarinetista, la partida bautismal del mismo o diferentes recortes de prensa;
- en tercer lugar, y tras la reunión de todo el contexto, se desarrolla la redacción del trabajo en paralelo al análisis de las partituras que se incluyen en él;
- y por último, unida a la tercera, queda la preparación y estudio de las obras que aquí se analizan para su posterior defensa pública e interpretación.

De modo que la estructura de trabajo y metodología es la siguiente:

Primera fase	Segunda fase	Tercera fase	Cuarta fase
Búsqueda y consulta de fuentes básicas	Contraste de la información de las fuentes básicas	Redacción del trabajo y análisis de partituras	Preparación interpretativa de las obras del trabajo

Tabla 1. Esquema de las fases del trabajo.

Por otro lado, y teniendo en cuenta la relevancia de la información de las fuentes primarias incluidas en el trabajo, se han transcrito algunas de ellas para su posterior citación o adjunción en el punto 7 estandarizando la gramática y la ortografía a las normas vigentes en la actualidad.

1.5. Dificultades y facilidades

Las dificultades encontradas a lo largo del proceso de investigación sobre Mariano San Miguel han quedado reflejadas de alguna manera en los puntos anteriores. El primero y principal de ellos es la escasez o ausencia de literatura académica sobre el clarinetista. Todas las obras citadas en el apartado 1.2. Estado de la cuestión son aproximaciones a la figura de San Miguel, poco profundos en sí mismos, por lo que resulta reseñable marcar esta cualidad como una dificultad asumida en el desarrollo de este proyecto.

Por otro lado, y del mismo modo que la escasez de obras académicas existe en las hemerotecas públicas es España cierto vacío de una figura como la Mariano San Miguel, que, sin embargo, y contra de lo que pueda parecer, supone una ventaja dado que la información primaria que es posible encontrar permite verificar aquello que autores como Fernández Vicedo, Sáenz de Ugarte o Bastida afirman en sus respectivos trabajos.

Ni que decir tiene, que el acceso a las fuentes primarias actualmente en España se desarrolla de manera notable; no así los tiempos de espera para acceder a ellas, por lo que ha resultado problemática la demora y recepción de información necesaria para el desarrollo de la investigación que contrastaba todo trabajo acerca de la cuestión.

2. Capítulo 1. Mariano San Miguel (1879-1935)

2.1. Infancia y formación (1879-1895)

Mariano San Miguel Urcelay nace entre los días siete y ocho de diciembre de 1879 en la villa guipuzcoana de Oñate y, según su partida de bautismo (Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián [AHDSS], 1879), es bautizado dos días más tarde en la parroquia de San Miguel Arcángel de la misma localidad. Esta documentación de carácter religioso es uno de los pocos testimonios de los primeros años de vida del clarinetista vasco, por lo que su conservación resulta de vital importancia.

La iniciación de Mariano San Miguel en los estudios musicales está ligada desde sus comienzos a la figura de su padre, Matías San Miguel, natural de Villalón de Campos, provincia de Valladolid (AHDSS, 1878), quien de la misma manera que su hijo, también fue músico militar, tal y como consta en su partida matrimonial (1878), donde figura que formó parte del 2º Batallón de Infantería de Isabel II. Bajo la guía de su progenitor, el músico guipuzcoano recibe sus primeras lecciones de solfeo y clarinete, lo que, unido a la más que posible facilidad en el aprendizaje del joven Mariano, le permitió integrarse desde niño en diferentes agrupaciones musicales del entorno de su localidad, algunas de ellas de carácter militar. Una de las primeras fue la Agrupación Musical «La Lira», dirigida por el maestro Antonio Piedrahita (Bastida «Txapi», 2018, p. 35). Supone este hecho la primera inserción del músico guipuzcoano en el entorno bandístico del momento, lo que a su vez irá determinando una de las vertientes centrales en su carrera profesional: la música para banda. Así también, resulta capital esta cuestión por la importancia que en la formación de un músico de viento español de finales del siglo XIX implica la inclusión en bandas como «La Lira», dada la escasez de instituciones dedicadas a la enseñanza musical de la época.

No obstante, la formación artística de Mariano San Miguel no queda limitada a esta asociación musical, sino que se despliega durante el resto su vida en paralelo a las bandas militares de Regimientos de Infantería y a las charangas de los Batallones de Cazadores. Según Bastida, en 1891, con once años de edad, ingresa en los Batallones de Cazadores «Las Navas» y Llerena nº11, así como en el Regimiento de Cuenca nº27 (Bastida «Txapi», 2018). No obstante, su expediente militar no confirma esta afirmación, sino que

la rectifica. Cuando Mariano San Miguel causó alta en dichos regimientos fue en 1899 (Llerena nº11) y 1900 (Cuenca). Aun así, el ingreso del clarinetista no se produjo a una edad excesivamente tardía, pues en 1895, cuando contaba con dieciséis años sienta plaza en el 2º Regimiento de Zapadores Minadores como educando de tambor (Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos [RCGA], 1907). Esta cuestión, aunque extraña a los ojos actuales, era una práctica común en la época y en décadas y siglos anteriores. Frederic Oriola Velló (2014), en su trabajo «Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)» apunta la presencia de niños o «educandos» (2014, pp. 169 - 170) en las agrupaciones castrenses, regulada éstas a partir del *Real Decreto de 10 de mayo de 1875* (Jovellar, 1875, p. 1) en el que se determinaba la organización y se reglamentaban las bandas de los regimientos de Infantería y las charangas de los Batallones de Cazadores, unidades a las que se unirá en su juventud Mariano San Miguel como se ha referido anteriormente. Tras la Restauración de la dinastía de los Borbones al trono español en 1874, las estructuras militares, que se apoderaron del control del orden social, se afianzaron, entre otros, con este *Real Decreto del 10 de mayo de 1875*, con el que se formalizaban muchas de las situaciones tradicionales que el Ejército tenía dentro de su aparato (1875, p. 1). En esta regularización, los músicos no quedaron atrás puesto que en la nueva norma se marcaba una división interna y unas nuevas maneras de proceder en la selección de la plantilla, que si bien eran heredadas del pasado, «era conveniente uniformar y homogeneizar» (Oriola Velló, 2014, p. 169) debido al número elevado de «personal civil contratado de las músicas militares» (2014, p. 169):

SEÑOR: Las músicas de los regimientos y las charangas de los batallones sueltos están compuestas de elementos heterogéneos que sería muy conveniente uniformar, marcando a los músicos que actualmente existan contratados, incluso mayores, una situación definida, que constituyera una sólida garantía, tanto de sus buenos servicios en los cuerpos como del porvenir de esta clase.(Jovellar, 1875, p. 1)

Las plantillas de las bandas quedaron compuestas por un Músico Mayor y una plantilla distribuida entre Músicos de primera, de segunda, de tercera y Educandos:

En vista de las razones que me ha expuesto mi Ministro de la Guerra, y de acuerdo con el Consejo de Ministros,

Vengo a decretar lo siguiente:

Artículo 1.º Las músicas de los cuerpos constarán de un Músico (*sic.*) mayor y los músicos primeros, segundos, terceros y educandos necesarios. [...] (Jovellar, 1875)

Con este contexto, resulta indispensable resaltar el papel que las agrupaciones de carácter castrense tuvieron en la formación y, en ciertos casos también especialización, de los músicos de la España del siglo XIX y principios del XX. Más allá de cuestiones representativas, festivas o protocolarias, estos grupos llegaron a cumplir durante más de siglo y medio una función educativa al admitir en su seno a educandos (Fernández Vicedo, 2010, p. 618), verbigracia Mariano San Miguel. La conexión entre la labor educativa de los músicos y las bandas militares queda expuesta en un texto aparecido en el número de abril, mayo y junio de 1928 de la revista *Harmonía. Revista Musical*, fundada por el mismo San Miguel, y que será publicado bajo su etapa como director de ésta:

[...]Las bandas de regimiento debían ser un vivero de educación musical, y expandir sus irradiaciones hasta en los ámbitos más recónditos de nuestro humilde terruño. Según el progreso de la banda municipal se realice la calidad de educandos, que como aumento ingresan en las militares, mejorará sensiblemente, y en vez de ser una rémora, debido a los escasos rudimentos musicales, una vez encauzados, serán un valor secundario de verdadera importancia [...].(Cuevas, 1928)

Ni que decir tiene, que estas agrupaciones militares fueron la fuente de inspiración que alimentó la creación de bandas civiles a lo largo y ancho de la geografía española sujetas a instituciones públicas, como la Banda Municipal de Jaén, de Palencia y de Barcelona, fundadas respectivamente en 1855, 1857 y 1886 (Fernández Vicedo, 2010, p. 496). Este contexto es la base sobre la que Mariano San Miguel construyó su formación musical y sobre la que se establecerían los cimientos de sus futuros proyectos y trabajos.

2.2. Etapa en Madrid (1895-1916)

Frente a la versión tradicionalmente difundida por la historiografía musical local, y recogida en el punto anterior, fundamentada en los testimonios recopilados por Bastida que sitúan el ingreso temprano de Mariano San Miguel en el ejército hacia 1891, con apenas once años, en los batallones de Llerena y Cuenca, el cotejo directo con sus fondos documentales del Archivo General Militar de Segovia (AGMS) obliga a rectificar sustancialmente dicha cronología (1907). La hoja de servicios oficial del músico alavés desmiente tal precocidad y establece que su primera vinculación castrense efectiva se produjo el 5 de octubre de 1895. No obstante, no es descartable su participación en alguna banda o charanga en la que su padre fuese integrante. Con quince años de edad, San

Miguel sentó plaza en Madrid como educando de tambor en el 2º Regimiento de Zapadores Minadores, unidad en la que permaneció prestando servicio de guarnición durante el crítico contexto de la guerra de Ultramar de 1898 (1907). No sería hasta la posterior reestructuración de su quinta, tras un breve paso por la reserva activa a comienzos de 1899, cuando el joven músico se incorporó de forma sucesiva a las dos unidades de infantería erróneamente asignadas a su niñez: primero, en mayo de 1899, al Batallón Cazadores de Llerena nº 11 en clase de Músico de 2ª; y posteriormente, en febrero de 1900, al Regimiento de Infantería de Cuenca nº 27 destacado en Vitoria (1907). Este periplo inicial por la música militar de campaña, lejos de ser un mito de infancia, constituyó el verdadero y riguroso preámbulo profesional que le permitiría dar el salto definitivo hacia una de las agrupaciones castrenses más relevantes de España: del Real Cuerpo de Alabarderos.

Al mismo tiempo que Mariano San Miguel va forjando su carrera militar, ingresa en el Real Conservatorio Superior de Madrid, dónde amplía sus conocimientos técnicos y artísticos bajo la tutela de Manuel González Val, o Manuel González y Val (Madrid, 20-11-1835; Madrid, 7-12-1909). Este profesor del centro musical de la capital fue alumno del clarinetista Antonio Romero y Andía (Fernández Vicedo, 2010, p.375) en el mismo lugar donde posteriormente sería profesor de su instrumento. Fue acaso también Manuel González uno de sus mejores alumnos de Romero, puesto que son varias las crónicas que en 1857 se publican en varios diarios haciendo público su conquistado Primer Premio en el Concurso Anual de 1857 de Conservatorio de Música y Declamación, como por ejemplo, en el número publicado en Madrid el 29 de junio de 1857 de la revista musical *La Zarzuela* se dice lo siguiente (Z., 1857, p. 1). Posteriormente, en 1883, Manuel González accede a la plaza de Profesor de Clarinete del Real Conservatorio Superior de Madrid, relevando en el cargo a Enrique Fischer y Pagés (Fernández Vicedo, 2010, p. 289). La importancia que supuso sin lugar a dudas en la formación de Mariano San Miguel la figura de Manuel González Val fue sin lugar a duda vital y fundamental, dada la relevancia que el músico madrileño adquirió en esos tiempos por la influencia que ejerció en su maestro, Antonio Romero, y en las postreras generaciones de clarinetistas al ser el primer intérprete del clarinete español que adopta el *sistema Boehm* (2010, p.375).

Durante la etapa de estudios en el Real Conservatorio Superior de Madrid, su actividad académica no se ciñe tan solo a la disciplina instrumentista, sino que también recibe clases de Armonía y Composición de la mano de Juan Cantó y Emilio Serrano Ruiz respectivamente (Bastida «Txapi», 2018). Juan Cantó (1856-1903), o Joan Cantó, era natural de la ciudad alicantina de Alcoy. Alumno de Emilio Arrieta en la Escuela Nacional de Música y Declamación (actualmente, Real Conservatorio Superior de Madrid), obtuvo en 1880 el Primer Premio de Composición («Los concursos del Conservatorio», 1880, p. 2), en 1889 ganó la plaza de profesor de Armonía del Conservatorio central («Madrid. En el conservatorio», 1889, p. 2) y en 1892 se comunicaba en el periódico *El País* que se alzaba con el galardón del concurso de composición celebrado con motivo del IV centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América:

El jurado del concurso de músicas y orfeones que convocó en el mes de julio el directorio encargado de organizar festejos con motivo del centenario de Colón a beneficio del Dispensario Nacional de Colón de Alfonso XIII, comunicó ayer al Sr. González Fiori, presidente de dicho directorio, que, examinadas las nueve composiciones sinfónicas presentadas al certamen, había acordado conceder el premio de 2.000 pesetas al poema sinfónico *Aragón y Castilla*, [...]. Aprobada en todas sus partes la referida propuesta, y abiertos los correspondientes pliegos, resultó que son autores de dichas composiciones los Sres. D. Juan Cantó y Francés [...](*CENTENARIO DE COLÓN. Concurso de músicas y orfeones*, 1892).

Juan Cantó Francés fallece en Madrid en el mes de noviembre tal y como certifica una noticia que en primera página publica *Heraldo de Madrid*: «hoy lloran millares de alumnos». (*EL MAESTRO CANTÓ*, 1903).

Por otro lado, Mariano San Miguel también tuvo de maestro de Composición al zarzuelista y pianista vitoriano Emilio Serrano Ruiz (1850-1939). En comparación al anonimato en el que se ha visto sumido desde su tiempo hasta hoy la figura del Maestro Cantó («El nombre del maestro Cantó no llegó a popularizarse entre el gran público[...]»)(*EL MAESTRO CANTÓ*, 1903, p. 1)), la de Emilio Serrano resuena en el tiempo tal vez por ser el maestro de señalados compositores de la Historia de la Música de España, como Conrado del Campo, Julio Gómez o el propio Mariano San Miguel, así como de la infanta Isabel de Borbón y Borbón, hija de Isabel II de España, por quien fue designado Maestro de Cámara de la Corte, cargo de que desempeñó durante veinticinco años (Cortizo Rodríguez, 2024). Emilio Serrano ingresó en 1859 en el Conservatorio de

Madrid y allí recibe lecciones de Solfeo, piano, armonía y composición con Joaquín Espín y Guillén, Dámaso Zabala, José Aranguren, Hilarión Eslava y Emilio Arrieta respectivamente (2024). Durante su período estudiantil, Serrano cosecha tres primeros premio en las disciplinas de Armonía en 1866 (O., 1866, p. 2), Piano en 1868 (Cortizo Rodríguez, 2024) y Composición en 1870:

Ayer se han verificado en el teatro Español los ejercicios de composición de los alumnos de la Escuela Nacional de música. [...]El jurado, después de haber oído las composiciones, adjudicó el primer premio a cada uno de los cinco alumnos, habiéndolo obtenido por unanimidad D. Emilio Serrano que presentó un motete de un carácter verdaderamente religioso y de muy superior mérito, y un concertante digno de todo elogio. («Crónica general», 1870, p. 3)

Serrano obtiene en 1873 el puesto de Profesor auxiliar en el centro donde se había desarrollado su formación, si bien ya había ejercido el magisterio desde 1866, siendo estudiante. No obstante, el período comprendido entre 1895 y 1927, año de su jubilación, es en el que su labor docente se consolida a raíz de la adjudicación de la Cátedra de Composición (*Gaceta de Instrucción Pública*, 1895), sustituyendo así al fallecido Emilio Arrieta (1821-1894), director de la institución musical desde 1868, en sucesión de don Hilarión Eslava hasta su muerte.

Además de los tres profesores, Mariano San Miguel recibió clase de Música de Cámara de Jesús Monasterio, quien también ocuparía el cargo de director de la Escuela Nacional de Música y Declamación (Rodríguez Estremera y Marín y Manuesa de los Ríos, 1898, p. 634). Sin lugar a duda, el clarinetista hubo de destacar en esta disciplina puesto que en 1899 el diario *El Español* hacía pública la noticia de que le había sido otorgado el Primer Premio en Música de Cámara («Premios en el Conservatorio», 1899).

2.2.1. Banda de Alabarderos

Al margen de sus estudios y causando baja del Regimiento de Infantería de Cuenca nº 27, al comienzo del siglo XX ingresa en la banda del Real Cuerpo de Alabarderos, cuya heredera actual es la Unidad de Música de la Guardia Real. José María Bastida, en su artículo «Mariano San Miguel y su centenario *Celedón* (1918)» (2018, p. 35) apunta a que la fecha en la que entra a formar parte de la agrupación musical castrense es 1901. Sin embargo, José Luis Sáenz de Ugarte, en el artículo publicado con la biografía del compositor vasco en la página de la Real Academia de la Historia, señala que fue en 1900

cuando San Miguel «en oposiciones, pasó a formar parte de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos de Madrid». De las dos, según el expediente militar disponible en el Archivo General Militar de Segovia (1907), Bastida es quien apunta acertadamente la fecha. En 1901, Mariano San Miguel supera unas oposiciones celebradas el veinte de marzo y cuyos requerimientos fueron los siguientes:

Debiendo proveerse mediante oposición que tendrá lugar el día 20 de próximo marzo a las once de la mañana en el Cuartel de San Nicolás que ocupa este Real Cuerpo, una plaza de Clarinete que se halla vacante en la Milicia del mismo se hace saber, que los opositores no deberán exceder de la edad de cuarenta años y los que concurran lo harán con Clarinete sistema Boehm y con la obligación de ejecutar en el acto de la oposición dos obras, una estudiada que será el 2º *Solo para Clarinete en Sib* de H. [Hyacinthe] Klosé opº 10 y otra a primera vista, esta última la recibirá en el momento de la ejecución.

Los Músicos del Ejército que deseen tomar parte, lo solicitarán de mi autoridad [Comandante General], acompañando a su instancia copia de filiación y hoja de castigos, las que deberán hallarse en esta Comandancia General antes del 18 del referido mes, pudiendo expedirse pasaporte a los que lo soliciten.

Madrid 20 de febrero de 1901. (RCGA,1901)

Resultan significativas varias cuestiones que se plantean a partir de la lectura de este documento. La primera de ellas es la obligación de los opositores a acudir a las pruebas con un clarinete sistema Boehm. La razón de esto puede deberse a que a principios del siglo XX todavía no estuviera estandarizado el uso de clarinetes con dicho sistema y otros mecanismos, como el de 13 de llaves, con más problemas tanto mecánicos como tímbricos, siguieran siendo usados por músicos españoles en esas fechas. A lo largo de 1901 se publicaron varias oposiciones para clarinetistas en las que se especificaba la obligación de acudir con sistema Boehm a las pruebas. En segundo lugar, resulta reseñable el modelo de oposición de obra obligada y un ejercicio de repentización, vigente en la actualidad, y que requiere de un gran dominio del instrumento. Esta combinación de pericia técnica y solvencia interpretativa permitió a San Miguel integrarse, el 1 de abril de 1901, en una institución que no era una formación aislada, sino una de las más relevantes estructuras musicales del panorama musical español.

Bajo esta premisa, la banda del Real Cuerpo de Alabarderos constituye una de las agrupaciones musicales más antiguas (Fernández Vicedo, 2016, p. 93) vinculadas a la institución monárquica española, cuyos orígenes pueden situarse a mediados del siglo XVIII, si bien su desarrollo se inserta en una tradición anterior ligada a las tropas

encargadas de la custodia del monarca. En este sentido, no se trata de una formación aislada, sino de una estructura musical que, como señala Antonio Santodomingo, ha permanecido «ligada siempre a la Casa Real y/o a la Jefatura del Estado» (2017, p. 2)

A lo largo de su evolución, la banda experimenta diversas transformaciones tanto en su denominación como en su organización, estrechamente vinculadas a los cambios políticos del Estado. Durante el siglo XIX pasa a denominarse Banda del Cuerpo de Guardias de la Reina, recuperando posteriormente su nombre original, en un proceso que no estuvo exento de interrupciones. De esta manera, en 1868, coincidiendo con el comienzo del llamado «Sexenio Revolucionario», el cuerpo de Alabarderos y su banda son disueltos, quedando paralizada temporalmente su actividad; sin embargo, con la Restauración borbónica de 1875, la agrupación es restablecida, reincorporando a buena parte de sus músicos y retomando su función dentro de la vida musical cortesana (Santodomingo Molina, 2017, p. 1).

Durante este periodo de consolidación, la banda no se limita a cumplir funciones ceremoniales, sino que desarrolla una intensa actividad musical que permite observar, en palabras del propio autor, «la evolución de la plantilla instrumental» y «la circulación de sus profesores hacia otras actividades musicales» (Santodomingo Molina, 2017, p. 2), lo que evidencia su papel como núcleo formativo y profesionalizador dentro del ámbito bandístico. En este contexto es en el que Mariano San Miguel desempeña su cargo dentro de la banda, pero, se verá posteriormente, desarrollando otras actividades fuera del mundo castrense, incluso de los escenarios.

A estos efectos, la entrada de San Miguel en la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos a comienzos del siglo XX no debe entenderse como un hecho aislado dentro de su biografía, sino como la culminación de un proceso formativo que se había ido gestando desde sus primeros contactos con el ámbito bandístico y militar. La propia estructura de la banda, organizada mediante oposiciones y con una plantilla estable, ofrecía un marco profesional sólido en el que el músico podía no solo perfeccionar su técnica, sino también acceder a un repertorio amplio y actualizado, basado en transcripciones de ópera, zarzuela y música sinfónica europea, repertorio que, además, se adaptaba progresivamente a las exigencias del momento histórico (Santodomingo Molina, 2017, pp. 5 - 6).

Será ya durante las primeras décadas del siglo XX cuando la agrupación alcance uno de sus momentos de mayor desarrollo, ampliando tanto su plantilla como su ámbito de actuación. Especialmente significativo resulta el hecho de que se autorice a la banda a ofrecer conciertos fuera del entorno palatino, lo que permite su contacto con un público más amplio y diverso, al tiempo que favorece una mayor flexibilidad en la configuración del repertorio. No es casual, por tanto, que Santodomingo destaque su aportación como «importantísima [...] durante la Edad de Plata de la cultura española» (Santodomingo Molina, 2017, p. 2) ,es decir, compartiendo escena junto a los artistas de la Generación del 27 situando a la agrupación en el centro de la actividad musical del momento.

Este contexto de expansión y profesionalización coincide, además, con la etapa en la que Mariano San Miguel desarrolla buena parte de su actividad en Madrid, lo que permite situar su figura dentro de un entramado musical mucho más amplio, en el que las bandas militares, y en particular la de Alabarderos, desempeñan un papel fundamental no solo como espacios de interpretación, sino también como focos de difusión y renovación del repertorio, aunque no los únicos. De este modo, su paso por la agrupación no solo contribuye a consolidar su perfil como clarinetista, sino que lo integra plenamente en una de las instituciones musicales más relevantes de la España de su tiempo.

La etapa en la que Mariano San Miguel forma parte de la agrupación es de 1901, tomando como referencia a Bastida, hasta su jubilación en 1928. Durante estos veintiocho años, los directores que se estuvieron a cargo de la agrupación castrense fueron Bartolomé Pérez Casas (1897-1911) y, posteriormente, le sucedió en el cargo Emilio Vega Manzano (1911-1937). El primero de ellos (1873-1956), natural de Lorca (Murcia), sustituyó en el cargo a Eduardo López Juarranz, quien a su vez había ocupado la dirección de la banda militar que San Miguel abandona para entrar en el Real Cuerpo de Alabarderos, el Segundo Regimiento de Zapadores. Pérez Casas introdujo en el repertorio de esta agrupación las transcripciones de algunos movimientos de sinfonías de Ludwig van Beethoven, como también obras originales para esta formación (Santodomingo Molina, 2021). También se alzó en 1905 con el Premio Composición en la modalidad de música sinfónica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con la obra *¡A mi tierra!*, tal y como refleja el periódico *El siglo futuro* en una noticia publicada el martes veintiuno de noviembre de 1905: «Premio de 1.000 pesetas, correspondiente al

tema II, á la *Composición orquestal*, presentado bajo el lema “A mi tierra”. Autor, D. Bartolomé Pérez Casas.» (p. 4).

En 1911, al ser nombrado Pérez Casas profesor de Armonía del Conservatorio Superior de Música de Madrid («La "Gaceta"», 1911, p. 1), le sucede en el cargo el madrileño Emilio Vega Manzano (1877-1943). Éste, nacido en fechas próximas a las de Mariano San Miguel, al igual que Bartolomé Pérez Casas, estudia en la Escuela de Música y Declamación, al igual que el clarinetista vasco. Allí compartieron profesores de Armonía y Composición, a saber D. Juan Cantó y D. Emilio Serrano, por lo que de manera muy probable coincidieron en el conservatorio madrileño en las aulas de los maestros Cantó y Serrano. Vega también ocupó la plaza de director titular de las bandas municipales de Ciudad Real y de Valencia, esta última «en brillantes oposiciones», como recoge la biografía que de él se publicaba en 1935 en el *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles* (Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, 1935, p. 4).

La permanencia de Mariano San Miguel en la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos coincide, precisamente, con uno de los momentos de mayor desarrollo artístico de la agrupación, que durante las primeras décadas del siglo XX deja de ser únicamente una banda vinculada a los actos ceremoniales de Palacio para convertirse, progresivamente, en una de las formaciones musicales más activas y prestigiosas del panorama madrileño. Si bien desde finales del siglo XIX la agrupación ya había alcanzado un importante grado de estabilidad, tanto en lo relativo a la plantilla como al repertorio interpretado, será especialmente en los años en los que el clarinetista vasco forma parte de ella cuando se consolida una transformación que afecta no solo al número de profesores o al tipo de música ejecutada, sino también a la propia concepción artística de la banda.

En relación con la plantilla instrumental, Antonio Santodomingo señala que tras la Restauración borbónica la Banda de Alabarderos queda configurada por treinta y tres profesores distribuidos entre instrumentos de viento madera, metal y percusión (Santodomingo Molina, 2017, p. 215). Sin embargo, esta organización irá modificándose con el paso de los años hasta alcanzar, ya a finales de la década de 1910, un total de cuarenta y una plazas, entre las que se encontraban dos flautas, dos oboes, requinto, ocho clarinetes, fagotes, saxofones, trompetas, trompas, trombones, bombardinos, tubas y

percusión, además del músico mayor encargado de la dirección (2017, p. 215). Este aumento de efectivos no responde únicamente a cuestiones administrativas o reglamentarias, sino también a la necesidad de afrontar repertorios cada vez más complejos y cercanos a la escritura sinfónica, circunstancia que obliga a las bandas militares españolas a adaptarse a las nuevas corrientes musicales europeas surgidas durante el siglo XIX.

En este sentido, la agrupación alabardera constituye un ejemplo especialmente significativo por la rapidez con la que incorpora estas transformaciones. Santodomingo apunta cómo durante la dirección de Bartolomé Pérez Casas comienzan a introducirse «de forma paulatina, las transcripciones de algunos movimientos de las sinfonías de Beethoven» (Santodomingo Molina, 2017, p. 215), cuestión que evidencia una clara voluntad de aproximar la banda militar a repertorios tradicionalmente vinculados al ámbito orquestal. De igual manera, junto a las habituales fantasías sobre óperas y zarzuelas —tan frecuentes en las bandas españolas de finales del XIX—, empiezan a aparecer en los programas poemas sinfónicos, suites y oberturas de gran exigencia técnica, lo que inevitablemente hubo de repercutir en la formación y el nivel interpretativo de los propios músicos de la agrupación. Mariano San Miguel, integrado dentro de la sección de clarinetes, participa así de un ambiente musical particularmente dinámico, en el que la banda deja de entenderse como una simple prolongación sonora del aparato militar para convertirse en un verdadero espacio de difusión cultural.

Esta transformación termina de consolidarse durante la etapa de Emilio Vega Manzano, quien sucede a Bartolomé Pérez Casas en 1911 al ser éste nombrado profesor de Armonía del Conservatorio madrileño («La Época», 1911, p. 1). Vega, prácticamente coetáneo de Mariano San Miguel y formado también en la Escuela Nacional de Música y Declamación bajo el magisterio de Juan Cantó y Emilio Serrano, desarrolla una labor especialmente relevante al frente de la agrupación, ampliando tanto las posibilidades tímbricas de la banda como sus ámbitos de actuación. Será precisamente durante estos años cuando la Banda de Alabarderos comience a salir del entorno estrictamente palatino para ofrecer conciertos públicos fuera de Palacio, circunstancia que Antonio Santodomingo considera uno de los momentos decisivos en la evolución de la agrupación. Así, señala que «desde comienzos de la dictadura de Primo de Rivera en 1923, se autoriza a la Banda de

Alabarderos a contratar conciertos fuera de Palacio» (Santodomingo Molina, 2017, p. 216).

Este hecho, aparentemente anecdótico, modifica profundamente la actividad de la banda, que desde entonces pasa a entrar en contacto con auditorios y públicos mucho más amplios y heterogéneos que los habituales banquetes o ceremonias oficiales de la Casa Real. Como consecuencia de ello, el repertorio experimenta también importantes transformaciones, adaptándose a espacios abiertos, teatros y auditorios civiles. El propio Santodomingo explica cómo los conciertos comienzan a estructurarse en varias partes, incluyendo en las primeras grandes transcripciones sinfónicas destinadas a mostrar «la gama de matices y timbres de la banda, así como la solidez, el equilibrio y la densidad de sus cuerdas» (Santodomingo Molina, 2017, p. 216). En estos programas aparecen ya obras como la *Rapsodia española* de Albéniz, *Scherezade* de Rimsky-Kórsakov, la *Sinfonía VII* de Beethoven o el *Italian Capriccio* de Tchaikovsky, repertorio que sitúa a la agrupación alabardera en una posición particularmente avanzada dentro del ámbito bandístico español de comienzos del siglo XX.

Del mismo modo, el aumento de plantilla producido en 1927, que eleva el número de profesores hasta sesenta plazas e incorpora incluso instrumentos de cuerda, permite la creación de nuevas formaciones internas —grupos de viento, orquesta de cámara, jazz-band o dobles quintetos de cuerda— ampliando todavía más las posibilidades interpretativas de la agrupación (Santodomingo Molina, 2017, p. 215). Todo este contexto de renovación artística y apertura musical coincide plenamente con los años de madurez profesional de Mariano San Miguel en Madrid, cuya experiencia dentro de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos no debió limitarse exclusivamente al ejercicio cotidiano de la interpretación, sino que hubo de influir también, y de manera muy notable, en la posterior concepción estética y editorial que desarrollará años más tarde en torno al mundo de la música para banda.

2.2.3. Otras agrupaciones en Madrid

Paralelamente a sus funciones militares, Mariano San Miguel comienza a colaborar con diversas entidades musicales externas a la disciplina castrense. Estas colaboraciones o implicaciones le otorgan a San Miguel las experiencias fuera del ámbito bandístico que

completan su figura como intérprete del clarinete a finales del siglo XIX y principios del XX y que había comenzado en su etapa de estudiante en la Escuela de Música y Declamación, pero que se consagra ya iniciado el nuevo siglo.

En 1956 recoge equivocadamente Óscar Esplá en su necrológica escrita con motivo de la muerte de Bartolomé Pérez Casas (p. 5) que en 1909 se funda la Sociedad de Instrumentos de Viento, o Sociedad de Instrumentos de Viento de Madrid, en la que participa desde sus inicios Mariano San Miguel como clarinetista del grupo que conforma esta entidad. También comete un error cronológico José María Bastida en su artículo «Mariano San Miguel y su centenario Celedón» al fijar 1911 como el año de fundación de esta agrupación (2018, p.35). El veintitrés de marzo de 1908 se publica en el periódico *El País* una noticia que anunciaba el primer concierto del grupo de cámara que conforma la sociedad musical, así como el nombre de los integrantes y las obras que se interpretarían con el Ateneo de Madrid como telón de fondo (Arnedo, 1908, p. 3). En él participaban cuatro músicos de la Banda de Alabarderos, a saber Fermín Adan (oboe), Mariano San Miguel (clarinete), Antonio Romo (fagot) y Valeriano Bustos (trompa), un flautista, Gregorio Baudot, y un pianista, Luis Nogueras; todos ellos preparados «bajo la acertada guía del ilustrado maestro D. Bartolomé Pérez Casas» (1908, p. 3). El repertorio que finalmente interpretaron, así como la impresión del concierto y la alta calidad de éste quedaron reflejados en una crónica que se publicaba el viernes veintinueve de mayo de 1908 en *La Época*:

Quienes así comienzan, llegarán muy lejos, [...]. De mí sé decir que no sólo no había oído en instrumentistas de viento españoles nada que a esto se pareciera, sino que, dada la desigualdad de mérito, de sonido, de seguridad y hasta de mecanismo que reflejan las orquestas españolas en los instrumentos que componen el quinteto de viento, no creía que pudieran llegar a nivelarse y fundirse estos jóvenes con la perfección que ya tienen. [...]

En la sesión de esta tarde han ejecutado los quintetos de Mozart y Beethoven para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot, y el quinteto de Taffanel para instrumentos de viento, con el constante aplauso del numeroso público que asistía a la sesión. [...]
(Roda, 1908, p. 1).

Sin embargo, a pesar de cálida acogida que el público madrileño les dio en 1908, los periódicos no registran ningún concierto más de este grupo hasta febrero de 1909, cuando aparece en *La Correspondencia militar* una crónica de un concierto al que asistió la infanta doña Isabel (hija de Isabel II y, por tanto, hermana de Alfonso XII), y en el que

había ciertas modificaciones con respecto al primer concierto de 1908: el flautista que participa es José Arteta; y con respecto al programa, se mantuvieron los quintetos de Beethoven y Taffanel, eliminándose el de Mozart, y se añadieron «un preludio y minueto, de (Émile) Pessard; *La Suite* (op. 4) de (Charles) Quef» (Jaquesán, 1909. p. 2). Todas las obras interpretadas en los tres años de actividad que tuvo la Sociedad de Instrumentos de Viento representaban entonces piezas de primer nivel para la agrupación y mostraban la calidad con la que profesionales de alto rango las abordaban («[...] no creía que pudieran llegar á nivelarse y fundirse estos jóvenes con la perfección que ya tienen.» (Roda, 1908, p. 1)). Esta representación también fue anunciada como la primera del grupo, incurriendo en un error cronológico del mismo modo que Óscar Esplá en la necrología de Pérez Casas. Es posible que en los casi ocho meses que transcurren entre el primer concierto y éste de 1909, el grupo actuara en alguna ocasión más e incluso que se desplazaran a otras ciudades españolas en una pequeña gira.

Del mismo modo, no se encuentran referencias en la prensa de la Sociedad de Instrumentos de Viento hasta un año después cuando el diario *El Universo* publica la noticia de dos conciertos que tendrán lugar «los días 7 y 14 del corriente (marzo) [...] en el teatro Español» (*Conciertos de música de cámara*, 1910, p. 2). En el artículo de *El Universo*, así como en otro de *El País* y una crónica del nueve marzo de *La Correspondencia*, también se incluye el programa, más variado estilísticamente y con un estreno de Tomás Bretón en él. En la primera parte se interpretaron *Scherzo* (op. 55) de Anton Rubinstein, *Canción y danzas* (op. 50) de Vicent d'Indy, el estreno del *Sexteto* de Bretón y el *Quinteto* (op.16) de Beethoven, en su repertorio desde el primer concierto; ya en la segunda parte del concierto las obras fueron *Adagio cantábile* (op. 55) de Joseph Haydn, el trío núm. 3 de George Frederick Haendel, el *Quinteto* (op. 79) de August Klughardt y para finalizar el *Sexteto* (op. 6) de Ludwig Thuille (*Sociedad de instrumentos de viento de Madrid*, 1910). Todas ellas estaban escritas originalmente para la formación, con o sin piano, excepto las de Haydn y Handel, arreglos cuyos autores se desconocen y para los que se requirieron dos músicos ajenos al grupo protagonista del concierto: «Con la cooperación de los señores Ortega (clarinete) y Quintana (fagot).» (1910, p. 1). La procedencia de estos artistas es incierta, aunque teniendo en cuenta la pertenencia del resto de sus compañeros a la Banda de Alabarderos, exceptuando al pianista, es altamente probable que formaran parte de dicha agrupación. Como se ha dicho con anterioridad, el

repertorio resultaba de un alto nivel técnico y artístico, por lo que sus intérpretes, entre ellos el propio San Miguel, debieron destacar por sus habilidades musicales en cada uno de los conciertos que el grupo realizó.

En definitiva, la Sociedad de Instrumentos de Viento de Madrid supuso la unión de artistas de gran prestigio en los primeros años del siglo XX, verbigracia Mariano San Miguel, en varios conciertos alrededor de los años 1908 y 1910, dado que no hay señales de que realizaran más actuaciones más allá de la última citada anteriormente y celebrada en el Ateneo de Madrid el 14 de marzo de 1910.

Por otro lado, tanto la Real Academia de la Historia (Sáenz de Ugarte Ruiz de Lazcano, s. f.) como Fernández Vicedo en su obra *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950)* (2016, p. 93) apuntan que Mariano San Miguel fue integrante de la Sociedad de Conciertos de Madrid, de la que fueron directores personalidades musicales del momento como Francisco Asenjo Baribieri (1866-1868), Joaquín Gaztambide (1868) o Jesús de Monasterio (1869-1876), entre otros (Sobrino, 2018, p. 125). Dicha agrupación fue disuelta en 1903. Si bien Sáenz de Ugarte no aporta ninguna fecha, Fernández Vicedo señala 1903 como principio de su colaboración con dicha entidad. No obstante, la Sociedad de Conciertos de Madrid, tras atravesar una severa y profunda crisis económica en las postrimerías del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, queda disuelta en 1903, pasando a la historia como la primera orquesta estable de España (2018, p. 125). Por tanto, a partir de 1903, una gran parte de los músicos integrantes de la Sociedad de Conciertos fundan otra entidad ante el cese de actividad de ésta: la Orquesta Sinfónica de Madrid. Si es posible que Mariano San Miguel actuara en los años de actividad de la extinguida Sociedad de Conciertos de Madrid es altamente probable dada la trascendencia que el clarinetista obtuvo en sus años de actividad artística como primer clarinete de las bandas del Real Cuerpo de Alabarderos y del Batallón de Zapadores, dos de las agrupaciones más importantes del país en esos años, así como por ser uno de los fundadores, junto a otro prohombre contemporáneo como fue Bartolomé Pérez Casas, de la Sociedad de Instrumentos de Viento. De lo que sí tenemos certeza es de su participación en la temporada de dicha orquesta en el año 1934, al final de sus días y ya retirado de la actividad profesional de su principal agrupación la Banda de Alabarderos. Así lo recogen Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez en el libro escrito en 1993 para el

nonagésimo aniversario de la Orquesta Sinfónica de Madrid (*La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*). Durante esta etapa, el cargo de director titular de la Orquesta lo poseía el violinista madrileño Enrique Fernández Arbós (1863-1939), quien se encontraba al frente de la agrupación desde 1905. En la temporada de 1934, en la que, como ya se ha dicho anteriormente, participó San Miguel, la agrupación madrileña realiza una gira por diferentes ciudades de España del cuatro de mayo, en Pamplona, al veintitrés de junio, en Albacete, llegando a ocupar los escenarios en un total de cuarenta y dos ocasiones (Gómez Amat y Turina Gómez, 1994, pp. 110 - 111). Posteriormente, tras una pausa durante los meses estivales, en otoño celebran en la capital española nueve conciertos en los que se interpretan por primera vez las siguientes obras: *Preludio y Danza popular* de Antonio José, la *Zarabanda lejana y villancico* de Joaquín Rodrigo, *Alfeo y Aretusa* de José Barberá y el *Capriccio para piano y orquesta* de Igor Strawinsky (1994, pp. 110 - 111), un repertorio que requería una gran destreza técnica por parte de los intérpretes de la orquesta.

Con todo y con ello, la actividad profesional de Mariano San Miguel en el ámbito interpretativo seguía completándose de labores y en 1910, a la edad de treinta años, es nombrado segundo clarinete de la Real Capilla. Su ingreso en esta institución pudo ser consecuencia de una posible relación de amistad con el clarinetista gaditano Miguel Yuste Moreno (1870-1947). Éste había ingresado en 1885 en la banda del Real Cuerpo de Alabarderos, agrupación de la que formaría parte, como se ha dicho en líneas anteriores, Mariano San Miguel desde 1900, ya en la etapa en la que Yuste fue subdirector de la entidad militar (Fernández Vicedo, 2016, p. 89). También pudo influir en este proceso la figura de Maunuel González, profesor de clarinete del Real Conservatorio Superior de Madrid, puesto que fue maestro de ambos músicos, o la de Arturo Saco del Valle (Girona, 1869-Madrid, 1932) director de la Banda del Segundo Regimiento de Zapadores Minadores, en la que ingresó San Miguel al llegar a Madrid en 1895, y de la que Saco del Valle fue director desde 1897 hasta su renuncia en 1904 (2016. p. 88). Posteriormente, el músico gerundense se hizo cargo en 1914 de la dirección de la orquesta de la Real Capilla (2016, p. 88).

Todas estas agrupaciones completaron la actividad profesional de Mariano San Miguel, que no solamente se encontraba aislado en el ámbito militar, sino que se fue expandiendo

hacia ámbitos que no formaron parte de su formación primaria, pero que sin lugar a duda lo convirtieron en una de las figuras más relevantes del panorama musical del momento y de la historia del clarinete en España, a pesar de no ser conocido en la actualidad su papel como intérprete de su instrumento.

2.3. Revista *Harmonía* y llegada a Vitoria

En 1916, Mariano San Miguel fundará una de las revistas musicales más relevantes en la historia musical española, y más en concreto, en la historiografía de las bandas de música: la revista musical *Harmonía*. El clarinetista se convirtió, desde los comienzos de la revista hasta su muerte en 1935, en el editor de ésta; mientras que sus otros compañeros iniciadores del proyecto, Julio Gómez (1886-1973) y Ángel Andrada (1889-1949), ocuparon los puestos de director artístico y redactor respectivamente (Arévalo Galán, 2017, p. 128). *Harmonía. Revista Musical* no resultó una publicación que pasase desapercibida por el desarrollo de las bandas españolas, sino que supuso tener una función decisiva en la historiografía musical del país, tal y como refleja Juan Carlos Galiano-Díaz con sus palabras en su artículo «En pro y en contra de las bandas de música: polémicas y repertorio en la revista *Harmonía* en 1920» donde realiza un análisis de las publicaciones del diario en 1920:

Las bandas de música tuvieron un papel fundamental como elemento de difusión musical en la España de los XIX y XX. Entre los principales canales de difusión y conformación del repertorio para banda [...] destacaron las publicaciones periódicas y editoriales musicales. En este sentido, la revista *Harmonía*, fundada en Madrid 1916 por el compositor y clarinetista Mariano San Miguel (1886-1935), constituyó un auténtico y longevo estandarte para la institución bandística. (Galiano-Díaz, 2018, p. 153)

Los planteamientos sobre los que San Miguel y sus compañeros asentaron las publicaciones de su revista tuvieron como principal objetivo la creación de un punto de propagación cultural y musical a través de las transcripciones orquestales, situadas desde el siglo XIX en el epicentro de tensiones estéticas que juzgaban este acto como un empobrecimiento de la creación original musical para las bandas. No obstante, el debate viró, así como la posición que la propia revista adoptó, viró hacia un acercamiento del repertorio orquestal a una mayoría de la población, que sin las bandas en los varios y diferentes puntos de la geografía española donde se encontraban agrupaciones musicales, nunca se hubiese producido (Galiano-Díaz, 2018, p.160). No obstante, la revista también

fomentó la composición de música original para banda. En el análisis realizado por Galiano-Díaz sobre las publicaciones de *Harmonía* en 1920 los datos arrojan las siguientes estadísticas: un 36 % (trece) de las obras publicadas en 1920 fueron transcripciones para banda; el 33% (doce), se trata de obras para piano; y el 31 % restante (once) fueron obras originales para banda (2018, pp. 156 - 157). El arreglista de todas las transcripciones y autor de algunas obras publicadas, verbigracia *¡El héroe muerto!* o *Pasodoble sobre motivos de «Las Corsarias»*, era Mariano San Miguel.

Harmonía tampoco se comportó solamente como un centro de circulación del repertorio, como ya se ha podido demostrar. Sus publicaciones también fueron dirigidas a un público desconocedor de la práctica musical, pero seguidor de ésta, musicómanos, en definitiva. A través de artículos y estudios críticos, San Miguel, Gómez y Andrada pretendían acercar la comprensión de la música y los debates que en torno a ella giraban; lo hacían desde los inicios de la mano de prohombres del panorama musical español como Emilio Vega Manzano, del que se ha hablado anteriormente y que ocupó el puesto de director de la Banda de Alabarderos, Bartolomé Pérez Casas, los compositores Tomás Bretón, Amadeo Vives, Conrado del Campo o el propio Julio Gómez, fundador de la revista.

La fundación de *Harmonía. Revista Musical* por Mariano San Miguel en 1916 marcó un punto de referencia en la historiografía musical española, que desde el siglo XIX ha tenido tendencia a desmarcar la trayectoria bandística de su desarrollo, tratando la cuestión como un aspecto aislado del transcurso cronológico y evolución de la música española.

En torno a las últimas décadas de su vida, sabemos que el clarinetista vasco crea una fuerte vinculación con la ciudad que le acogería y de la que se haría prisma cultural: Vitoria. Si bien no sabemos cuándo comienza a establecerse la relación que llevaría a la ciudad vasca a considerar a San Miguel como un nativo más, Sáenz de Ugarte (Sáenz de Ugarte Ruiz de Lazcano, s. f.) señala retornó a las bandas de los Regimientos de Cuenca y Llerena en los que estuvo en los principios de su carrera como adolescente, el clarinetista no se retiró de la Banda de Alabarderos hasta 1928 y como ya se ha dicho también participó en diferentes agrupaciones al final de su vida en la capital madrileña. Sí es posible, sin embargo, que Mariano San Miguel pasara las largas estancias en Vitoria, retornando a Madrid durante una parte del año. En Vitoria, sabemos que residían dos hermanos del músico de Oñate, Juana y Agustín (Bastida «Txapi», 2018, p. 36). Allí, ya

en 1902, compone la marcha procesional *La Virgen Blanca*, dedicada a la patrona de Vitoria, Nuestra Señora de la Virgen Blanca. La obra fue pensada para ser estrenada por la charanga del nuevo Batallón Escolar, dirigida por su hermano Agustín (2018, p. 36). Su colaboración con la ciudad se desarrolla durante todos estos años de principios del siglo XX, llegando en 1918 su pasodoble *Celedón*, pieza que le situaría en la historia de la ciudad y que le harían ser recogido en los periódicos de la ciudad como «hijo de Vitoria» (2018, p. 36). Fue en la capital también donde se producía la muerte del clarinetista el siete de octubre de 1935, tras una indisposición en Zarauz durante sus vacaciones que le llevaron a trasladarse a casa de su hermana de Juana, en Vitoria, donde acabaría cerrando los ojos al mundo a la edad de cincuenta y cinco años: «En Vitoria, su pueblo natal, ha fallecido el maestro Mariano San Miguel, [...]» escribía su compañero Julio Gómez en el periódico *El Liberal* (Gómez, 1935). Nótese cómo hasta el propio Gómez habla de «su pueblo natal» refiriéndose a Vitoria, siendo una persona cercana a San Miguel que muy posiblemente conociera el origen oñatiarra del clarinetista.

Resulta también destacable un hecho que sucedió en 1921 y del que varios periódicos se hicieron eco en la fecha: el recibimiento en palacio de Mariano San Miguel por parte del rey de España, Alfonso XIII: «Ha sido recibido en audiencia por el Rey el profesor de la banda del Real Cuerpo de Alabarderos, D. Mariano San Miguel, autor de un himno a San Hermenegildo, tutelar del Cuerpo» («De palacio», 1921, p. 2).

Fue Mariano San Miguel una de las figuras más relevantes en el panorama clarinetístico español de finales del siglo XIX y principios del XX llegando a ocupar los primeros puestos en las principales agrupaciones musicales del momento como la Banda de Alabarderos o la Orquesta Sinfónica de Madrid, compartiendo espacio con aquellos que hoy en la actualidad se sitúan en primera línea de la historiografía musical española como Miguel Yuste, Bartolomé Pérez Casas, Arturo Saco del Valle, entre muchos. Sin embargo, fue tal vez su labor al frente de *Harmonía. Revista Musical* lo que ha conllevado su recuerdo en el transcurso de la Historia, así como los posicionamientos que adoptó, siendo epicentro de la difusión del conocimiento musical a través de su editorial en el mundo bandístico.

3. Capítulo 2. Mariano San Miguel en sus diferentes facetas musicales

En este capítulo, y tras haber abordado la biografía y trayectoria vital de Mariano San Miguel, se realiza un estudio de las dos obras que situaron al músico oñatiarra en el repertorio español para clarinete: el arreglo que realizó del *Solo para clarinete* de la zarzuela *El molinero de subiza* de Cristóbal Oudrid; y, por otro lado, la mazurca para clarinete y banda, o clarinete y piano, *Un ramo de azahar*.

3.1. *Solo para clarinete de El molinero de Subiza* de Cristóbal Oudrid

3.1.1. Contextualización de la obra

El molinero de Subiza es una zarzuela estrenada el veintiuno de diciembre de 1870 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con música del compositor Cristóbal Oudrid (Badajoz, 1825 - Madrid, 1877) y libreto de Luis Eguilaz (Sanlúcar de Barrameda, 1830 – Madrid, 1874). La obra de carácter histórico-romanesco, con un libreto «romántico y apasionado» en palabras de Gómez Amat (Gómez Amat, 1984, p. 140), se sitúa en el año 1134, cuando en el Reino de Navarra se dio un conflicto sucesorio tras la muerte de Alfonso I de Aragón, «el Batallador», entre García Ramírez, luego García IV Ramírez «el Restaurador», nieto del Cid Campeador y bisnieto de García Sánchez III, rey de Pamplona, Alfonso VII de León y Castilla y Ramiro II de Aragón (Fortún Pérez de Ciriza, s. f.). En la zarzuela se entremezclan los hechos históricos que llevaron al trono a García Ramírez con una trama amorosa en la que éste es el protagonista.

La acción gira en torno a Don García, futuro García Ramírez, quien, oculto bajo la identidad de Gonzalo, el molinero, permanece refugiado en los alrededores del castillo de Subiza, localidad navarra, mientras los nobles que apoyan la causa preparan su proclamación como rey. Durante este período se enamora de Blanca, hija del conde Guillén Rotrón, quien a su vez oculta también su verdadera condición haciéndose pasar por pastora. Sobre esta doble identidad se construye gran parte del conflicto dramático de la obra, en el que se mezclan cuestiones de honor, fidelidad política y lealtad amorosa.

En paralelo a la trama sentimental, la zarzuela desarrolla un trasfondo político centrado en las tensiones nobiliarias en torno a la sucesión al trono navarro y en la necesidad de

asegurar alianzas con Castilla mediante un matrimonio regio. La figura grotesca de Don Gil introduce, además, elementos cómicos que alivian el tono dramático de la acción, recurso frecuente en buena parte de la zarzuela histórica española del siglo XIX.

Dentro de la representación de la propia zarzuela, el *Solo* se inscribe en el segundo acto de la obra; más concretamente entre la Escena V y la Escena VI. En la primera de ellas, quien habla es el conde Guillén Rotrón, el padre de Blanza, que, tras una conversación con su escudero Melandro, descubre que Gonzalo ha estado con su hija en su habitación días antes de su enlace matrimonial Don Gil. La Escena V la realiza un solitario Guillén Rotrón que, avergonzado, clama por que este secreto que Melandro le ha confesado no salga a la luz, descubriendo así Don Gil la verdad y retirando su apoyo militar con las tropas enemigas rodeando el castillo de Subiza:

¿Es posible que hay más males? / ¿Qué te sucede, honor mío? / Con tantas penas / ni aún atino. / Mas dejemos esta estancia / libre al seductor inicuo, / que así más tarde volviendo / mis recelos averiguo. / Muros que amasé con sangre, / guardad el secreto mío, / que el aliento de una duda / empaña a mi honor el brillo. (Eguilaz, 1903, p. 52)

A continuación, y «apenas desaparece don Guillén» (Eguilaz, 1903, p. 52), se sucede el solo de clarinete que antecede al recitativo «¡Nadie! ¡Nadie!», entonado por Gonzalo, es decir, don García: «¡Nadie! ¡Nadie! De la cita / la perjura se olvidó. / ¡Noche lóbrega y maldita, / en ti mi existencia su término halló!» (1903, p. 52). Los cuatro versos declaman la angustia del protagonista con el aire melodramático propio de las obras románticas del siglo XIX, acudiendo a los tópicos oscuros y nocturnos de los que bebe el movimiento decimonónico, rogando por el desamor. Seguido a este recitado se encuentra una romanza para tenor que entona dos sentimientos: el amor por Blanca y la decepción y la rabia por su inviabilidad:

En los campos de grata verdura, / que esmaltan las flores del mayo gentil, / en la fuente que dulce murmura / prestando armonías al aura sutil, / con la pura sonrisa del niño, / con tiernas palabras que el viento llevó, / mil protestas de eterno cariño / su pérfido labio amante brotó. / ¡Oh!... / ¡Malditos campos! / ¡Malditos de Dios! / ¡Que sus rojas amapolas / fuego broten sin cesar; / que el arroyo hierva en olas, / que se trueque en ancha mar, / y que el cielo de ira ciego / no se canse de lanzar! / cataratas de agua y fuego / que mil tumbas hagan do quiera brotar! (Eguilaz, 1903, pp. 52 - 53)

En este marco dramático es donde se encuadra el *Solo de clarinete* que obtuvo gran popularidad a finales del XIX y principios del XX, y que Mariano San Miguel llevó a su editorial en 1923, cincuenta y tres años después de su estreno. El extracto zarzuelero que Oudrid compuso refleja a la vez la vergüenza del conde Guillén Rotrón por la posible ruptura del enlace matrimonial entre su hija Blanca y don Gil, con la destrucción que ello supondría para su castillo al no tener defensa, y la desesperación, el lamento y la rabia de Gonzalo por haber sido descubierto, rompiéndose sus expectativas amorosas en el momento en que Melandro y don Guillén descubren que ha entrado en la habitación de Blanca.

Musicalmente, *El molinero de Subiza* alcanzó en su estreno, y posteriormente a él, enorme popularidad. Una de las causas de esa celebrada fama fue la difusión que de ella se propició a través de la publicación de números independientes, selecciones, incluso de solos en forma de fantasía, como es el caso del escrito para clarinete, por medio de editoriales como *Harmonía. Revista Musical*. No obstante, previo a la difusión independiente del *Solo*, las crónicas de la época ya reflejaban la celebridad que el fragmento alcanzaba en las representaciones y el deleite que el público experimentaba al finalizar la intervención del clarinete. El 2 de diciembre de 1878 fue publicada una crónica en verso en la revista alicantina *La Ilustración popular* en la que se reseñaba ya el *Solo de clarinete*:

En zarzuela preciosa/ Titulada: *El molinero / de Subiza*, vi a Romero / A una altura prodigiosa, / Como siempre verle espero// Mi pluma a la Tort respete, / Cidron, Hidalgo y Pastor/ Cantaron a cual mejor:/ El *solo* de clarinete/ se ejecutó con primor.
(«Español», 1878, p. 7)

O, por ejemplo, en esta otra crónica acerca de una función de la zarzuela en el Teatro Apolo de Madrid publicada en *La Iberia* en abril de 1881, donde recalca que una repetición del *solo*: «La orquesta, bajo la dirección del entendido maestro Nieto, estuvo muy bien, particularmente el Sr. Gómez en la ejecución del solo de clarinete del segundo acto, que mereció los honores de la repetición» (*La Iberia*, 1881, p. 3) En algunas resulta remarcable la loa realizada al clarinetista que, como en este artículo de 1880 de *El Diario Español*, lo situaban, sino en un estadio superior a los cantantes, sí a su mismo nivel de protagonismo: «Los Sres. Banquells, Tormo y Corona muy bien en sus respectivos papeles, así como los coros y la orquesta. El solo de clarinete del acto segundo fue

ejecutado notablemente, obteniendo general y prolongada salva de aplausos» (*El Diario Español*, 1880, p. 3). Esto es, el *Solo de clarinete* ya obtuvo un éxito rotundo anterior a la publicación que realizó Mariano San Miguel en 1923 en su revista *Harmonía* (Fernández Vicedo, 2016, p. 60).

Esto es que San Miguel publicó el *Solo de clarinete* de *El Molinero de Subiza* en 1923 habiendo cosechado éste grandes éxitos desde su estreno, por lo que resultaba, cuando menos, una valiosa decisión empresarial que pudo proporcionarle a su revista-editorial réditos económicos significativos por razones relacionadas con la celebridad del fragmento.

Apunta Fernández Vicedo en su tesis doctoral *El clarinete en España. Historia y repertorio hasta el siglo XX* que «en los teatros españoles del siglo XIX no sólo se pudieron oír solos clarinetísticos en las obras de compositores españoles de la época, sino que el público recibía con entusiasmo la interpretación de aquellos incluidos en obras de origen foráneo» (Fernández Vicedo, 2010, p. 288); por lo tanto, Cristóbal Oudrid es continuador de la línea estilística que desde principios del siglo XIX adoptaron los compositores de la ópera italiana, como Gioachino Rossini o Saverio Mercadante, autores que incluyeron en el seno de algunas de sus óperas importantes solos o apariciones del clarinete, suceso que propició un auge en su popularidad (2010, p. 288). Encontramos ejemplos en óperas como *I Capuletti e i Montecchi*, *Norma* y *I Puritani* de Vincenzo Bellini, *Elena da Feltre* del mismo Mercadante o en las de Giuseppe Verdi *Ernani*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, o *La forza del destino*, tal vez los más representativos de los solos o intervenciones de los que toma paradigma Oudrid en *El Molinero de Subiza* (2010, p. 288). Esto es debido a la gran y exitosa acogida que las óperas italianas tuvieron en la sociedad española de principios de siglo XIX, que, si bien se redujo de manera considerable con la fundación en 1830 del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Gómez Amat, 1984, p. 107), dejaron una impronta en la creación operística y zarzuelista española a lo largo de toda la centuria decimonónica, como se observa en *El molinero de Subiza*, compuesta hacia 1870.

3.1.2. Análisis

Formalmente, el solo posee una estructura tripartita (ABA'), con una breve introducción y una coda final. Las primeras secciones (Introducción y A) se encuentran en Sol menor, tonalidad que abandona en la sección B para realizar una progresión de acordes de séptima de dominante (en primera inversión, 6/5). En ésta, en los primeros compases realiza una progresión desde Sib Mayor, relativo mayor de Sol menor, con séptima de dominante. A continuación, y tras una sucesión de acordes mayores, y con la nota *re* (V) como pedal, se sucede una semicadencia a la dominante de la tonalidad principal en el compás 36. Retorna, con el tema inicial al tono del principio realizando la fermata del compás 46 en la dominante de la tonalidad y resolviendo, finalmente, en la CODA en la tónica.

Sección	Compases	Tonalidad
Introducción	cc. 1 -12	Sol m
A	cc. 12 - 25	Sol m
B	cc. 25 -36 (en el compás 35 se inicia una cadencia)	Progresión: Sib 6/5 – MibM – Do 6/5 – Fa m- Re 6/5 – Sol m – Mib M // (<i>re</i> pedal) ReM – Solm – MiM – Fa M - Fa#m – Solm – Sol# 5 – Re 7/+
A'	cc. 36 - 46	Sol m
CODA	cc. 46 – 49 (en el compás 46 se inicia una fermata)	Sol m

Tabla 2. Esquema formal y armónico del *Solo de clarinete* de *El molinero de Subiza*.

La naturaleza del solo es de carácter virtuoso, ideado para el lucimiento del clarinetista dentro de la zarzuela, combinando pasajes de declamación y lirismo, como podría ser el tema principal (Ilustración 1) o incluso los arpeggios de la introducción, con extractos de

destreza mecánica y articuladora, verbigracia los compases cuarenta a cuarenta y cinco (Ilustración 2).



Ilustración 1. Extracto sección A (cc. 12-14).



Ilustración 2. Extracto sección B (cc. 40-45).

El estudio de pasajes como los de la Ilustración 1 requieren una focalización en la imitación del canto operístico que la escena de la zarzuela, dramática e íntima a la vez, requiere consiguiéndose esto a través de un piano dinámico oscuro y un sostenimiento de la columna de aire. Ello comportará un *legato* que claro, sin más espacio auditivo entre las notas que los propios silencios escritos en la partitura.

Por otro lado, se encuentran pasajes que, si bien mantienen el carácter melodramático de las secciones líricas, poseen una naturaleza menos melódica y más mecánica, por ejemplo, el visible en la Ilustración 2. La cuestión principal para el abordaje de unos compases como estos es compartida al extracto anterior: el mantenimiento de la presión de la columna de aire. Al tratarse de un pasaje en *pianísimo* (*pp*) y con secciones de *stacatto*, resulta indispensable mantener la presión diafragmática para la consecución de una igualdad en la presión del aire para el picado en matices de poca intensidad y en el registro agudo del clarinete. Sin embargo, no es tan sólo esta cuestión la que crea dificultad a estos compases, puesto que la mecánica o técnica puede resultar un punto de trabajo fundamental. Es por ello por lo que pasajes de esta naturaleza deben ser abordados

para su clarificación a través de ritmos como los que se exponen a continuación, en base al estudio del compás 40, aunque extrapolable al resto de compases similares a éste:

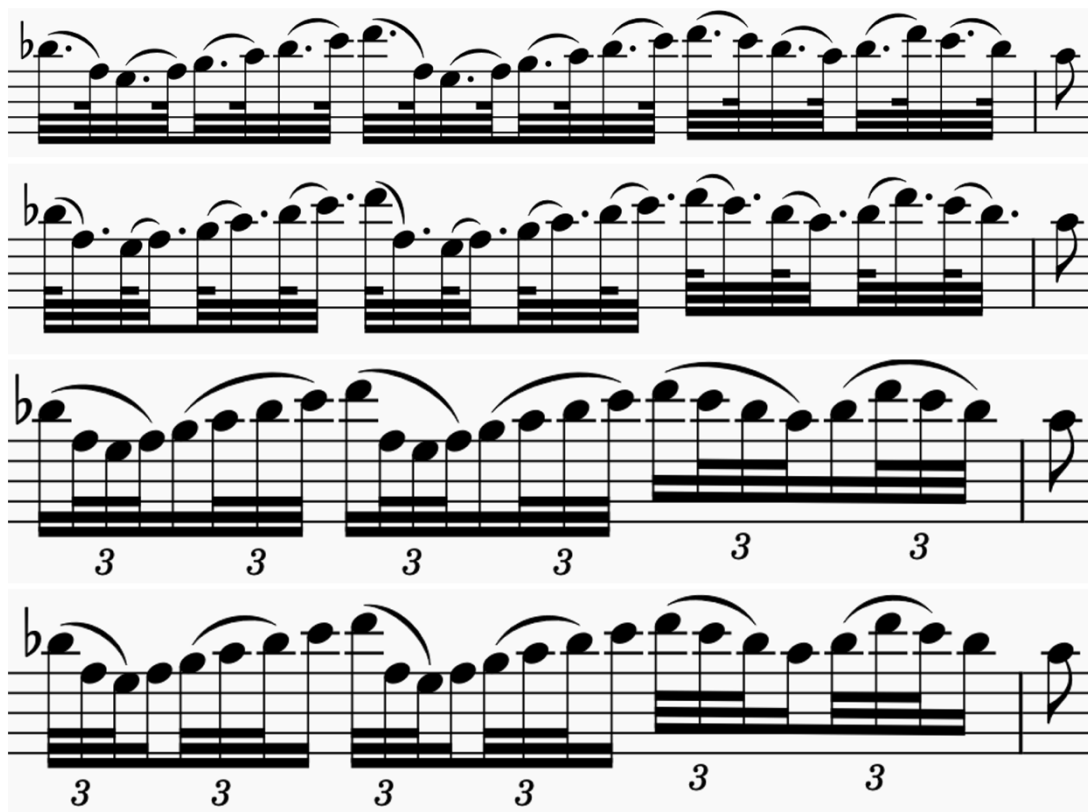


Ilustración 3. Ritmos para estudio de pasajes técnicos (c. 40).

De este modo, y en base a la repetición de estos ritmos con los pasajes de mayor dificultad para el intérprete, se lograrán la solvencia de problemas técnicos o mecánicos en este y otro tipo de obras.

Sin embargo, también resulta de vital importancia para la interpretación los enlaces entre secciones *cantabiles* y otras virtuosísticas. Sirva de ejemplo para esta cuestión la cadencia del compás 46, concebida para una exhibición del virtuosismo del clarinetista, pero que enlaza con la finalización de la melodía principal del solo, en una especie de recuerdo de ésta. Resulta crucial en esta cadencia la dirección de la columna del aire puesto que en la partitura se apunta a un *diminuendo molto* que conecta la parte virtuosística de los compases 40 a 45 con el final del *Solo*.

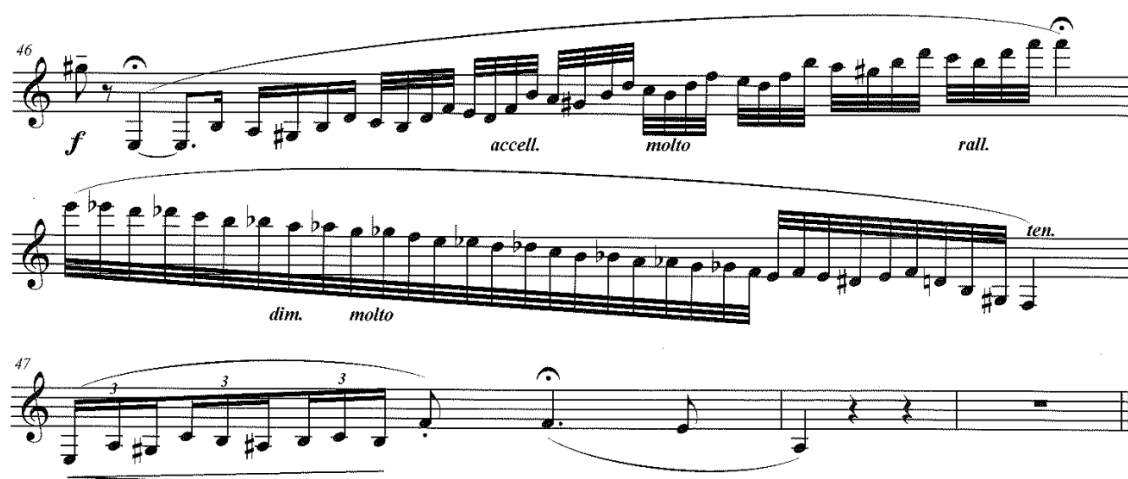


Ilustración 4. Cadencia compás 46 y final del *Solo para clarinete*.

3.2. Mariano San Miguel como compositor: *Un ramo de azahar*

3.2.1. Contextualización de la obra

La faceta editora y arreglista de Mariano San Miguel ha enmascarado a lo largo de los años su labor como clarinetista y compositor. No obstante, su labor compositiva se dio, como se ha visto anteriormente, desde sus estudios en la Escuela Nacional de Música y Declamación, estudiando, respectivamente, Armonía y Composición, con los maestros Cantó y Serrano. Hacia 1901, el clarinetista oñatiarra compone en 1901 *Un ramo de azahar*, una mazurca para clarinete y banda que probablemente estrenó el propio compositor con la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos durante esos años, puesto que su ingreso en esta agrupación castrense se produjo en ese año. Inicialmente, la obra fue publicada por la *Sociedad de Autores Españales* (San Miguel, 1901). La obra también fue difundida en francés con el título de *Fleur d'oranger* por la editorial *Casa Erviti* y Mariano San Miguel la publicó en dos versiones (clarinete y piano y clarinete y banda) en su editorial *Harmonía. Revista Musical*, de la misma manera que hizo la *Sociedad de Autores Españoles*. En la actualidad, la obra fue recuperada en 2024 por el clarinetista Pedro Rubio y la pianista Ana Benavides en *Bassus Ediciones* (San Miguel, 2024).

La composición de esta pequeña pieza no es un hecho aislado en el repertorio clarinetístico, de la misma forma que tampoco lo era el *Solo de clarinete* de *El molinero de Subiza* de Oudrid. La realidad es que, a finales del siglo XIX, las composiciones para

clarinete solista y banda fueron muy numerosas, si bien no ha quedado apenas registro musical de ellas. En *El clarinete en España. Historia y repertorio hasta el siglo XX*, Vicedo señala diferentes obras que durante las postrimerías del siglo XIX se encontraban en programas de conciertos publicados en diferentes diarios del país. Un nombre que se repite a lo largo de muchas fuentes hemerográficas es el de Enrique Calvíst, autor de varias obras para clarinete solista como *Fantasia de clarinete* o *Capriccio para clarinete* y director de la Banda de Alabarderos, componiendo dichas piezas para las oposiciones a las diferentes agrupaciones castrenses del país (Fernández Vicedo, 2010, p. 525). También se mencionan un concierto para clarinete, escrito por un tal Llorens, y una fantasía para clarinete, perteneciente a un músico apellidado Coma, interpretados a finales del XIX en Olot (Girona). A estas dos piezas debe ser sumado el *Solo de clarinete «Natividad»* de un músico cuyo apellido era Castaños (2010, p. 526). Por otro lado, y sin olvidar el requinto, se habla de varias obras dedicadas a requinto y banda, como por ejemplo *«Mi favorita»*. *Tanda de Valses con Variaciones de Requinto* del compositor de la localidad alicantina de Sax, Pedro Estevan Alpañés (Sax, 1857- Orán 1934) (2010, p. 527). Por último, Fernández Vicedo recoge que una de las sociedades musicales amateur más longevas de España, el Centro Instructivo Musical Apolo de Alcoy (Alicante), posee en sus archivos «un interesante conjunto de obras para clarinete solista y acompañamiento bandístico ca. 1900» (2010, p. 527), siendo reseñables el *Gran concierto de clarinete* de Antonio Romero y Andía, *Fantasia para clarinete* (1899) de Camilo Pérez Laporta y *Esperanza. Mazurca de clarinete* (ca. 1900). Por lo tanto, Mariano San Miguel componiendo *Un ramo de azahar* se hacía continuador de una vertiente que, desde principios del siglo XIX, según apunta Fernández Vicedo, venía dándose en España. NO obstante, en esta vertiente, y en base a las obras citadas en este párrafo, se puede diferenciar dos corrientes de composición en este ámbito del repertorio clarinetístico español: un más «seria», es decir, en la que se emplean formas más elaboradas, más extensas y complejas; y una corriente en la que se circunscribiría Mariano San Miguel, con formas que recuerdan a piezas musicales bailables, populares y sencillas.

3.2.2. Análisis

Compuesta en Sol menor, su estructura no es la de una mazurca clásica a pesar de que es tripartita. En la forma convencional de la obra, semejante a del minué, se exponen cuatro

temas en el siguiente orden: $a - b - a_1 - c - d - c_1 - a_2 - b_1 - a_3$ (de Pedro Cursá, 2006); es decir, una forma tripartita (A-B-A'), donde la última sección es una reexposición de la primera. Sin embargo, y la modificación que introduce San Miguel, es la no repetición del primer tema de cada sección, manteniendo la reexposición final de la sección inicial A: $a - b - c - d - a - b$ (A - B - A). En esto caso, también se incluye una introducción.

Forma tripartita	Mazurca clásica	<i>Un ramo de azahar</i>
A	$a - b - a_1$	(Introducción previa) $a - b$
B	$c - d - c_1$	$c - d$
A	$a_2 - b_1 - a_3$	$a - b$

Tabla 3. Comparativa formal la mazurca clásica y *Un ramo de azahar*.

Armónicamente, la obra se sitúa inicialmente en Sol menor el tema a, mientras que b modula hacia el relativo mayor, Sib Mayor. En la segunda gran sección (B), tanto en c como en d, se establece en Mib Mayor para acabar cerrando la obra con una reexposición idéntica en Sol menor (a) y Sib Mayor (b).

Sección	Tema	Tonalidad
A	a	Sol m
	b	Si b M
B	c	Mi b M
	d	Mi b M
A	a	Sol m
	b	SI b M

Tabla 4. Esquema armónico de *Un ramo de azahar*.

Es por ello por lo que, y con el fin de contextualizar la viabilidad pedagógica de la partitura objeto de estudio, resulta oportuno señalar que *Un ramo de azahar* se erige como una pieza de indudable valor didáctico para las enseñanzas medias de la especialidad de clarinete, toda vez que su escritura musical prescinde de complejidades técnicas desmesuradas o de una exigencia mecánica inasumible para el alumnado de estos niveles. Esta relativa moderación en su dificultad, lejos de menoscabar su calidad artística, la convierte en un vehículo idóneo para que el estudiante aborde, de manera progresiva y asequible, tanto la asimilación del fraseo lírico como el desarrollo de una articulación clara y un virtuosismo comedido. Por consiguiente, la composición de Mariano San Miguel no solo enriquece el repertorio decimonónico español disponible para estas etapas formativas, sino que se ofrece al docente como una herramienta sumamente eficaz para consolidar la madurez interpretativa del alumno sin someterlo a tensiones técnicas prematuras.

4. CONCLUSIONES

En primer lugar, el estudio ha facilitado una aproximación comprensiva a la figura de Mariano San Miguel dentro del panorama musical español de finales del siglo XIX y principios del XX. A través de la documentación examinada, se ha procurado atender no solo a su conocida labor editorial, sino también a sus facetas como intérprete del clarinete y creador de repertorio. De este modo, se plantea una perspectiva más equilibrada de su trayectoria, que invita a otorgar una atención más detallada a su papel en la historiografía musical de este periodo.

En segundo término, el recorrido por las distintas instituciones y agrupaciones en las que participó el músico ha servido para ilustrar tanto su evolución personal como las dinámicas culturales de la época. En este sentido, el análisis sugiere que tanto las formaciones musicales de carácter militar como las publicaciones especializadas de entre siglos actuaron como canales significativos para la circulación de repertorio y la difusión de las prácticas interpretativas en el ámbito nacional.

Asimismo, la revisión de la literatura existente y el cotejo con diversas fuentes primarias y hemerográficas han permitido matizar y aclarar ciertos datos biográficos y cronológicos que se presentaban de forma dispersa o contradictoria en estudios previos. Esta labor de contraste ha contribuido a precisar episodios concretos de su actividad profesional, aportando mayor claridad sobre sus periodos de servicio o sobre la actividad de la Sociedad de Instrumentos de Viento.

Finalmente, este trabajo ha buscado ofrecer una aportación al conocimiento del clarinete y de sus profesionales en la España de las primeras décadas del siglo XX, un área que aún cuenta con amplios márgenes de estudio. El examen de obras representativas de su entorno ayuda a vislumbrar los procesos de especialización y renovación estética que afectaron a la música instrumental del periodo, abriendo la consideración hacia futuras líneas de investigación que continúen profundizando en este campo.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián. (1878, 1 de mayo). *Partida matrimonial de Matías San Miguel y Fermina Urcelay*. [Partida matrimonial].
- Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián. (1879, 9 de diciembre). *Partida Bautismal de Mariano San Miguel Urcelay*. [Partida bautismal]
- Arévalo Galán, A. (2017). Harmonía (1916-2016): Centenario de una huella. *Estudios bandísticos*, 1(1), 127-133.
<https://www.estudiosbandisticos.com/journal/index.php/estudiosbandisticos/article/view/64>
- Arnedo, L. (1908, 23 de marzo). Sociedad de instrumentos de viento de Madrid. *El País*. (7.536), 3.
- Bastida «Txapi», J. M. (2018). Mariano San Miguel y su centenario Celedón (1918). *La Hornacina*, (9), 34-37. https://www.cofradiavirgenblanca.com/wp-content/uploads/2018/07/REVISTA-HORNACINA-N-9-2018-compressed.pdf?utm_source=chatgpt.com
- CENTENARIO DE COLÓN. Concurso de músicas y orfeones. *El País*. (1892, 25 de octubre). (1974).
- Conciertos de música de cámara. *El Universo*. (1910, 3 de marzo). (3.165), 2.
- Cortizo Rodríguez, M. E. (2024). Real Academia de la Historia. Emilio Serrano Ruiz. *Historia Hispánica* [Oficial]. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/42213-emilio-serrano-ruiz>
- Crónica general. (1870, 26 de junio). *El País*, (121).
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=71440996-2b70-4477-a1ea-4cb06a27e179&page=3>

Cuevas, P. (1928). El porvenir de la banda de música en España. *XIII-2, XIII-2*, 7.

De palacio. (1921, 15 de abril). *La Publicidad*, (12.022), 2.

de Pedro Cursá, D. (2006). *Manuel de formas musicales (curso analítico)* (Primera). Real Musical.

Eguilaz, L. (1903). *El molinero de Subiza* (Sexta). Sociedad General de Autores.

El Diario Español. (1880, 28 de octubre). (9.035), 3.

EL MAESTRO CANTÓ. *Heraldo de Madrid*. (1903, 18 de noviembre). (4.747), 4.

Fernández Vicedo, F. J. (2010). *El clarinete en España: Historia y repertorio hasta el siglo XX* [Universidad de Granada].

<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/15084/19126268.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Fernández Vicedo, F. J. (2016). *El repertorio camerístico español para clarinete (1900-1950). La influencia de los géneros populares y el contexto bandístico*. Musikarte Ediciones.

Fortún Pérez de Ciriza, L. J. (s. f.). Real Academia de la Historia. García Ramírez IV. *Historia Hispánica*. [Oficial]. Recuperado 20 de abril de 2026, de <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/18177-garcia-iv-ramirez>

Gaceta de Instrucción Pública. (1895, 23 de agosto). 235.

Galiano-Díaz, J. C. (2018). EN PRO Y EN CONTRA DE LAS BANDAS DE MÚSICA: POLÉMICAS Y REPERTORIO EN LA REVISTA HARMONÍA EN 1920. [Universidad de Oviedo] 153-164.

Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española. 5. Siglo XIX* (Vol. 5). Alianza Editorial.

Gómez Amat, C., y Turina Gómez, J. (1993). *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de hisotira* (Primera). Alianza Música. (Obra original publicada en 1994)

Gómez, J. (1935, 13 de octubre). De música. Mariano San Miguel. *El Liberal*, (19.739), 4.

Jaquesán. (1909, 15 de febrero). *Crónica teatral*. (9.504), 1.
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=c280c877-553d-4701-b1d2-32bea284e9e3&page=2>

Juan. (1901, febrero 20). *Oposiciones* [Requerimientos para oposiciones a músico militar]. Real Cuerpo de Guardias Alabarderos

Junta Directiva de la Asociación nacional de Directores de bandas de Música Civiles. (1935, 1 de agosto). *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de música Civiles* [Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de música Civiles]. Asociación Nacional de Directores de Bandas de música Civiles.
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=538e3883-b0bc-42d3-bd91-9a3ac31e9733&page=4>

La Época. (1911, 3 de enero). *La Gaceta*, (21.614).
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=12683c7f-9c90-46b1-acab-c469359f74af>

La Iberia. (1881, 26 de abril). (7.517), 3.
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=ef4d0e79-ace3-4b08-8a6b-0d8e0baa7726&page=3>

Los concursos del Conservatorio. (1880, 1 de julio). *Crónica de la Música*, (93), 8.
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=0fda142b-ee39-458a-9fd2-f2c8a389d9d3>

Madrid. En el conservatorio. (1889, 15 de marzo). *La Justicia*, (435), 4.

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=8e46c254-5ed8-44c1-b05b-e4969420c937>

O., J. (1866, 4 de julio). REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN.

Concursos de 1866. *Gaceta Musical de Madrid*, (38), 4.

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=abb32c40-125d-4c58-b837-24cb5442f40d>

Oriola Velló, F. (2014). Las bandas militares en la España de la Restauración (1875-1931). *Nassarre*, 30, 163-194.

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/92/06oriola.pdf>

Oudrid, Cristóbal y San Miguel, Mariano. Solo de clarinete de El molinero de Subiza. [Partitura]. *Harmonía. Revista Musical*

Oudrid, Cristóbal y San Miguel, Mariano. Solo de clarinete de El molinero de Subiza. [Partitura]. Bassus Ediciones

Premios en el Conservatorio. (1899, 4 de julio). *El Español*, (198).

Prometeo. (1878). *La Ilustración popular*. (26).

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=fc5f5937-5a4f-4462-ac16-1ce930d2722a&page=7>

Real Cuerpo de Guardias Alabarderos. (1907). *Expediente militar de Mariano San Miguel Urcelay* [Expediente militar].

Real Decreto de 10 de Mayo de 1875. Por el cual se uniforman las músicas de los regimientos y las charangas de los batallones. 10 de mayo de 1875. No. 131 (1875). <https://www.boe.es/gazeta/dias/1875/05/11/pdfs/GMD-1875-131.pdf>

- Roda, C. (1908, 29 de mayo). *Sociedad de instrumentos de viento*. (20.689), 3.
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=7781fd66-0fd1-42ae-8dde-1150db701e7>.
- Rodríguez Estremera y Marín, A., & Manuesa de los Ríos, M. (1898). *Guía oficial de España* [Anuario]. La Gaceta de Madrid.
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=fefa59e5-6550-4c74-a248-1f6ce636f460&page=4>
- Sáenz de Ugarte Ruiz de Lazcano, J. L. (s. f.). Real Academia de la Historia. Mariano San Miguel. *Historia Hispánica*. Recuperado 23 de febrero de 2026, de <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/48362-mariano-san-miguel-urcelay>
- San Miguel, M. (1901). *Un ramo de azahar* [Partitura]. Sociedad de Autores Españoles.
- San Miguel, M. (2024). *Una flor de azahar* [Partitura]. Bassus Ediciones.
- San Miguel, M. (2024). *Fleur d'oranger* [Partitura]. Casa Erviti.
- Santodomingo Molina, A. (2017). *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la Jefatura del Estado*. I(1), 211-220.
- Santodomingo Molina, A. (2021, 3 de mayo). 275 años de música en la Jefatura del Estado español. *UMGR* [Revista digital]. <https://www.radiobanda.com/63871-2/>
- Sobrino, R. (2018). *La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional*. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 125-147.
- Sociedad de instrumentos de viento de Madrid*. (1910, 3 de marzo). (8.235), 3.
- Z., L. (1857, 29 de junio). La Zarzuela 29/6/1857. *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*, (74), 1.

6. ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Extracto sección A (cc. 12-14)., 31

Ilustración 2. Extracto sección B (cc. 40-45)., 31

Ilustración 3. Ritmos para estudio de pasajes técnicos (c. 40)., 32

Tabla 1. Esquema de las fases del trabajo., 7

Tabla 2. Esquema formal del *Solo de clarinete* de *El molinero de Subiza*., 30

Tabla 3. Comparativa formal la mazurca clásica y *Un ramo de azahar*., 35

Tabla 4. Esquema armónico de *Un ramo de azahar*., 35

7. APÉNDICE DOCUMENTAL

7.1. Transcripción de la partida bautismal de Mariano San Miguel Urcelay

144. Mariano Sⁿ. Miguel y Urcelay

En la Villa de Oñate, Provincia de Guipúzcoa, Obispado de Vitoria a nueve de diciembre de mil ochocientos setenta y nueve y D. José María de Cortabarría, cura coadjutor de la Iglesia parroquial de Sⁿ. Miguel, con licencia del Señor cura, bautizo solemnemente un niño que nació á las once de ayer noche, hijo legítimo de Matías Sⁿ. Miguel, natural de Villalon de Campos, Provincia de Valladolid, y Herminia Urcelay y esta de Oñate; siendo sus abuelo paternos N. y N. [*nomen nescio*] maternos José Urcelay e Hilaria Auregui, naturales de dicho Oñate; se le impuso por nombre Mariano y fueron sus padrinos Dionisio Moya, oficio cerrajero, natural de Narvaja en Alava y la abuela materna Hilaria Auregui, a quienes advertí el parentesco espiritual y obligaciones que por el contrajeron siendo testigos Bartolomé y Lucio Idigoras dependientes de la Parroquia y para que conste extendí y certifique la presente partida en los días, mes y año.

Dⁿ. José Félix de Guevara

Dⁿ. José María de Cortabarría

7.2. Transcripción de la partida matrimonial de Matías San Miguel y Herminia Urcelay

Matias Sⁿ. Miguel con Herminia Urcelay recibieron las bendiciones matrimoniales el cuatro de mayo de mil ochocientos setenta y ocho.

En la Villa de Oñate, Provincia de Guipúzcoa, Obispado de Vitoria, yo Dⁿ. José Félix de Guevara, cura de la Iglesia de la Iglesia Parroquial de Sⁿ. Miguel, con asistencia del Señor capellán castrense del 2º Batallón de Infantería de Ysabel (*sic.*) 2º D. Octaviano González Pinedo, como lo manda el M. [muy] Y. [ilustre] Señor Primado de este Obispado en su despacho fechado en Vitoria a treinta de marzo de mil ochocientos setenta y ocho; desposé y casé por palabras de presenté a Matias Sⁿ. Miguel, soltero, de treinta y un años de edad, Músico de dicho Batallón, natural de Villalón de campos, Provincia de Valladolid, hijo de N. y N. [*nomen nescio*] con Herminia Urcelay, soltera, de veinte años

de edad, hija legítima de José Urcelay e Hilaria Auregui, los tres de dicho Oñate; precedidas las tres moniciones conciliares y puestos todos los demás requisitos necesarios para la validez y legitimidad de este Sacramento. Y por ser verdad firmo siendo testigos Silverio de Auregui, Labrador, e Indalecio Sⁿ. José, Sargento de Música de dicho Batallón a veinticinco de abril de mil ochocientos setenta y ocho.

Dⁿ. José Félix de Guevara

Octavino González Pinedo

7.3. Transcripción del expediente militar de Mariano San Miguel

[p.1] Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos

1º SUBDIVISIÓN

D. Mariano San Miguel Urcelay nació en Oñate. Provincia de Guipúzcoa el día ocho de diciembre de mil ochocientos setenta y nueve.

Es hijo de Don Matias San Miguel y de doña Herminia Urcelay y tiene los méritos, servicios y circunstancias que a continuación se expresan.

2º SUBDIVISIÓN

Empleos y grados que ha obtenido

5 de octubre de 1895. Educando de tambor (deducido 1 mes y 16 días, del tiempo que permaneció en reserva activa). 3 años, 5 meses y 13 días.

4 de mayo de 1899. Músico de 2º clase. 1 año, 10 meses y 27 días.

5 de abril de 1901. Músico de Alabarderos por oposición. 6 años y 9 meses.

Total de servicios efectivos hasta fin de diciembre de 1907: 12 años, 1 mes y 10 días

[p.2] 3º SUBDIVISIÓN

Aumentos por abonos del doble tiempo de campaña

[...]

[p.3] 4º SUBDIVISIÓN

Cuerpos y situaciones a que ha pertenecido desde su entrada en el servicio

En el 2º Regimiento de Zapadores Minadores desde el 5 de octubre de 1895 hasta fin de enero de 1899. 3 años, 3 meses y 26 días

En el 6º Depósito Reserva en Ingenieros desde 1º de febrero de 1899 hasta el 3 de mayo del mismo año (por mitad). 1 mes y 17 días.

En el Batallón Cazadores de Llerena nº11 desde el 4 de mayo de 1899 hasta fin de enero de 1900. 8 meses y 20 días.

En el Regimiento Infantería de Cuenca nº27 desde 1º de febrero de 1900 hasta fin de marzo de 1901. 1 año y 2 meses.

En el Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos desde 1º de abril de 1901 hasta la fecha de cierre. 6 años y 9 meses.

Suma y sigue: 12 años, 1 mes y 10 días

[p.4] Suma anterior: 12 años, 1 mes y 10 días

Suma de servicios efectivos igual a la de la segunda subdivisión: 12 años, 1 mes y 10 días

Ídem de los aumentos que constan en la tercera: x/x/x

Total de servicios con abonos: 12 años, 1 mes y 10 días

[p.5] Aumentos para el solo objeto de optar a las condecoraciones de la Real y

militar orden de San Hermenegildo

Suma anterior: 12 años, 1 mes y 10 días

Por el natalicio de S.A.R. el Príncipe D. Alfonso, según real decreto de 7 de diciembre de 1857: x/x/x

Por el advenimiento de D. Amadeo I al trono, según 3 de febrero de 1871: x/x/x

Miguel Ángel Ballesta Valero

Por el regio enlace de S.M. D. Alfonso XII, según el de 22 de enero de 1878: x/x/x

[...]

Total de servicios que quedan para optar a las expresadas condecoraciones: 12 años, 1
mes y 10 días

[p.6] 5º SUBDIVISIÓN

Notas del concepto del 2º Comandante General

Valor: se le supone

Aplicación: x

Capacidad: Mucha

Conducta: Buena

Puntualidad en el servicio: Mucha

Salud: Buena

Estado: Casado

Estatura: Un metro y 635 milímetros

[...]

Son las que ha merecido a la Junta calificadora

Madrid 31 de diciembre de 1907

El 2º Comandante Gral. Luis de [ileg.]

[p.7] 6º SUBDIVISIÓN

Notas del concepto del Comandante General

Conforme con las anteriores. PA [por ausencia]

Jefatura del despacho

[illeg.]

[p.8] 7º SUBDIVISIÓN

Servicios, vicisitudes, guarniciones, campañas y acciones de guerra en que se ha hallado

1895. Procedente de la clase de paisano sentó plaza voluntariamente en el 2º Regimiento de Zapadores Minadores en clase de educando para la banda de tambores por el tiempo de cuatro años y sin opción a premio causando alta en la 3º Compañía del 1º Batallón en 5 de octubre y de guarnición en Madrid finó el año

1896. En ídem ídem todo el año

1897. En la misma situación todo el año

1898. En ídem y según comunicación de la Comisión mixta de reclutamiento de Alava nº551 de 5 de octubre, al individuo comprendido en acta de filiación le correspondió en el sorteo para el reemplazo del año actual el nº9 por el cupo de Vitoria correspondiéndole por tal motivo servir en el Ejército de Ultramar finando el año en Madrid de guarnición.

1899. En ídem hasta fin de enero que es baja en este Regimiento por pasar al 6º Depósito de Reserva del [illeg.] en situación de reserva activa como comprendido en la R.O. [Real Orden] de 7 de diciembre de 1898 (DO [Diario Oficial] nº274); se le expidió su correspondiente pase y fe de soltería pasando á fijar su residencia á Vitoria (Alava). En la revista de febrero causó alta en el 6º Depósito ingresando en la 3º agrupación. Procedente de la clave de licenciado causó alta en el Batallón Cazadores de Llerena nº 11 en la revista de Junio con fecha del 4 del mes anterior como voluntario en clave de Músico de 2º por el tiempo de 4 años y con opción al premio que le corresponda quedando en Vitoria de guarnición hasta el 29 de Junio que pasó a Madrid y el 10 del mismo al Campamento de Carabanchel regresando a Madrid el 5 de Agosto donde de guarnición finó el año.

1900. En ídem y por la Intervención General de Guerra se le acreditan los premios y pluses que le corresponden por el compromiso que con 4 años contrajo en 4 de mayo del año anterior; desde esta fecha la mitad de premio y pluses sencillo hasta el día 8 de diciembre de 1899 que cumplió los 20 años de edad y desde esta última fecha el plus completo hasta fin de Guerra habiéndole señalado dicho centro el nº 69 vol [volumen]. En fin de Enero causó baja en este Batallón por pasar al Regimiento [de] Infantería de Cuenca nº27 según circular de la sección de Infantería de fecha 26 del citado mes (DO [Documento Oficial] nº21) causando alta en la revista de Fe[p.9]brero en el citado Regimiento de Cuenca al que se incorporó en Vitoria y de Guarnición finó el año.
1901. En ídem ídem y en la revista de abril con fecha 31 de marzo anterior causó baja en este Regimiento por pasar al Real Cuerpo de Guardias Alabarderos según oficio del Excmo. Señor Gobernador Militar de Alaba [Álava] de 25 del mes anterior. Procedente del Regimiento [de] Infantería de Cuenca nº27 causó alta en este Real Cuerpo en la revista de abril, según orden del Excmo. Señor Comandante General del mismo de 22 de marzo anterior, siendo destinado a la Sección de Música mediante á haber ganado su plaza por oposición y comprometiéndose a servir cuatro años prestando el servicio de su clase finó el año.
1902. En igual situación y según certificación que exhibió el interesado expedida por el Juez Municipal del Distrito de la Ciudad de Vitoria en 1º de octubre del año marginal aparece inscrito en el mismo el casamiento canónico que contrajo el citado día 1º con María Amparo Folguera y Gutiérrez y presentando sus servicios en Madrid finó el año.
1903. En ídem ídem y por R.O. [Real Orden] de 1º de Mayo (D.O. [Diario Oficial] nº95) tiene derecho al uso de la Medalla conmemorativa por la jura del S. M. [Su Majestad] el Rey Don Alfonso XIII: por R. O. [Real Orden] del 16 del mismo mes se le concedió la medalla creada como distinción palatina con motivo de la Regencia y finó el año en Madrid prestando sus servicios.
1904. En ídem y por la R. O. [Real Orden] de 26 de enero (D.O. [Diario Oficial] nº20 []) se le concedió el premio de constancia de 7,50 pesetas mensuales que empezará a

disfrutar desde el 1º de Diciembre del año anterior y prestando sus servicios finó el año.

1905. Todo el año en Madrid prestando el servicio de su clase.

1906. En ídem ídem y el 25 de mayo marchó al Real Sitio de El Pardo con objeto de titular los debidos honores a S. A. [Su Alteza] la Princesa de Battenburg a su llegada a dicho punto de donde regreso el mismo día y prestando el servicio de su clase en Madrid finó el año.

1907. En la misma situación y el 8 de Junio pasó la revista de Inspección ordenada en R.O. [Real Orden] del 18 de marzo (D.O. [Diario Oficial] nº61): en virtud de lo dispuesto en la R.O. [Real Orden] de 24 de Diciembre (D.O. [Diario Oficial] nº287) y habiéndole acogido a los beneficios de ella, fue propuesto al Excmo. Señor Comandante General del Cuerpo para ingresar en el primer periodo de reenganche por un mes que le falta para [p.10] extinguirlo, clasificado con arreglo al R. O. [Real Orden] de 9 de Octubre de 1889, cuya autoridad el 31 del mismo tuvo á bien concederle la continuación en filas por el tiempo expresado y prestando el servicio de su clase finó el año en Madrid.

8º SUBDIVISIÓN

Comisiones que ha desempeñado

9º SUBDIVISIÓN

Ordenes militares y civiles, títulos, cruces, medallas y otras condecoraciones que ha obtenido asó como premios de constancia

1903. La Medalla conmemorativa por la jura de S.M. [Su Majestad] el Rey, creada por R.O. [Real Orden] del 9 de junio del año anterior.

1903. La ídem de la Regencia por la R. O. [Real Orden] del 16 de mayo.

1904. El premio de constancia de 7,50 pesetas por R. O. [Real Orden] de 26 de enero (D.O.[Diario Oficial] 20)

10º SUBDIVISIÓN

Licencias temporales que ha disfrutado

11º SUBDIVISIÓN

Procedimientos á que se ha hallado sujeto y castigos graves que se le han impuesto en
vía gubernativa

[p. 11] Don Luis de Ezpeleta y Contreras, General de División y Segundo Comandante General del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos del que es Comandante General el Excmo. [Excelentísimo] Señor Don Ramón Echagüe y Méndez de Vigo, Conde del Serrallo, Teniente General del Ejército.

Certifico: que la hoja de servicios que antecede es copia exacta de la original que obra en esta oficina de mi cargo. Madrid treinta y uno de diciembre de mil novecientos siete.

Luis de Ezpeleta.

7.4. Transcripción de la Resolución de Pase a Retiro de Mariano San Miguel

Sala de gobierno

Señores Carbó, Carranza, [Jacobo García] G^a Roure, Herran, Moreno, Los Arcos, Feijoo, Gz. Maroto, noriega, Vallespinosa, Gral. Secretario.

Se clasifica con el haber: pasivo al Músico del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos, Mariano San Miguel Urcelay.

Excmo. Señor: Por haber solicitado pasar a la situación de retirado el Músico del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos Don Mariano San Miguel Urcelay este Consejo, en virtud de sus facultades y por acuerdo de 31 de Enero último ha clasificado al interesado con el haber del setenta y dos por ciento del sueldo de su empleo, o sean trescientas sesenta pesetas al mes , cuya cantidad le será abonada por la Pagada de la D.G. de la D. y Clases pasivas a partir del 1º de Febrero corriente en atención a que desea fijar su residencia en esta Corte, siendo adjunta la instancia.

Lo que tengo el honor de participar a V.E. [Vuestra Excelencia] para los efectos oportunos.

Dios guarde a V.E. [Vuestra Excelencia] muchos años.

Madrid, 11 de febrero de 1928.

Señor Ministro de la Guerra.