

# **Explosiones de patriotismo con el paso marcado: la “Marcha de Cádiz” en el espacio mediático entre 1886 y 1898\***

Explosions of Patriotism with a Firm Step: The ‘*Marcha de Cádiz*’ in the Media Landscape between 1886 and 1898

**Teresa Cascudo García-Villaraco**

Universidad de La Rioja

teresa.cascudo@unirioja.es

<https://orcid.org/0000-0002-8926-068X>

---

Recibido: 10-03-2025 - Aceptado: 02-06-2025

## **CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO /CITATION**

Teresa Cascudo García-Villaraco, “Explosiones de patriotismo con el paso marcado: la “Marcha de Cádiz” en el espacio mediático entre 1886 y 1898”, *Hispania Nova*, 24 (2026): 265 a 284.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2026.9306>

## **DERECHOS DE AUTORÍA**

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

---

\* Este artículo forma parte del proyecto, liderado por el ICCMU, *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid* (MadMusic CM, PHS-2024/PH-HUM-194), convocatoria 2024 de ayudas a proyectos de I+D en Procesos Humanos y Sociales, financiados por la Comunidad de Madrid.

## Resumen

En 1898, en medio de la creciente ola de patriotismo bélico en España, la “Marcha de Cádiz” se convirtió en un sonido omnipresente en los espacios públicos urbanos, siendo mencionada con frecuencia en la prensa. Originada en la zarzuela *Cádiz* (1886), con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, la marcha trascendió el teatro y resonó en reuniones sociales, corridas de toros y ceremonias militares. Este artículo examina su papel en la construcción de la identidad nacional, analizando cómo contribuyó a la creación de fonosferas nacionalizadoras en entornos urbanos. La pieza funcionó como una fuerza sonora tanto unificadora como de control. El estudio contextualiza su amplia difusión a través de la prensa (1887-1898), destacando su impacto performativo en la generación del sentimiento patriótico y su papel como herramienta de propaganda nacionalista y silenciadora de la disidencia mediante su reiterada interpretación en celebraciones, movilizaciones políticas y actos de cohesión social.

## Palabras clave

Marcha de *Cádiz*, fonosfera, proceso nacionalizador, mediatización, prensa y propaganda

## Abstract

In 1898, amid the growing wave of wartime patriotism in Spain, the *Marcha de Cádiz* became an omnipresent sound in urban public spaces, frequently mentioned in the press. Originating from the zarzuela *Cádiz* (1886), with music by Federico Chueca y Joaquín Valverde, the march transcended the theater and resonated in social gatherings, bullfights, and military ceremonies. This article examines its role in the construction of national identity, analyzing how it contributed to the creation of nationalist phonospheres in urban environments. The piece functioned as a sonic force that was both unifying and controlling. The study contextualizes its widespread dissemination through the press (1887-1898), highlighting its performative impact in generating patriotic sentiment and its role as a nationalist propaganda tool that also silenced dissent through its repeated performances in celebrations, political mobilizations, and acts of social cohesion.

## Keywords

Marcha de *Cádiz*, phonosphere, nation-building process, mediatization, press and propaganda

En 1898, acompañando la escalada de patriotismo bélico que se vivió aquel año en España, la “Marcha de Cádiz” se convirtió en un objeto sonoro habitual en las calles de las principales ciudades del país<sup>1</sup>. Esta pieza formaba originalmente parte de un “episodio nacional cómico-lírico-dramático” titulado *Cádiz*, con libreto de Javier de Burgos y música de los maestros Federico Chueca y Joaquín Valverde. Es una de las muchas obras teatrales decimonónicas inspiradas en la llamada Guerra de la Independencia, un momento histórico clave en la construcción simbólica del moderno Estado y del nacionalismo español<sup>2</sup>. Como tantos otros números extraídos de zarzuelas de moda, la “Marcha de Cádiz” gozó de amplia difusión más allá de los escenarios<sup>3</sup>.

Desde la perspectiva que adoptamos en este artículo, su presencia en el ambiente sonoro -o, con otro término, en lo que se ha denominado recientemente “fonosfera” [*phonosphere*]<sup>4</sup>- constituye una invitación a analizar cómo la música contribuye a la construcción del espacio social en entornos urbanos. Esta aproximación ha sido desa-

---

1. Como explicamos más adelante, se trata de una marcha-pasodoble que formaba parte de la partitura de una zarzuela titulada *Cádiz*. Es decir, la mención de dicha localidad no indica un origen geográfico, de ahí el uso de la cursiva. En algunas fuentes aparece descrita como marcha y, en otras, como pasodoble.

2. Christian Demange, *El dos de mayo: Mito y fiesta nacional (1808-1958)* (Madrid: Marcial Pons, 2004); Christian Demange et al., *Sombras de mayo: Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2007); Marie Salgues, *Teatro patriótico y nacionalismo en España* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2010); Clinton D. Young, *Music Theatre and Popular Nationalism in Spain, 1880-1930* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2016).

3. Carmen del Moral Ruiz, *El género chico: Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)* (Madrid: Alianza, 2004); Lucy Diane Ditto, “Género chico and the Social Economy of Mass Entertainment” (tesis doctoral, Universidad de Texas en Austin, 1997); María Pilar Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid, 1870-1910*, Biblioteca de Estudios Madrileños (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995).

4. Implica “a sphere of acoustic phenomena within something that may be in physical space (more or less definite and clearly limited), or in a conceptual sonic space, which exists virtually.” [“una esfera de fenómenos acústicos dentro de algo que puede estar en un espacio físico (más o menos definido y claramente delimitado), o en un espacio sónico conceptual, que existe de manera virtual.”, nuestra traducción], Karel Volniansky, “What is Phonosphere: Defining the Facets of a Soundscape”, *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online* 18 (2021): 1-6.

rrollada en estudios previos, centrados en los procesos mediante los cuales la música —obras, géneros musicales o combinaciones sonoras específicas— configura el entorno social y cultural al tiempo que también se ve configurada por él. Podemos recurrir aquí a la reflexión de Peter Sloterdijk para subrayar la radicalidad de esta perspectiva: la experiencia de lo que este autor denomina la “isla antropógena” es, de forma ineludible, “acústica”. En particular, lo que Sloterdijk llama la “moderna audio-cultura de masas” —dentro de la cual podríamos encuadrar la experiencia fonosférica de la “Marcha de Cádiz” a finales del siglo XIX— se constituye en un “ejercicio regresivo, decidido a taponar los oídos del colectivo y hacerlos sordos a la información, a la novedad, a lo que suena de otro modo.<sup>5</sup>” En otras palabras, la experiencia corporal de la música no se puede aprehender solo a través del estudio de la estructura musical, sino que también se relaciona con la forma como dicha estructura se percibe y se vive en contextos específicos<sup>6</sup>. En este sentido, la sonoridad propia de una banda de música y la configuración rítmica, melódica y armónica que define el género musical al que pertenece tuvieron un auge creciente a medida que fue avanzando el siglo XIX. Esta sonoridad se convirtió en un potente medio de construcción de identidades sociales y espacios simbólicos, reflejando y modelando las relaciones de poder<sup>7</sup>.

El éxito de la “Marcha de Cádiz” en la década de 1890 como vehículo de una cultura de carácter militarista puede vincularse al papel que desempeñó la expansión colonial del siglo XIX en la política española, tanto como forma de propaganda como de legitimación del Estado liberal<sup>8</sup>. En este proceso de nacionalización, múltiples expresiones de entusiasmo popular “plebeyo” —por ejemplo, las corridas de toros<sup>9</sup>— actuaron como instrumentos para fomentar una identificación afectiva con la nación moderna que emergía del liberalismo. Todas ellas podrían ser consideradas, en última instancia, dispositivos de propaganda<sup>10</sup>. Por ello, y a diferencia de trabajos anteriores que han sub-

5. La descripción se corresponde con la noción de “isla antropógena”, acuñada en Peter Sloterdijk, *Esfuerzos III* (Madrid: Siruela, 2006), 290–291.

6. Daniel Villégaz Vélez, “Another Timbre: Toward a Critical Phenomenology of Sound”, en *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music*, editado por David O. B. Lumsden y Felicity Laurence (Oxford: Oxford University Press, 2020), consultado el 28 de mayo de 2025, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197577844.013.15>. Véanse, además, los estudios contenidos en Teresa Cascudo, ed., *Música y cuerpo: estudios musicológicos* (Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017).

7. Vease el estudio clásico de Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, traducido por Emilio Martínez García (Madrid: Capitán Swing, 2013). Para Pierre Bourdieu, el espacio social se define por la “exclusión mutua, o distinción, de las posiciones que lo constituyen, Pierre Bourdieu, “Violence symbolique et luttes politiques”, en *Méditations pascaliennes* (París: Seuil, 1997), 195.

8. Alda Blanco, *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011); Josep Maria Fradera, *La nación imperial: derechos, representación y ciudadanía en los imperios de Gran Bretaña, Francia, España y Portugal (1750-1918)* (Barcelona: Edhasa, 2015); Alfonso Iglesias Amorín, *Marruecos, panteón del Imperio español (1859-1931)* (Madrid: Marcial Pons, 2022); Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas, *Los colores de la patria: Símbolos nacionales en la España contemporánea* (Madrid: Tecnos, 2017).

9. Xavier Andreu Miralles, “De cómo los toros se convirtieron en fiesta nacional: los ‘intelectuales’ y la ‘cultura popular’ (1790-1850)”, *Ayer* 72, 4 (2008): 27–56.

10. David Colon, *Propagande: La manipulation de masse dans le monde contemporain* (Paris: Belin, 2019); Jacques Ellul, *Propagandes* (Paris: A. Colin, 1962).

rayado las voces críticas frente a la saturación de interpretaciones de la “Marcha de Cádiz”<sup>11</sup>, este artículo se centrará en su potencial performativo como agente configurador de fonosferas de carácter nacionalizador. Nuestro objetivo es desentrañar las distintas capas de significado que esta pieza musical adquirió en su contexto histórico y social, y ofrecer así una comprensión más profunda de su impacto y relevancia. En primer lugar, analizaremos la marcha desde la perspectiva del sistema productivo musical del que formó parte, teniendo en cuenta tanto las redes de creación, distribución y recepción, como las convenciones musicales y dramatúrgicas predominantes en la época. A continuación, estudiaremos la manera como la prensa generalista mediatisó la “Marcha de Cádiz” entre 1887 y 1898<sup>12</sup>. Como veremos, la obra se popularizó en diversos espacios de sociabilidad antes de 1898, transformándose en la candidata ideal para sonorizar las manifestaciones de patriotismo españolista aquel año.

## La música de la “Marcha de Cádiz”

Cádiz fue el primero de los grandes éxitos consagrados en el madrileño Teatro de Apolo, el templo del género chico. Su amplia difusión -y, en particular, la difusión de la “Marcha de Cádiz”- no hubiera sido posible sin la existencia de un mercado perfectamente organizado, del que Chueca, uno de los autores de la partitura, fue un claro beneficiario<sup>13</sup>. La obra se representó por primera vez el 20 de noviembre de 1886, cuando se cumplía cerca de un año del fallecimiento de Alfonso XII. Días antes de su desaparición, conservadores y liberales firmaron un acuerdo que blindó la institución monárquica a través de la regencia de María Cristina de Austria (1885-1902). Poco más de medio año antes del estreno de Cádiz, en abril de 1886, Práxedes Mateo Sagasta había llegado al poder por segunda vez desde el regreso de los Borbones al trono. Estos datos, bien conocidos, sirven como punto de referencia, así como de contexto, puesto que permiten traer a colación la naturaleza del proyecto nacionalizador de la Restauración, en el que se debe enmarcar el sistema productivo de la zarzuela<sup>14</sup>. Este vínculo

11. Enrique Encabo Fernández, “¡Qué viven los valientes! La Marcha de Cádiz y la circunstancia del 98”, en 1808-1812: *Los emblemas de la libertad*, editado por Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009), 251–262.

12. Véase Friedrich Krotz, “Mediatización: un concepto de investigación”, *deSignis* 37 (2022): 225–242. Sobre el impacto de los acontecimientos de 1898 en la prensa, véanse Manqing Qiu, *La Guerra de Cuba: prensa y periodismo en España. Un análisis desde diferentes perspectivas* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017); Cristina Elena Coca Villar, *La guerra de Cuba en el Heraldo de Madrid y en los debates del Congreso de los Diputados (1895-1898)* (Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2023).

13. Enrique Mejías García, “La edición y difusión comercial de la obra de Federico Chueca: un músico de éxito en el Madrid del último tercio del XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 17 (2009): 101–130; Frederic Oriola Velló, “La edición para banda de música en la España de 1850: introducción a la cuestión”, *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 37 (2021): 107–127. Esta maquinaria perfectamente engrasada es lo que, por ejemplo, permitió que la marquesa de Santurce llevase a Londres todos los números de Cádiz y le rogase al Príncipe de Gales que la Guardia Real interpretase la “Marcha de Cádiz”, “La Marcha de Cádiz en Londres”, *La Época*, 7 de mayo de 1890.

14. Ferran Archilés y Marta García Carrión, “En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración”, *Historia Contemporánea* 45 (2012): 483–518. Cumplió ese cometido en diversos sectores ideológicos, como demuestran Jordi Roca Vernet y Anna Costal i

no ha sido abordado todavía sistemáticamente, aunque contemos con estudios que apuntan hacia la función, por así decirlo pacificadora, que asumió el género, a su vez central entre las prácticas de la cultura popular de masas incipiente en el momento. Queda fuera de los límites de este artículo analizar el lugar que ocupaba *Cádiz* y sus autores en las redes de legitimación y hegemonía de las que formaron parte, pero resulta pertinente recordar que, por ejemplo, Javier de Burgos dedicó su libreto a D. José López Domínguez, entonces teniente general y vinculado con posiciones partidarias progresistas<sup>15</sup>. Chueca, por su parte, fue el autor de un *Himno Nacional Republicano*, dedicado a Castelar, de un *Himno Nacional* y de una *Gran marcha nacional española*, dedicada a las cortes constituyentes y que se tocó por las bandas militares en la función cívica del Dos de Mayo de 1869 y *Al general Prim. Himno nacional*<sup>16</sup>. Sin embargo, en la Restauración, su música se consideró adecuada como elemento nacionalizador incluso en sectores más conservadores, como veremos más adelante. Así, en 1896, siendo presidente del Consejo de Ministros Antonio Cánovas del Castillo, el compositor fue distinguido por el Ministro de la Guerra con la cruz blanca del Mérito Militar<sup>17</sup>.

La “Marcha de Cádiz” está eficazmente construida según las convenciones teatrales de la época, como clímax al final del primer acto de la zarzuela de la que procede. Esta función espectacular, determinada por la dramaturgia musical, fue, no solo plenamente asumida, sino además manifiestamente apreciada en su época. Chueca fue elogiado por su facilidad, ejemplificada de forma explícita en la “Marcha de Cádiz”, para escribir “canciones verdaderamente populares”, por su capacidad para “inventar (tomando la palabra en su sentido amplio) una armonía de cuerpo entero, bonita, simpática, adaptable a todos los oídos, que se eleva con la rapidez de un cohete, rasga los aires y esparce por todas partes sus alegres compases”<sup>18</sup>. Este talento explica el poder de su música, reforzado por el mensaje nacionalista del texto. Más o menos en coincidencia con el momento en el que Chueca recibió la condecoración que hemos mencionado más arriba, *La Época*, el periódico de la aristocracia, sacó varios artículos en los que se elogiaba esa capacidad para generar un impacto emocional que podía ser leído en clave nacionalista. Así, por una parte, los “patrióticos sones” de *Cádiz* hacían experimentar una “honda emoción”, particularmente al final del primer acto, “cuando se oyen las primeras notas del himno, notas que van acercándose y creciendo hasta estallar en el grito de ¡Viva España!”. El mismo autor comparte seguidamente la experiencia emocional a la que acabamos de hacer referencia: “siéntese el estremecimiento del entusiasmo patriótico, aquel frío por

---

Fornells, “Teatro lírico y Coros de Clavé: continuidad y transformación de la cultura política republicana (Barcelona, 1874-1899)”, *Historia Contemporánea* 77 (2025): 19–58.

15. Real Academia de la Historia, “José López Domínguez”, *Historia Hispánica*, consultado el 28 de mayo de 2025, <https://dbe.rah.es/biografias/12324/jose-lopez-dominguez>.

16. Títulos disponibles en Biblioteca Digital Hispánica. *Biblioteca Nacional de España*. Consultado el 17 de febrero de 2025. <https://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispánica/Inicio/index.html>.

17. *La Correspondencia de España*, 18 de febrero de 1896, 2. Según se lee en esta nota, que cita *El Nacional*, las músicas militares “electrificaban” el ánimo de los soldados con la música de Chueca. De ahí la distinción del Ministerio.

18. El Doctor Fausto, “El corro de las niñas”, *El Imparcial*, 20 de agosto de 1894.

la espalda de que habla el poeta, el impulso, en fin, engendrador de grandes hechos y de sacrificios generosos”<sup>19</sup>.

Rafael Mitjana, una de las figuras más influyentes en el ámbito musical de la época<sup>20</sup>, comentó la “Marcha de Cádiz” enfocándose en el impacto que tenía en la audiencia<sup>21</sup>. Aunque no la consideraba digna de ser un “himno nacional”, elogió su calidad compositiva y su carácter inequívocamente español. La describió como una pieza vibrante, llena de gallardía, que reforzaba la imagen de un pueblo valeroso. Mitjana analiza su estructura, resaltando la introducción basada en el acorde de dominante, un recurso que generaba tensión y reflejaba la ansiedad del pueblo gaditano a la espera de sus defensores. También destaca el énfasis de la pausa previa al célebre “¡Viva España!”, que no se presentaba de forma vehemente, sino solemne y confiada. En el trío contrastante, típico del pasodoble, según Mitjana, se expresaba toda la bizarría y el gracejo del infante español. Efectivamente, la estructura de la “Marcha de Cádiz” es convencional y, por supuesto, este convencionalismo está pensado para mantener un equilibrio entre el reconocimiento y la tensión, alcanzado con la introducción de elementos musicales inesperados, como ocurre hasta nuestros días en la música popular. Después de la introducción, consta de dos secciones: una primera sección en el tono principal -si bemol mayor- y una segunda, el trío, que, en la “Marcha de Cádiz”, está en modo menor. Para empezar, la tonalidad, si bemol mayor, es particularmente brillante, y se asocia con la sonoridad propia de los instrumentos de viento, ya que es muy cómoda y facilita el trabajo de los músicos. La sección en la tonalidad mayor coincide, como es lógico, con la parte del texto que tiene la finalidad de enardecer a los personajes en escena -el pueblo de Cádiz asediado por los franceses- y también a la audiencia. La propia situación dramática es convencional: se escucha, fuera de escena, la banda militar que anuncia la llegada del ejército salvador.

Cádiz forma parte, de hecho, de un amplio conjunto de obras inspiradas por el ejército<sup>22</sup>. La letra del pasodoble que cierra el primer acto y al que dedicamos este artículo, se centra en la figura del soldado. El texto está repleto de palabras significativas del campo semántico de la virilidad, la marcialidad y valentía, así como del patriotismo<sup>23</sup>. En contraste, después del enfático grito de “¡Viva España!”, el trío, en modo menor, pretende crear empatía con los soldados y sus penurias, al tiempo que añade un toque local (“Arsa y olé. / ¡Pobresitos militares! / ¡Cuántas fatigas y pesares / pasa el ejército español!”). Finalmente, con la coda, retorna el modo mayor, en este caso, de mi bemol mayor, que, además de ser también muy cómoda para los instrumentos de viento de modo a destacar su brillantez, se asocia convencionalmente con la idea de bravura y se describe en numerosas ocasiones como radiante o vibrante. El texto en este punto retoma las expre-

19. Matamoros, “Crónicas madrileñas. El himno nacional”, *La Época*, 17 de febrero de 1896.

20. Sobre Mitjana, véase Antonio Pardo Cayuela, *Rafael Mitjana (1869-1921): musicólogo, crítico y compositor* (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013).

21. Rafael Mitjana, “Federico Chueca”, *La Época*, 12 de mayo de 1896.

22. Ricardo Fernández de Latorre, “La zarzuela de inspiración militar”, en *Historia Militar de España*, Tomo III, Vol. II, Varios Autores (Madrid: Ministerio de Defensa, 2010), 225–236.

23. Expresiones como “los bravos” son evidentes reminiscencias de la retórica del primer liberalismo en sus canciones patrióticas.

siones de valentía y bravura de la primera parte (“Que viven los valientes / que vienen a ayudar / al pueblo gaditano / que quiere pelear. / Y todos con bravura / esclavos del honor / juremos no rendirnos / jamás al invasor”). Reparemos aquí en el uso aquí de los heptasílabos, que también contribuyen, por su parte, a intensificar, mediante el ritmo, el final de la pieza. Otros elementos repetitivos, como el propio ritmo de marcha, o, en este caso, el redoble del tambor y su onomatopeya, o elementos dinámicos que contribuyen a amplificar el efecto son igualmente utilizados. Nos referimos, por ejemplo, a la sucesión contrastante de dinámicas *piano* y *forte*, así como al uso de crescendos.

## La “Marcha de Cádiz” en su fonosfera antes de 1898

La popularidad de la “Marcha de Cádiz” databa de fechas anteriores a 1898. Fuera de los teatros, se tocó en diversos espacios de sociabilidad urbana, tales como corridas de toros y verbenas populares. Se trata, como es evidente, de situaciones siempre festivas en época primaveral o en verano. La etiqueta taurina permitía la actuación de las “músicas”. Las bandas de música habían sido introducidas en las plazas madrileñas a mediados del siglo XIX para tocar “pasos dobles y pasacalles al hacer las cuadrillas su presentación en el ruedo, y trozos de zarzuelas en los intervalos de arrastre de toros y caballos”<sup>24</sup>. A finales del siglo, también se había generalizado la “costumbre importada de las plazas de provincias, de tocar también cuando algún matador o banderillero ejecuta la suerte a satisfacción de los concurrentes.”<sup>25</sup> Según leemos en la misma fuente, el espectáculo sonoro y visual debía de ser imponente. Describe el paseíllo de grupos de toreros a pie y a caballo, ricamente vestidos, desfilando al compás de la música mientras son vitoreados y “frenéticamente aplaudidos” por la multitud: “Aquella explosión de júbilo va jaleada, esta es la palabra, por la gente joven de buen humor con los apóstrofes consabidos de «¡Ole! ¡Viva la gracia! ¡Viva la sal! ¡Bien por los valientes!»<sup>26</sup>

No nos pasa inadvertida la equivalencia entre dichos “apóstrofes” y aquellos que utilizó Javier de Burgos en su libreto. Más allá de la coincidencia, y en lo que concierne al ambiente del que formaba parte este tipo de música, la imagen que retrata Sánchez de Neira coincide plenamente con la construida en fuentes hemerográficas. Una de las ocasiones taurinas en las que se pudo oír la “Marcha de Cádiz” se dio en las fiestas de Alcalá de Henares, que todavía se celebran hoy en día en torno al día de San Bartolomé. Envolvía al reportero un denso ambiente acústico, del que, en la ciudad, formaban parte los gritos de los vendedores, el bullicio de cerca de 8.000 forasteros y que “el rumor inigualable e indefinible que parte de las multitudes cuando asisten a un espectáculo en que todo es vida y animación y contacto” que venía de la plaza, donde también resonó “alegre, marcial y vigorosa la ya célebre marcha de Cádiz” junto al “aplauso atronador, inmenso, [que hinchaba] los aires para saludar a las cuadrillas”<sup>27</sup>. Pasodoble y toros forman un binomio

24. José Sánchez de Neira, “Músicas”, en *Gran diccionario taurómaco. Comprende todas las voces técnicas conocidas en el arte, origen, historia... explicación detallada del modo de ejecutar cuantas suertes antiguas y modernas se conocen, lo cual constituye el más extenso arte de torear* (Madrid: R. Velasco Impresor, 1896), 837.

25. Ibídem.

26. Sánchez de Neira, “Afición”, en *Gran diccionario taurómaco*, 65.

27. “En Alcalá de Henares”, *La Época*, 26 de agosto de 1887.

bien establecido en el imaginario nacional, de la misma forma que, a finales del siglo XIX, también estaba bien establecido el binomio pasodoble y verbena. Otro reportero relata, esta vez en las páginas de *El Imparcial*, otra fiesta popular, la de San Lorenzo en Madrid. Nos cuenta que “a las doce se retiró de la Plaza de Lavapiés la música del Hospicio, tocando la marcha de Cádiz”. Según la misma fuente, cuatro mil personas salió detrás de la banda, como una “inmensa ola que amenazaba derribar cuantos obstáculos encontrase<sup>28</sup>”. Al poco rato de retirarse la música no quedó casi nadie en la verbena.

Este poder hipnótico de la marcha se transforma en una pesada alucinación en la pluma de Emilia Pardo Bazán, quien la menciona en su novela *Insolación*, publicada a principios de ese mismo año. De nuevo en Madrid, esta vez en la Pradera de San Isidro, la narradora describe en términos sensoriales el paisaje: el “sol que le derrite a uno la seseña”, el “polvo que se masca”, los colores “desesperados” –“el uniforme de los militares, los mantones de las chulas, el azul del cielo, el amarillento de la tierra, los tiovivos con listas coloradas y los columpios dados de almagre con rayas de añil.”- y, finalmente, “el rasgueo de las guitarras, el tecleo insufrible de los pianos mecánicos que nos aporrean los oídos con el paso doble de Cádiz, repitiendo desde treinta sitios de la romería: -*Vi-va España!*<sup>29</sup>”

A partir de estas referencias, podríamos caer en la tentación de vincular la marcha-pasodoble exclusivamente a las diversiones de las clases populares urbanas. Sin embargo, en esta misma época, el género también formó parte del paisaje sonoro de las procesiones<sup>30</sup>, así como de otros ambientes frecuentados por las élites, tales como las fiestas organizadas por familias ennoblecidas en el siglo XIX. Podemos encuadrar este uso dentro de las “estrategias de condescendencia”, en la expresión de Pierre Bourdieu, que explican determinados fenómenos interclasistas que enmascaran el ejercicio de poder simbólico<sup>31</sup>. Por ejemplo, en 1890, este podía ser el entorno sonoro para quien frecuentaba los salones del palacio de los duques de Fernán-Núñez: “Detrás de un macizo de plantas exóticas, se distinguía oír una orquesta de guitarras y bandurrias. “El dúo de los tímidos” y la marcha de Cádiz, acompañaban a maravilla para saborear la *Boudure de saumon Mayonnaise* y el *Foie-gras en Croûtons* del selecto menú.<sup>32</sup>”

Igualmente, la “Marcha de Cádiz” transitó desde el teatro a los muelles y estaciones ferroviarias donde se despedían a los soldados que participaron en la Primera Guerra del Rif o Guerra de Margallo, que tuvo lugar entre 1893 y 1894. De forma espontánea, o, al menos, eso es lo que documenta los periódicos de la época, “las masas populares,

---

28. “La verbena de San Lorenzo”, *El Imparcial*, 11 de agosto de 1889.

29. Emilia Pardo Bazán, *Insolación (historia amorosa)* [capítulo III] (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000).

30. Vicente Blasco Ibáñez, nos deja esta descripción de la procesión del Corpus en Valencia, en *Arroz y tartana*, publicada en 1894 después de salir como folletín en *El Pueblo*: “Las bandas militares atronaban las calles inmediatas con sus ruidosos pasodobles, y rompiendo el gentío pasaban los regimientos, con los uniformes cepillados y brillantes, moviendo airosamente al compás de la marcha los rojos pompones de gala y las bayonetas doradas por los últimos resplandores del sol.” (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009), 235.

31. Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar?* (Madrid: Akal, 1999), 41.

32. “El baile de los duques de Fernán-Núñez”, *La Época*, 6 de mayo de 1890. El “Dúo de los tímidos”, schottisch-gavota, está igualmente extraído de una partitura firmada por Chueca, *El arca de Noé. Problema cómico lírico en un acto*, estrenado en el teatro de la Zarzuela tres meses antes.

sin previo acuerdo y sin convenio tácito, recibían y despedían al Ejército con los sones marciales de la marcha de Cádiz”<sup>33</sup>. Esta información, corroborada en otras fuentes hermerográficas, nos la proporciona el artillero Eduardo de Oliver-Copons, quien, en las páginas de *El Correo Militar*, se lamentó de la falta de adhesión sentimental al símbolo de la bandera y reclamó, en consecuencia, que se compusieran piezas que la alimentasen. También lamentó la falta de un “himno nacional” que, con sus palabras, “[acertase] a fijar en sublimes notas y en estrofas viriles y energicas todos los sentimientos encarnados en el espíritu español, caballeresco, impresionable, soñador y belicoso”<sup>34</sup>. En su opinión, en España solo se disponía de la *Marcha Real*, cuyo uso estaba determinado por el protocolo, y algunos cantos regionales, al tiempo que se carecía de un “himno patriótico, grandioso, sentido, arrebatador, que exalte y convueva los ánimos y haga vibrar entusiasmados los corazones”, Oliver Copons coincidía con Mitjana en que la música de Chueca, por muy meritaria que fuera, nunca podría elevarse a la “categoría de himno nacional”, comparándola en este sentido con el “Himno de Riego” en los momentos de “rerudecimiento del *vetusto progresismo*”. Por una parte, si bien el “plebeyismo” de la música de Chueca era un problema, la eficacia expresiva de su música era unánimemente reconocida, como confirman Mitjana y también Oliver Copons. Por otra parte, esa eficacia musical sirvió de pretexto para promover un concurso para seleccionar una nueva letra sobre la música de Chueca que, transformándolo en un “canto patriótico” decoroso y aceptable, eventualmente, pudiera incluso convertirse en un nuevo himno nacional<sup>35</sup>.

Ciertamente y como ya hemos adelantado, los movimientos de tropas, tal como fueron mediatizados en la prensa, se hicieron inseparables, a partir de 1893 y hasta 1898 de la ejecución de la “Marcha de Cádiz”. A medida que los años fueron pasando, esa vinculación acabó expresándose de forma estereotipada: en las despedidas de los soldados que se dirigían a Marruecos o a Cuba, sus acordes siempre venían acompañados de las expresiones “atronadoras”, “estruendosas” de entusiasmo: aplausos y vivas a España, al Ejército y al Rey. No obstante, una vez reavivado el conflicto cubano en 1895, en el relato que se hacía de estas despedidas en la prensa, sobre todo de los destinados a Cuba, previas al delirio de 1898, también aparecen las pequeñas brechas por las que, quizás, se puede entrever una realidad menos entusiasta. Así, un reportaje no firmado de *El Herald de Madrid*, publicado en marzo de 1895, describe la formación en el patio del cuartel de la Montaña del primer batallón peninsular desplazado a destinos cubanos:

A los acordes de la “Marcha de Cádiz” se puso en movimiento el batallón, que va a las órdenes del teniente coronel Sr. Cenzano. Un numeroso grupo de curiosos seguía a nuestros soldados [...]. Los grupos fueron engrosando, y ya eran respetables por su

33. Eduardo de Oliver Copons, “El himno nacional”, *El Correo Militar*, 24 de febrero de 1896.

34. Eduardo de Oliver Copons, “La bandera”, *El Correo Militar*, 14 de julio de 1894.

35. “El certamen del Imparcial. ¡Viva España! Canto patriótico. Bases del concurso”, *El Imparcial. Diario liberal*, 5 de marzo de 1896. No perdamos de vista que el concurso coincidió aproximadamente con los días en los que se anunció que Chueca iba a recibir la cruz blanca del Mérito Militar a propuesta de la prensa, precisamente por haber compuesto la “Marcha de Cádiz”, considerado un “moderno himno nacional”. Sánchez de Neira, *Gran diccionario taurómaco*, 823. Sobre este tema, véase María Nagore Ferrer, “Historia de un fracaso: El ‘himno nacional’ en la España del siglo XIX”, *Arbor* 187, 751 (2011): 827–845.

número al entrar los soldados en la calle Mayor. En las gentes no se notaba entusiasmo, sino más bien tristeza. En la Puerta del Sol han presenciado también muchos curiosos la marcha de las tropas. De vez en cuando ocurrían escenas conmovedoras al encontrarse con sus familias algunos oficiales y soldados<sup>36</sup>.

Algunas fuentes literarias refuerzan esta impresión. Por ejemplo, el republicano canario Mario Arozena describe en uno de sus cuentos la despedida de los soldados que partían del puerto de Tenerife:

La multitud callaba, los sones del pasodoble proseguían con su ritmo valiente y guerrero, los soldados continuaban desfilando pesadamente, guardando siempre la monótona corrección de sus filas iguales y regulares, erizadas por puntiagudas bayonetas [...]. Hombre tras hombre, fila tras fila, compañía tras compañía, seguían deslizándose como inmenso hormiguero, como humano rebaño condenado al sacrificio<sup>37</sup>.

Si Arozena se fija en el movimiento maquinal de las tropas, mecidas por el ritmo del pasodoble, para denunciar la sangría, otros puntos de vista denunciaron, desde una perspectiva más favorable a la defensa del honor nacional a través de la guerra colonial, la inconsciencia de quienes confundían, de forma poco viril y también poco seria, la guerra con una plaza de toros<sup>38</sup>. El sonido atronador de la marcha también sirvió para acallar la disidencia. En 1896, *El Correo Militar* relataba un “suceso extraño”, ocurrido en el Teatro Novedades de Barcelona, durante una representación de *Familia y patria*, episodio dramático estrenado en aquel mismo año. Firmada por Isidro Martínez Sanz, contiene los elementos melodramáticos propios de las piezas cargadas de significado patriótico, destinadas a enardecer los ánimos y fortalecer el sentido de identidad nacional:

Al terminar una de las escenas más patrióticas de la obra, la mayoría de los espectadores, que ocupaban casi totalmente la sala, prorrumpieron en calurosas aclamaciones y vivas a España. Pero con no poca sorpresa, entre aquellos gritos que todos tenían por unánimes, se oyeron otros de protesta, que según unos eran mueras a España y según otros, vivas a Cuba libre.

La confusión entonces se hizo espantosa, pidiendo el público que se tocara la “Marcha de Cádiz”, que fue acompañada de delirantes vítores a la Patria y a Cuba española. Entre tanto, la policía buscaba a los causantes del alboroto, expulsaba a varios individuos del local y detenía a viva fuerza a un individuo que se suponía anarquista

---

36. “El batallón de Madrid”, *El Heraldo de Madrid*, 8 de marzo de 1895.

37. Mario Arozena (El Bachiller Carrasco), *Chispazos y perfiles*, Colección de Autores Canarios, Volumen I (Santa Cruz de Tenerife, 1897), 179-191. Reeditado en *Cuba en el horizonte Selección de textos de la emigración (1833-1941). Volumen 1: Prosas*. Edición, introducción y notas de Francisco Pomares y Valeria Aguiar Bobet. Sobre Mario Arozena, véase Gaspar Sierra Fernández, “El manuscrito de Mario Arozena. Historia de un descubrimiento”, en *VII Jornadas de Patrimonio y Bienes Relevantes de la Historia de Tenerife* (La Laguna: Museo de Historia de Tenerife, 2018), 45–58.

38. “El falso patriotismo”, *La Época*, 9 de marzo de 1896.

y que oponía la más violenta resistencia a la autoridad. También detuvieron a un joven cubano, que condujeron al gobierno<sup>39</sup>.

El incidente ocurrido durante la representación, en el que los gritos de vivas a España fueron acompañados por protestas y vítores a Cuba libre, nos ofrece una ventana a la complejidad de los sentimientos patrióticos en la España de finales del siglo XIX. Sucesos análogos se dieron en otros lugares, como por ejemplo en Bilbao, donde la “Marcha de Cádiz” también sirvió, a principios de mayo de 1896, para silenciar la disidencia, en este caso, de un nacionalista vasco. La “multitud indignada” apalizó e intentó lanzar a la rúa a un individuo que respondió con un “¡Muera España!” a una ejecución de la pieza, cuyo anuncio había reunido una audiencia considerable en el Arenal<sup>40</sup>. En la fuente, se le identifica como un seguidor del bizkarrismo aranista. Después de que la policía lo detuviera, la misma multitud exigió a la banda que tocase de nuevo la marcha y, ante la reticencia de algunos músicos, les convenció de que lo hicieran a fuerza de pedradas. Subrayaremos un elemento que se intensificaría en los meses sucesivos en las manifestaciones de adhesión al ejército en Cuba y, por extensión, a la nación: el de la repetición. La “agitación patriótica” que enmarca el acontecimiento que acabamos de relatar y que resultó en la exigencia de volver a tocar la “Marcha de Cádiz” también se mostró en el Paseo de Gracia de Barcelona, donde, el mismo día, fue repetida “cuatro o cinco veces entre los aplausos y las aclamaciones de la muchedumbre”. La tarde de ese mismo día, esta vez en el Teatro de la Gran Vía, el público “exigió” que la marcha se tocase. Como vemos, la coincidencia de las celebraciones del Dos de Mayo con la llegada de novedades del frente cubano, bajo el mando del general Weyler, generó manifestaciones de adhesión que, tal como fueron relatadas en la prensa, seguían un patrón determinado, en el que la “Marcha de Cádiz” jugó un papel extremadamente relevante: los “sentimientos patrióticos” hacían “explosión” cuando las bandas la tocaban<sup>41</sup>. Otros elementos de esas manifestaciones, como veremos seguidamente, también fueron objeto de repetición, por ejemplo, las señoras agitando pañuelos desde los balcones de sus casas o las localidades de un teatro o los señores agitando banderas nacionales, en ocasiones, como es el caso del episodio barcelonés, compradas en jugueterías.

## **La “Marcha de Cádiz” en 1898**

A juzgar por lo que relató la prensa de 1898, la “Marcha de Cádiz” siguió siendo frecuentemente utilizada en acontecimientos protagonizados por las tropas que debían servir en el frente: despedidas de navíos, llegadas de cuerpos expedicionarios a estaciones de tren y también otro tipo de ceremonias castrenses, tales como la bendición de la bandera. También se tocó, como muestra de adhesión, en las manifestaciones callejeras que se dieron en numerosas ciudades y pueblos, incluyendo La Habana. Asimismo, se pidió con enorme frecuencia que se tocara en los teatros. A este respecto, ocurrió un fenómeno in-

39. “Mundo político. Suceso extraño”, *El Correo Militar*, 6 de abril de 1896.

40. “Agitación patriótica”, *La Oceanía Española*, 4 de mayo de 1896.

41. Ibidem, a propósito de Orense.

teresante que, en realidad, ya hemos adelantado en el ejemplo anterior. Calles y teatros acabaron formando un espacio simbólico unificado. O, formulado de otra manera, teatralidad y cotidianidad se fundieron en un único espacio simbólico, teatralizado y unificado, en gran medida, por la ejecución de la “Marcha de Cádiz”. Por ejemplo, el mismo 22 de abril podemos recurrir de nuevo a *El Imparcial* para obtener un reportaje de lo ocurrido en Madrid, frente al Palacio de la Equitativa, en los teatros, a la puerta de Congreso, en la Calle de Alcalá y también en la Puerta del Sol. Un grupo de manifestantes, tras recorrer la calle de Alcalá, aplaudió al gobernador y se dirigió a los teatros. En el Apolo, la representación de *La Revoltosa* se interrumpió brevemente para que la orquesta interpretara la “Marcha de Cádiz”, coreada por el público. Los actores salieron al escenario con banderas españolas y, tras una ovación patriótica, las regalaron a los manifestantes, quienes abandonaron el teatro con entusiasmo. Escenas similares ocurrieron en la Zarzuela, donde se repitieron los vítores. Más tarde, unos 400 manifestantes irrumpieron en el Circo de Colón, rodeando la jaula de panteras mientras agitaban banderas y aclamaban a España al son de la “Marcha de Cádiz”, interpretada por la banda del circo<sup>42</sup>.

Uno de los acontecimientos mediáticos con más impacto fue la función realizada el 31 de marzo en el Teatro Real. El producto obtenido estaba destinado a contribuir a la construcción de un buque de guerra que, según anunció *La Época*, iba a ser bautizado como *Dos de Mayo*<sup>43</sup>. El “sentimiento patriótico” que, según el reportero de *El Imparcial*, “[embargaba] al pueblo” en aquellos “momentos tan críticos” también embargó a la élite o, tal vez podamos verlo de otra forma: la élite contribuyó a una gigantesca escenificación de ese sentimiento patriótico que, en el caso de la mencionada velada en el Teatro Real, estuvo dirigida por un profesional: Luis Paris, el empresario del Real. Concibió un espectáculo que duró cerca de cinco horas en el que, por supuesto, no faltó la “Marcha de Cádiz”, como podemos comprobar en la Tabla 1. El diseño de este programa respondía al modelo de la miscelánea, generalizado en el siglo XIX. Frente a la homogeneidad que presentaban los conciertos instrumentales dedicados a la música clásica<sup>44</sup>, lo habitual en las sociedades musicales, así como en los salones donde se organizaban audiciones de forma regular, era combinar piezas musicales pertenecientes a diferentes géneros y que predominasen las “páginas favoritas”, esto es, fragmentos

---

42. “Manifestaciones en Madrid”, *El Imparcial*, 22 de abril de 1898.

43. De hecho, menciona la decisión de bautizarlo con este nombre resaltando, desde una posición crítica, las implicaciones diplomáticas que se derivaban de dicha elección: “Muy glorioso y muy patriótico es el nombre de *Dos de Mayo* con que se trata de bautizar el barco que con el dinero recaudado ha de comprarse: ese nombre recuerda, en efecto, tres hechos inolvidables, tres páginas hermosísimas de nuestra historia; pero este nombre recuerda también escisiones con una nación amiga, nación que nos muestra hoy su generosa simpatía. ¿Por qué no elegir otro nombre que no evoque rencores ya extinguidos entre dos naciones amigas? Son tantas las glorias con que España cuenta, que no hay necesidad de cavilar mucho para encontrar un nombre honroso para el nuevo barco. Entre otros mil que pudiéramos citar, ahí está, por ejemplo, el de *Ponce de León*, primer europeo que puso la planta en el territorio de lo que hoy se llama Estados Unidos. “Teatro Real. Función patriótica”, *La Época*, 30 de marzo de 1898.

44. Véase a este respecto, en lo que concierne a Madrid, Teresa Cascudo García-Villaraco y Carolina Queipo Gutiérrez, “Haydn, Mozart and Beethoven in Professional Hands: The Sociedad de Cuartetos de Madrid between 1863 and 1875”, en *Remapping the Classics: Haydn, Mozart and Beethoven in Spain during the Long Nineteenth Century*, editado por Miguel Ángel Marín y Teresa Cascudo García-Villaraco, 183–211 (Turnhout: Brepols Publishers, 2024).

elegidos según las preferencias de quienes las interpretaban y de quienes las escuchaban. Asimismo, en conjunto, podemos considerar este programa en cuanto “emblema de ideología”, en el sentido que Jann Pasler le ha dado a esta expresión<sup>45</sup>.

**Tabla 1. Programa de la Función Patriótica  
(Teatro Real, Madrid, 31 de marzo de 1898)<sup>46</sup>**

|   |
|---|
| Marcha Real [entrada de la Familia Real]  |
| Gaetano Donizetti. <i>La favorita</i> (1840): primer acto   |
| Jesús de Monasterio. “El regreso a la patria: escena marítima” (1870)                               |
| Vincenzo Bellini. <i>I puritani</i> (1835): segundo acto  |
| François-Auguste Gevaert. <i>Fantasía a grande orquesta sobre motivos españoles</i> (1850)          |
| Giacomo Meyerbeer: <i>Dinorah</i> (1859): “Vals de la sombra” [“Ombre légère”, air de Marie]        |
| Giacomo Meyerbeer. <i>L'Africaine</i> (1865): romanza [“Pays merveilleux... O paradis”]             |
| Gioachino Rossini. <i>Semiramide</i> (1823): cavatina de soprano [“Bel raggio lusinghiero”]         |
| Gaetano Donizetti. <i>Maria de Rudenz</i> (1838): romanza [“Ah! Non avea più lagrime”]              |
| Friedrich von Flotow. <i>Martha</i> (1844): “Romanza de la rosa” [“Die letzte Rose”]                |
| “Il zampognaro”: aire popular napolitano  |
| Luigi Arditti. “Se saran Rose” [suprimido]  |
| Charles Gounod. “La messagera d'amore” [suprimido]  |
| Antonio Baldelli. <i>Stornello</i> de su autoría*   |
| Guajiras sin identificar*   |
| Ruperto Chapí. <i>Las hijas del Zebedeo</i> (1889): carceleras                                      |
| Charles Gounod. <i>Gallia</i> (1871)  |
| Giuseppe Verdi. <i>Ernani</i> (1844): tercer acto   |
| Federico Chueca y Joaquín Valverde. <i>Cádiz</i> (1886): Final del primer acto [ “Marcha de Cádiz”] |
| Marcha Real [la Familia Real abandona el teatro]  |
| “Marcha de Cádiz” [a petición de la audiencia]  |

45. Jann Pasler. “Concert Programs and their Narratives as Emblems of Ideology”, *International Journal of Musicology* 2 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993), 249-308.

46. Fuentes: “Teatros. Real. Función extraordinaria y fuera de abono para el jueves 31 de marzo de 1898, cuyos productos íntegros se destinan a la suscripción nacional promovida para adquirir nuevos buques de combate”. *Diario de Avisos de Madrid*, 30 de marzo de 1898; “Teatro Real. Función patriótica”, *El Imparcial*, 31 de marzo de 1898. Fuente de los cambios con respecto al programa anunciado, marcados con asterisco: “Para un barco de guerra. La función de anoche”, *La Unión Católica*, 1 de abril de 1898.

A simple vista, las obras seleccionadas se podrían clasificar bajo cinco categorías: fragmentos de óperas compuestas entre 1823 y 1865, música popular contemporánea, números popularizados de zarzuelas, música orquestal y música coral. En lo que concierne a la primera categoría, la cronología nos sitúa en un marco muy conservador, limitado a la tradición italiana y la *grand opéra*. Lo más probable es que las canciones populares urbanas incluidas en el programa, así como las famosas “Carceleras” de Chapí, se introdujesen por sugerencia de los propios cantantes. Desde luego, esto es evidente en el caso del aplaudido cantante florentino Antonio Baldelli, quien, entre otras obras, interpretó una romanza de su autoría<sup>47</sup>. Cantó asimismo una selección de guajiras, otro género de música popular generalizado a finales del siglo XIX<sup>48</sup>. También se puede deducir que la introducción de las mencionadas “Carceleras” de Chapí, así como de “Ombre légère” de Gounod, se debió a una sugerencia de la cantante Regina Pacini<sup>49</sup>. La única obra orquestal incluida en el programa tiene un significado evidente desde una perspectiva ideológica. Se trata de la *Fantasia sobre motivos españoles* de Gevaert que fue, junto con su “Rapport sur l'état de la musique espagnole”<sup>50</sup>, el resultado de un viaje de estudios que el músico belga realizó a mediados del siglo XIX. Está dedicada a la reina Isabel II. Cuando se estrenó en Madrid en 1850, el compositor Francisco Asenjo Barbieri publicó una crítica musical en la que señalaba algunos elementos relevantes de la partitura que, seguramente, coincidieron en gran medida con lo que fue su recepción en 1898. A partir de la cita de la “Marcha Real” y de los ritmos de fandango, jota y seguidillas, Gevaert ofreció una partitura con imitaciones y combinaciones notables, “puramente española, no obstante las ricas galas de su instrumentación alemana.<sup>51</sup>” *El regreso a la patria* y *Gallia* son obras que documentan el papel integrador atribuido al acto de cantar en coro en el siglo XIX. El orfeón “Eco de Madrid” cantó la primera, cuya letra se debe a Antonio María Segovia<sup>52</sup>. Se trata, según reza el subtítulo, de una “escena marítima” dividida en varios cuadros. En medio del viaje, una tempestad amenaza el hundimiento del barco. Tras pedir el amparo de la Virgen, amaina y la escena concluye con la feliz llegada a puerto. Jesús de Monasterio, el compositor, se sirve de tópicos de la música del siglo XIX

47. Se denominaba “stornello” o estornelo a un tipo de canción que Baldelli llegó a publicar varios *stornelli*, dos de ellos distribuidos por casas madrileñas: “A suon di baci: stornello” (1890) y “Sul margine d'un rio: stornello popolare” (1893). Ambos están disponibles en el repositorio de la Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España).

48. Este género vocal tuvo, en España, una derivada flamenca y otra teatral, más ligera, ilustrada, por ejemplo, en las “Guajiras” de *La Revoltosa* (1897) de Chapí. Se vincula con una visión, por así decirlo, blanqueada, además de idealizada, de Cuba. Véase Peter Manuel. “The ‘Guajira’ between Cuba and Spain: A Study in Continuity and Change”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 25, 2 (2004): 137–62.

49. De madre española, Regina Pacini Quintero fue una de las sopranos líricas más aplaudidas de su época y una presencia habitual en el escenario del Teatro Real entre 1890 y 1905. Se retiró cuando se casó, en 1907, con el diplomático Manuel Torcuato de Alvear, que sería presidente de Argentina entre 1922 y 1928.

50. François-Auguste Gevaert, “Rapport sur l'état de la musique espagnole”, *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, XIX/1 (1852): 184–205.

51. F[rançois] A[senjo] Barbieri, “Crítica Musical. Sarao Oriental, su orquesta dirigida por el señor Molberg, composiciones de este y del maestro belga señor Gevaert”, *La Ilustración. Periódico universal*, 3 de agosto de 1850.

52. Disponible en repositorio de la Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España).

-una barcarola, la tempestad, una plegaria- para exponer una situación dramática que, como es evidente, podía identificarse metafóricamente con la guerra cubana. En lo que respecta a *Gallia*, es un motete para soprano, coro y órgano inspirado en el Libro de las Lamentaciones, pero basado en un texto alternativo escrito por el propio compositor que transforma a París en una Jerusalén moderna. Gounod lo escribió en 1871 para ser estrenado en la Exposición Internacional de Londres<sup>53</sup>.

Como colofón, se escucharon los compases de la “Marcha de Cádiz”, coincidiendo con la aparición sobre el escenario de la “apoteosis patriótica” que había sido concebida por el escultor Mariano Benlliure. Para el reportero del *Heraldo de Madrid*, que, en portada, incluyó un grabado en el que se representaba la audiencia que había acudido al Real, el momento final fue la síntesis de lo vivido aquella noche:

¡Viva España! me parece estar oyendo todavía, y ante nuestra vista parece que flotan los colores rojo y gualda de nuestra querida bandera unidos a bellezas y elegancias, a uniformes militares, a trofeos de marina, a cosas que commueven profundamente el alma y dejan en ella una profundísima impresión<sup>54</sup>.

Varios periódicos describieron con notable detalle el cuadro final de la representación: una apoteosis concebida por Mario Benlliure como una escultura humana<sup>55</sup>. En el centro se alzaba un gran pedestal que sostenía un león dorado, con los ojos iluminados por potentes lámparas eléctricas, símbolo de la nobleza y la fuerza de España, protegiendo el escudo nacional. La modelo preferida de Benlliure encarnaba a la nación, y se incluía además una reproducción de las tres carabelas de Colón, junto con diversos elementos evocadores de la historia y del honor militar español: soldados uniformados y figuras heroicas de la historia nacional. Entre ellas se encontraba el teniente Ruiz, héroe de la Guerra de la Independencia, a quien el propio Benlliure había inmortalizado en una estatua pocos años antes. Era un cuadro vivo compuesto por más de doscientos actores y figurantes, así como diversos efectos visuales, entre ellos la proyección al fondo del escenario de un mensaje con los colores nacionales que proclamaba: “¡Viva España!”. Sonorizaban la escena varias bandas (cuatro o cinco, según la fuente) y una orquesta ejecutando la “Marcha de Cádiz”. El resultado tuvo un efecto impactante. Las crónicas hemerográficas disponibles describen una auténtica euforia colectiva, acompañada por el estruendo de vítores. La audiencia respondió al mensaje con gritos que llegaban a apagar “los acordes de la música, que otra vez ejecutaba la *Marcha de Cádiz*, una y otra vez y muchas.”<sup>56</sup> El clímax llegó cuando alguien arrancó una bandera española y la lanzó al público, desencadenando un momento de frenesi marcado por lágrimas, aplausos, aclamaciones y besos a la insignia. “Las lágrimas corrían por muchos ojos, no había un semblante que no revelara una emoción vivísima.”<sup>57</sup> Incluso la Familia Real, en un gesto inusitado, se puso en pie para aplaudir.

53. Con motivo de su estreno en España, fue reseñada por el influyente crítico musical Antonio Peña y Goñi, “*Gallia*”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de mayo de 1873, pp. 294-295.

54. “La función del Real. ¡Viva España!”, *Heraldo de Madrid*, 1 de abril de 1898.

55. Se publicó un resumen en “La función del Teatro Real”, *El Siglo Futuro*, 1 de abril de 1898.

56. “La función del Teatro Real”, *El Siglo Futuro*....

57. “La función del Real”, *Heraldo de Madrid*, 1 de abril de 1898.

Por unos momentos se restableció el decoro, mientras sonaba la *Marcha Real* a la salida de la regente del teatro. Inmediatamente después, el público exigió que se alzara de nuevo el telón para revivir, al ritmo de la “Marcha de Cádiz”, aquella apoteosis patriótica.

## Conclusión

El caso de la “Marcha de Cádiz” muestra cómo una composición musical nacida en los escenarios teatrales pudo elevarse a símbolo patriótico, encarnando una identidad nacional española en momentos especialmente significativos. Su impacto trascendió su origen, convirtiéndose en un componente esencial del paisaje sonoro de la sociedad de finales del siglo XIX. A través de su interpretación en múltiples espacios de sociabilidad urbana —plazas de toros, verbenas, fiestas de la alta sociedad, procesiones, ceremonias castrenses y despedidas de tropas rumbo a conflictos coloniales—, la marcha adquirió una dimensión casi ritual. Cada ejecución reafirmaba la identidad nacional, inscribiéndose en lo que podríamos denominar una fonosfera nacionalizadora, en la que la música se transformaba en un elemento performativo de cohesión social.

Desde su estreno en 1886, la pieza captó la atención del público y se convirtió en un vehículo idóneo para la difusión de un imaginario patriótico. Su carácter marcial y sus vigorosos compases despertaban una respuesta emocional que reforzaba el sentido de pertenencia, proyectando una imagen heroica de España y de sus soldados. Sin embargo, su impacto no se limitó a la exaltación del patriotismo. Tal como ha señalado Peter Sloterdijk en su noción de audio-cultura de masas, ciertos sonidos pueden funcionar no solo como agentes de cohesión social, sino también como instrumentos de control. La “Marcha de Cádiz” ejemplifica esta doble función: además de reforzar un sentimiento nacionalista, su repetida ejecución contribuyó, como se ha visto, a silenciar voces disidentes. En el teatro y en el espacio público, su interpretación no solo reunía a la multitud en una celebración de la identidad nacional, sino que también delimitaba el marco sonoro del discurso dominante, ahogando cualquier tentativa de cuestionamiento o protesta dentro de esa fonosfera patriótica.

La música, en este caso, operó como un símbolo de múltiples capas de significado. En salones aristocráticos y fiestas populares, la “Marcha de Cádiz” adquirió un sentido hedonista y festivo. En contextos militares y políticos, actuó claramente como herramienta propagandística, exaltando la identidad imperial española en un momento en que la nación se veía amenazada por la guerra con Estados Unidos. En eventos como las corridas de toros o las verbenas, reforzaba el sentimiento de comunidad y la identificación con los símbolos de la cultura popular. Su éxito no fue casual: el género al que pertenecía, la sonoridad bandística, su melodía fácilmente reconocible y su ritmo marcado facilitaron su apropiación por parte de diversos sectores sociales. Así, la marcha funcionó como un medio de cohesión interclasista, permitiendo que tanto las élites como las clases populares compartieran una misma expresión de entusiasmo identitario. Ilustra cómo la música y el entorno social pueden entrelazarse para generar expresiones simbólicas de poder e identidad. Su presencia constante en celebraciones y actos militares no fue un mero fenómeno de mercado, sino el resultado de un proceso en el que la música se transformó en un signo de pertenencia nacional. Esta apropiación no fue únicamente fruto de una estrategia de

adoctrinamiento nacionalista por parte de los autores de la zarzuela *Cádiz*, sino que también puede entenderse como una incorporación espontánea del espacio público por parte de la cultura popular de masas, que hizo suya la marcha y la utilizó como vehículo de expresión colectiva, mediante una sonoridad que reforzaba los discursos predominantes. La otra cara de esta apropiación se manifestó en los usos patrióticos de la marcha durante las manifestaciones de 1898, cuando fue empleada de manera sistemática para teatralizar la unidad entre el pueblo y las élites en un contexto de guerra. Su repetición obsesiva en estas circunstancias consolidó su papel como instrumento de cohesión simbólica, cuya eficacia no residía únicamente en su contenido musical, sino en la capacidad sónica para generar un sentimiento excluyente de unidad e identificación nacional. Esta ambigüedad —entre la apropiación festiva y el uso ideológico— fue clave en la transformación de la “Marcha de *Cádiz*” en un poderoso recurso de legitimación del discurso nacionalista. Su impacto, aunque efímero en cada ejecución, se perpetuó mediante su reiteración constante —casi compulsiva— en la esfera pública.

## Bibliografía

- Andreu Miralles, Xavier. “De cómo los toros se convirtieron en fiesta nacional: los ‘intelectuales’ y la ‘cultura popular’ (1790–1850)”, *Ayer* 72, 4 (2008): 27–56.
- Archilés, Ferran, y Marta García Carrión. “En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración”, *Historia Contemporánea* 45 (2012): 483–518.
- Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. París: Seuil, 1997.
- Blanco, Alda. *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa, ed. *Música y cuerpo: estudios musicológicos*. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017 (2<sup>a</sup> ed. revisada).
- Cascudo García-Villaraco, Teresa, y Carolina Queipo Gutiérrez. “Haydn, Mozart and Beethoven in Professional Hands: The Sociedad de Cuartetos de Madrid between 1863 and 1875”, En *Remapping the Classics: Haydn, Mozart and Beethoven in Spain during the Long Nineteenth Century*, editado por Miguel Ángel Marín y Teresa Cascudo García-Villaraco, 183–211. Turnhout: Brepols Publishers, 2024.
- Coca Villar, Cristina Elena. *La guerra de Cuba en el Heraldo de Madrid y en los debates del Congreso de los Diputados (1895-1898)*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2023.
- Colon, David. *Propagande: La manipulation de masse dans le monde contemporain*. Paris: Belin, 2019.
- Demange, Christian. *El dos de mayo: Mito y fiesta nacional (1808-1958)*. Madrid: Marcial Pons, 2004.
- Demange, Christian, et al. *Sombras de mayo: Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.
- Ditto, Lucy Diane. “Género chico and the Social Economy of Mass Entertainment”, Tesis doctoral, Universidad de Texas (Austin), 1997.
- Encabo Fernández, Enrique. “¡Qué viven los valientes! La Marcha de Cádiz y la circunstancia del 98”, en *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, editado por Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer, 251–262. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009.
- Ellul, Jacques. *Propagandes*. Paris: A. Colin, 1962.
- Espín Templado, María Pilar. *El teatro por horas en Madrid, 1870-1910*, Biblioteca de Estudios Madrileños. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995.
- Fernández de Latorre, Ricardo. “La zarzuela de inspiración militar”, en *Historia Militar de España*, Tomo III, Vol. II, Varios Autores. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010, 225–236.
- Fradera, Josep Maria. *La nación imperial: derechos, representación y ciudadanía en los imperios de Gran Bretaña, Francia, España y Portugal (1750-1918)*. Barcelona: Edhsa, 2015.
- García Balañà, Albert. “Patria, plebe y política en la España isabelina: la guerra de África en Cataluña (1859–1860)”, En *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912)*, editado por Eloy Martín Corrales, 13–77. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2002.
- Gevaert, François-Auguste. “Rapport sur l’état de la musique espagnole”, *Bulletin de l’Académie Royale de Belgique* XIX/1 (1852): 184–205.
- Iglesias Amorín, Alfonso. *Marruecos, panteón del Imperio español (1859-1931)*. Madrid: Marcial Pons, 2022.
- Krotz, Friedrich. “Mediatización: un concepto de investigación”, *deSignis* 37 (2022): 225–242.

- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*, traducido por Emilio Martínez García. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Manuel, Peter. "The 'Guajira' between Cuba and Spain: A Study in Continuity and Change", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 25, 2 (2004): 137–62.
- Mejías García, Enrique. "La edición y difusión comercial de la obra de Federico Chueca: un músico de éxito en el Madrid del último tercio del XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 17 (2009): 101–130.
- Moral Ruiz, Carmen del. *El género chico: Ocio y teatro en Madrid (1880–1910)*. Madrid: Alianza, 2004.
- Moreno Luzón, Javier, y Xosé M. Núñez Seixas. *Los colores de la patria: Símbolos nacionales en la España contemporánea*. Madrid: Tecnos, 2017.
- Nagore Ferrer, María. "Historia de un fracaso: El 'himno nacional' en la España del siglo XIX", *Arbor* 187, 751 (2011): 827–845.
- Oriola Velló, Frederic. "La edición para banda de música en la España de 1850: introducción a la cuestión", *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 37 (2021): 107–127.
- Pasler, Jann. "Concert Programs and their Narratives as Emblems of Ideology", *International Journal of Musicology* 2 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993): 249–308.
- Pardo Cayuela, Antonio. *Rafael Mitjana (1869–1921): musicólogo, crítico y compositor*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013.
- Qiu, Manqing. *La Guerra de Cuba: prensa y periodismo en España. Un análisis desde diferentes perspectivas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Real Academia de la Historia, "José López Domínguez", *Historia Hispánica*, consultado el 28 de mayo de 2025, <https://dbe.rah.es/biografias/12324/jose-lopez-dominguez>.
- Roca Vernet, Jordi, y Anna Costal i Fornells. "Teatro lírico y Coros de Clavé: continuidad y transformación de la cultura política republicana (Barcelona, 1874–1899)", *Historia Contemporánea* 77 (2025): 19–58.
- Salgues, Marie. *Teatro patriótico y nacionalismo en España*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2010.
- Sánchez de Neira, José. *Gran diccionario taurómaco. Comprende todas las voces técnicas conocidas en el arte, origen, historia... explicación detallada del modo de ejecutar cuantas suertes antiguas y modernas se conocen, lo cual constituye el más extenso arte de torear*. Madrid: R. Velasco Impresor, 1896.
- Sierra Fernández, Gaspar. "El manuscrito de Mario Arozena. Historia de un descubrimiento," en *VII Jornadas de Patrimonio y Bienes Relevantes de la Historia de Tenerife* (La Laguna: Museo de Historia de Tenerife, 2018), 45–58.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas III*. Madrid: Siruela, 2006.
- Spielmann, Guy. "L'«événement-spectacle»: pertinence du concept et de la théorie de la performance," en *Performance. Le corps exposé*, editado por Christian Biet y Sylvie Roques, número especial, *Communications* 92 (2013): 193–204.
- Villégaz Vélez, Daniel. "Another Timbre: Toward a Critical Phenomenology of Sound", en *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music*, editado por David O. B. Lumsden y Felicity Laurence (Oxford: Oxford University Press, 2020), consultado el 28 de mayo de 2025, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197577844.013.15>.
- Volniansky, Karel. "What is Phonosphere: Defining the Facets of a Soundscape", *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online* 18 (2021): 1–11.
- Young, Clinton D. *Music Theatre and Popular Nationalism in Spain, 1880–1930*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2016.