

Julián Calvo García: la composición musical murciana en el siglo XIX a través del análisis de su obra *Facorros y Facorras*

Julián Calvo García: Murcian musical composition in the 19th century through the analysis of his work *Facorros y Facorras*

Raúl López Sánchez

Conservatorio Superior de Música de Murcia “Manuel Massotti Littel”

raul.lopez.sanchez11@gmail.com

RESUMEN

Julián Calvo García fue una importante figura compositiva, pedagógica y musicológica de la Región de Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX. El objetivo principal de este estudio es realizar un análisis musical de la obra *Facorros y Facorras* de Julián Calvo, con especial interés en el tratamiento de elementos musicales de origen popular. Se ha aplicado una metodología analítica basada en la técnica de análisis musical SAMeRC. Igualmente, se ha llevado a cabo un proceso de documentación en torno a la figura de Calvo y la composición y estreno del pasodoble *Facorros y Facorras*. Entre sus resultados, se puede destacar que Calvo fue un referente de la composición en Murcia y sitúa a *Facorros y Facorras* como una obra creada desde una concepción genuinamente murciana desde el punto de vista de la unión entre folklore y música culta.

Palabras clave: composición, Murcia, música para banda, folklore, Julián Calvo.



JULIÁN CALVO GARCÍA: LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL
ANÁLISIS DE SU OBRA FACORROS Y FACORRAS

ABSTRACT

Julián Calvo García was an important compositional, pedagogical, and musicological figure in the Region of Murcia during the second half of the 19th century. The main objective of this study is to conduct a musical analysis of *Facorros y Facorras* by Julián Calvo, with particular focus on the treatment of musical elements of popular origin. An analytical methodology based on the SAMeRC musical analysis technique has been applied. Likewise, a documentation process has been carried out concerning Calvo's life, as well as the composition and premiere of the pasodoble *Facorros y Facorras*. Among the findings, it can be highlighted that Calvo was a key reference in composition within Murcia, and that *Facorros y Facorras* stands as a work conceived from a genuinely Murcian perspective, reflecting the union between folklore and art music.

Key Words: composition, Murcia, band music, folklore, Julián Calvo.

López Sánchez, R. (2026). Julián Calvo García: la composición musical murciana en el siglo XIX a través del análisis de su obra *Facorros y Facorras*. *Cuadernos de Investigación Musical*, (23), pp. 34-54.

1. INTRODUCCIÓN

La música culta de banda en la Región de Murcia durante el siglo XIX es un fenómeno cultural de gran importancia, que se entrelaza profundamente con el folklore popular de la Región. En este contexto, Julián Calvo García emerge como una figura central. Dentro de su extenso y nutrido catálogo artístico, la obra *Facorros y Facorras* destaca por su relevancia estética y simbólica. La música de banda en Murcia no solo cumplía una función recreativa y ceremonial, sino que también ha servido, a lo largo de la historia, como vehículo de identidad regional, reflejando las tradiciones y costumbres locales.

El pasodoble *Facorros y Facorras* se muestra como un ejemplo paradigmático de la síntesis entre la música culta y el folklore popular en Murcia. Esta pieza, compuesta en una época en la que la música de banda estaba en pleno apogeo, muestra la habilidad de Calvo para capturar la esencia del carácter murciano. Además, como apunta Melgares Guerrero (2017, 24), el pasodoble, como género, se consolidó especialmente en este periodo como una de las formas musicales más representativas de España.

La influencia de *Facorros y Facorras*, y otras composiciones de la época, se extiende a la historia musical posterior de la Región de Murcia. A principios del siglo XX, la música de banda en Murcia continuó evolucionando, incorporando otros elementos vanguardistas sin perder su conexión con las raíces tradicionales. Del mismo modo, la preservación y

difusión de esta herencia musical ha sido fundamental para la identidad cultural de la Región de Murcia, destacando la importancia de estudiar y valorar las aportaciones de estos compositores históricos.

Bajo estas premisas, se establecen para el presente artículo dos objetivos de estudio principales. En primer lugar, profundizar en la figura de Julián Calvo y su impacto artístico en Murcia en la segunda mitad del siglo XIX, procurando así contribuir en la difusión del patrimonio artístico de compositores murcianos. Por otra parte, se pretende realizar un análisis musical del pasodoble Facorros y Facorras, mostrando los elementos constructivos del mismo y ahondando en los procesos de transformación de elementos de origen popular o folklórico presentes en el mismo y reconstruidos desde una perspectiva académica.

2. JULIÁN CALVO GARCÍA

Julián Calvo García (Fig. 1) nació el 21 de diciembre de 1835 en Murcia. Desde una edad muy temprana, y especialmente condicionado por el ambiente musical familiar, comenzó a estudiar música con su padre, Don José Calvo, reputado músico murciano, compositor y profesor de violín de numerosos jóvenes talentos murcianos de la música del momento, como Manuel Fernández Caballero. Julián Calvo, al amparo de su padre y de la capilla de las Madres Agustinas, donde éste impartía docencia, pronto se interesó por la ejecución de instrumentos como la flauta, el violín, el piano y el órgano, mostrando unas notables capacidades para todos ellos (Blanco, 1891, p. 1).

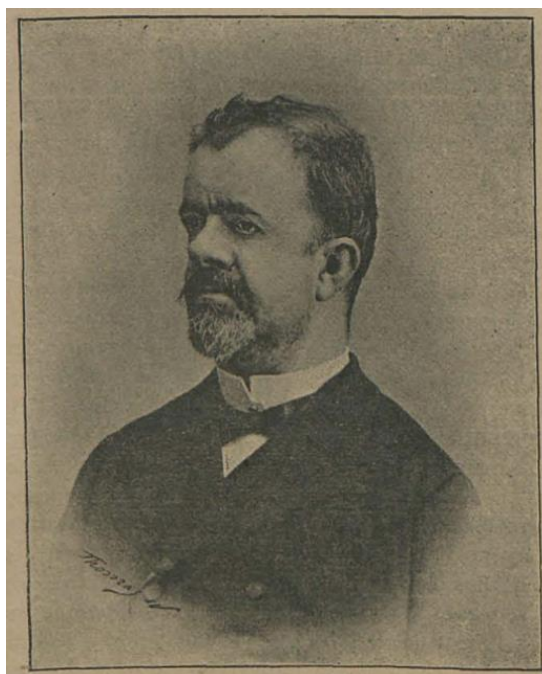


Fig. 1: Retrato de Julián Calvo García.
(*Cartagena artística*, nº 47, p. 1 (1891))

JULIÁN CALVO GARCÍA: LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL
ANÁLISIS DE SU OBRA FACORROS Y FACORRAS

Precisamente Fernández Caballero y Calvo serían compañeros poco tiempo después, a la edad de once años, en 1846, cuando Calvo ingresó en la Banda Municipal de Murcia como instrumentista de flautín (Sobrino, 1999, p. 943). A propósito de esta fecunda amistad entre futuros Maestros, escribió Manuel Fernández de la Puente, hijo de Fernández Caballero en el *Boletín Musical de Madrid*.

La entrañable amistad que entre el maestro Fernández Caballero y Julián Calvo ha existido, se debía principalmente a que también el padre de éste fue maestro de aquel en sus primeros años, y a que D. Julián Gil que asimismo lo fue de los dos, era cuñado de Caballero y la persona que le sirvió de padre. (Fernández de la Puente, 1898, p. 241)

De una forma muy espontánea y a una edad muy joven, sobresale un interés hacia la composición, habiendo compuesto un galop para orquesta sin apenas conocimientos musicales. En consecuencia, su padre, Don José Calvo, comenzó a introducirlo en el aprendizaje de la armonía, composición e instrumentación. En 1851 comenzó a estudiar armonía, composición y órgano con el Maestro Agustín Giménez Arenas (1784-1869), organista y maestro de capilla de la Catedral de Murcia (De los Reyes, 2018, p. 8). De esta época destaca el inicio de la composición de su *Miserere*, obra destinada a su interpretación en la procesión del entierro de Cristo del año 1854. Dicha obra fue totalmente concluida en 1866 y fue interpretada el miércoles Santo en la Catedral de Murcia. A este respecto, recoge Fernández Sánchez:

Otro apartado musical, ciertamente reducido dentro de la nueva celebración romántica de la Pasión, fue el de las composiciones vocales (ocasionalmente con acompañamiento instrumental) efectuadas especialmente para las recogidas de las procesiones en sus templos. De esta manera, a modo de colofón, la entrada de los diversos titulares de las cofradías conllevaba la interpretación del Stabat Mater o del Miserere, según si el paso que entraba era de Cristo o de Virgen. A este respecto también se realizaron algunas composiciones que presentaban un original y sentido final a las procesiones. Igualmente en la Santa Iglesia Catedral se interpretaban durante esos días el Miserere que habitualmente era, incluso de estreno (Mariano García en 1866 y Julián Calvo en 1866) y que posteriormente podía ser cantado ante los pasos (Fernández, 2006, p. 53)

También en 1854, Julián Calvo obtuvo la plaza de organista de la parroquia de San Antolín, precediendo a D. Carlos Gil. Dicho cargo lo compaginó con la plaza de organista supernumerario sin sueldo en la Catedral de Murcia, hasta que en 1869 obtuvo la plaza en propiedad de segundo organista y, ya en 1885, desde la plaza de primer organista de la Catedral hasta su muerte (Sobrino, 1999, p. 943).

A propósito de la actividad profesional y artística de Julián Calvo en la Catedral de Murcia, su discípulo Antonio Ramírez Pagán escribió la siguiente reseña en *El Diario de Murcia*:

Si hay entre nosotros algún profesor que trabaje, sin que sea ni por el interés ni por la gloria es, indudablemente, el señor Calvo. El señor Calvo es organista de la Catedral, por dos razones únicamente, por el amor al órgano y por el amor al culto.

Cuando nuestro prelado, de feliz memoria, Don Mariano Barrio y Fernández, pensó en dotar a nuestra Iglesia Catedral de un órgano tan bueno como el mejor que pudiera existir en cualquier otro punto, no sé si pensaría que, el mejor de los órganos posibles, necesitaba como complemento uno de los organistas mejores posibles. Pero el órgano vino, que era lo principal, y el señor Calvo entonces, que según creo no era el organista, maravillado ante la magnificencia y la perfección del gran órgano, concibió una verdadera pasión por estudiar, comprender y dominar un instrumento tan prodigioso [...] (Ramírez, 1883, p. 1)

Del mismo modo, Julián Calvo se mantuvo estrechamente ligado a instituciones musicales como el Orfeón de la Sociedad Filarmónica de Murcia, a quien compuso su himno en 1867 para su presentación oficial (Pina Caballero, 2018, p. 117). Así mismo, como recoge Clares (2011, p. 489), Julián Calvo se mantuvo durante toda su vida ligado a otras sociedades musicales de Murcia como el Liceo, el Círculo Industrial, el Casino, La Ilustración o La Juventud. En estas sociedades, Calvo estrenó numerosas obras, organizaba veladas musicales, dio la oportunidad a numerosos alumnos de interpretar en público y promovía una ferviente actividad cultural para la ciudad de Murcia. Algunas de esas veladas fueron recogidas por la prensa, como por ejemplo en *La Paz de Murcia*, a propósito de una velada en el Círculo Industrial: “por la señora Pinilla y las señoritas doña Juana Ruiz, doña Purificación Baño, doña Faustina Leirado y doña Josefa Herrera, cantóse por último un bonito wals [sic] coreado, que gustó mucho, cuya composición es debida al profesor D. Julián Calvo”¹ (1870, p. 1).

De igual forma, en *La Paz de Murcia*, podía leerse lo siguiente en torno a la presentación de un discípulo de Julián Calvo:

El Sr. D. Julián Calvo ha presentado a un discípulo suyo, el niño Leante, y su presentación ha hecho dos cosas buenas: afirmar su fama de profesor, primero; y segundo decir a Murcia, con la presentación de su discípulo, que si una generación de artistas se va, otra viene con grandes esperanzas² (1878, p. 1)

Como se ha comentado anteriormente, la vinculación de Julián Calvo con la Catedral de Murcia y con el órgano fue uno de los ejes fundamentales de su carrera musical. Una eventualidad importante en relación a este instrumento fue la llegada y construcción de un nuevo órgano para la Catedral, en sustitución del anterior, desaparecido tras un gran incendio producido en el templo el 3 de febrero 1854 (Cano Benavente, 1986, p.153). El nuevo instrumento, por encargo de la Diócesis de Cartagena, fue llevado a cabo por el

¹ *La Paz de Murcia*, XIII (1870), nº 5.815. 1 de marzo, p. 1.

² *La Paz de Murcia*, XXI (1878), nº 6.231. 2 de junio, p. 1.

JULIÁN CALVO GARCÍA: LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE SU OBRA FACORROS Y FACORRAS

constructor alemán Joseph Merklin, siendo entregado en 1857 y convirtiéndose así en el primer órgano monumental de estética romántica en España (Artigas Pina, 2006, p. 13). Tras un amplio contacto con el citado instrumento, Julián Calvo escribe en 1870 (como él mismo escribe en el apartado *Al lector*) la *Reseña del Gran Órgano de la Sta. Iglesia Catedral de Cartagena*, aunque este texto no fue publicada hasta 1891 (Fig. 2). No ha de causar confusión el título de tal escrito, pues éste hace referencia a la Catedral sita en Murcia perteneciente a la Diócesis de Cartagena. Este texto será una fuente fundamental para conocer las características originales del instrumento, su construcción y sus capacidades tímbricas.

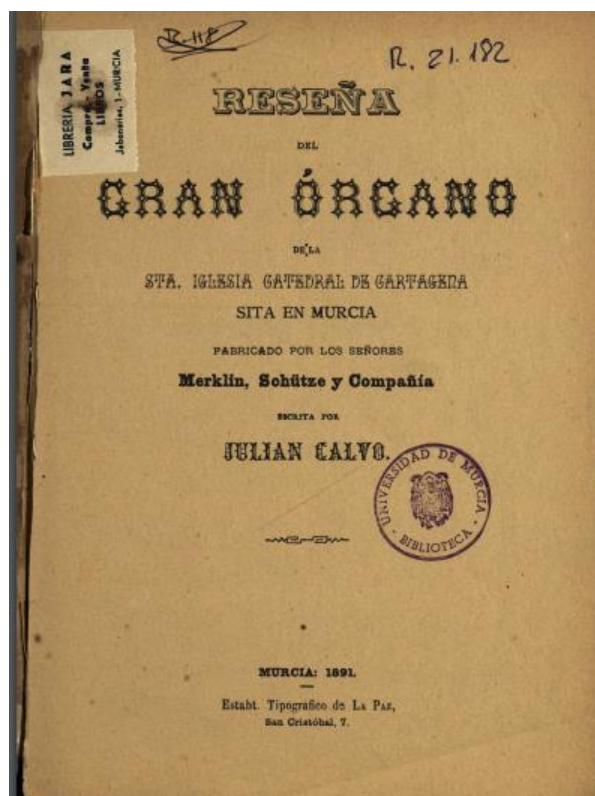


Fig. 2: Portada de *la Reseña del Gran Órgano de la Sta. Iglesia Catedral de Cartagena*. (Biblioteca Digital Floridablanca³).

Del mismo modo, otra importante contribución de Julián Calvo en relación con la pedagogía del órgano la realizó mediante la publicación, en 1888, del *Tratado práctico del teclado de pedales en el órgano moderno* (Fig. 3), donde se aborda una metodología sobre el estudio y la aplicación práctica de la moderna pedalera insertada en el órgano Merklin, con ejercicios para ambos pies (Gonzalo López, 2021, p. 217).

³ Recuperado de <https://bibliotecafloridablanca.um.es/entities/publication/5f3a37a4-110f-423a-88f5-6374fad1177f>

RAÚL LÓPEZ SÁNCHEZ

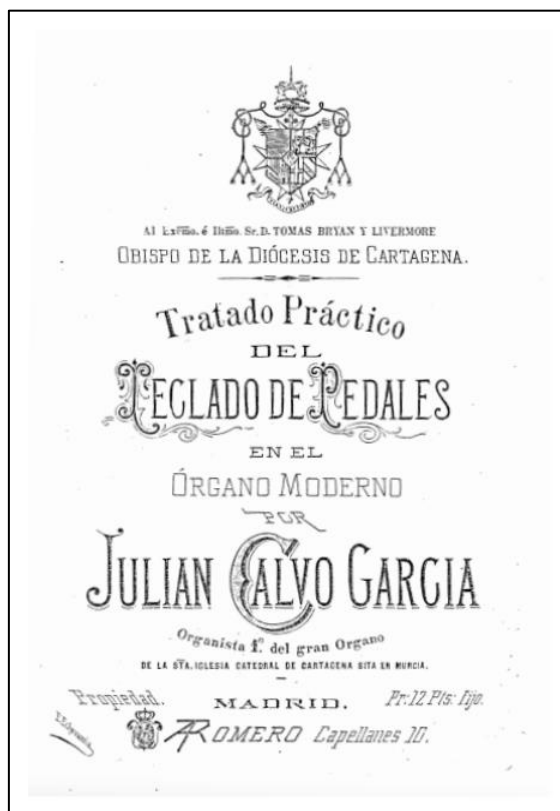


Fig. 3: Portada del *Tratado práctico del teclado de pedales en el órgano moderno*.

(Archivo General de la Región de Murcia).

Otro ámbito en el que ha trascendido y destacado la figura de Julián Calvo es el de la investigación musical. Una importante obra es, como abordan Juan y García (2020) o Encabo Fernández (2006), el tratado *Alegrías y tristezas de Murcia, colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*, publicado por Calvo en 1877. Este tratado es considerado el primer cancionero popular murciano, siendo una importante fuente y base para posteriores estudios y publicaciones de los cancioneros de José Inzenga en 1888, José Martínez Tornel en 1892 y José Verdú en 1906 (Montoya Rubio, 2012, p. 89). *Alegrías y tristezas de Murcia* consiste en una recopilación de veinte cantos populares entre los que se encuentran Pasiones, Aguinaldos, Malagueñas, Parrandas, Salves, Cantos de trilla y de labranza, y las *Seguidillas antiguas del jo y ja*. Juan y García (2020) datan el proceso de recopilación y elaboración del tratado de Julián Calvo entre 1850 y 1877, describiéndolo como “un documento modelo, confeccionado para futuros investigadores en el que se intentó no quitarles la forma con que se toca por el pueblo” (Juan y García, 2020, p. 58).

Además de esta citada actividad investigadora, Julián Calvo realizó una importante labor periodística y de crítica musical que comenzó cuando pasó a dirigir una publicación periódica musical bajo el título de *El Filarmónico. Álbum dedicado a la juventud de la sociedad murciana que gusta de la música y el baile* (Crespo, 1997, p. 113). Esta publicación consistió en siete entregas acompañadas de composiciones escritas por él mismo y letras de los escritores murcianos del momento, tratándose así de piezas del gusto popular como vales,

rigodones o mazurcas. Por otra parte, fue un asiduo colaborador de los diarios murcianos *La Paz* y *El Diario de Murcia* como crítico musical durante más de veinte años (Pina Caballero, 2018, p. 1). Estos escritos periodísticos se basaban fundamentalmente en críticas de funciones de teatro lírico, críticas de conciertos, críticas de obras y publicaciones, así como artículos históricos y de opinión sobre temas de la actualidad del momento. Un ejemplo de ello puede encontrarse en la publicación de *La Paz de Murcia* del 26 de octubre de 1882, a propósito de los recitales pianísticos ofrecidos por Isaac Albéniz en Murcia, en la que Calvo destaca la maestría de Albéniz en la ejecución pianística:

En la parte del mecanismo hace prodigios el Sr. Albéniz, siendo de gran mérito la soltura y naturalidad que ha sabido imprimir en sus movimientos de brazo y antebrazo, así como la independencia de muñeca para los staccatos, y en particular para las grandes ejecuciones de octavas y martellatos. De su inteligencia y talento solo diremos, que hay grandes pianistas que se inclinan generalmente a un solo estilo y a una sola escuela, pero los artistas de la raza de los Rubinstein, dominan con la misma facilidad las filigranadas obras de Chopin, que las gigantescas de Mendelssohn, Bach, Weber, o las intrincadísimas de Liszt: esto acontece con el concertista Sr. Albéniz (Calvo, 1882, p. 1).

Por otra parte, fruto de su talento y buen hacer compositivo, Julián Calvo recibió numerosos reconocimientos en distintos concursos y certámenes. Benavente (1893, p. 1) recoge dichos premios entre los que se encuentran: azucena de plata de Murcia por *Sinfonía de cantos españoles* (1879), medalla de plata de la Sociedad El Iris de Valencia por *Marcha* (1880) y medalla de cobre por un pasodoble en el mismo certamen, medalla de oro laureada en La Coruña por *Sinfonía de cantos populares gallegos para orquesta* (1880), escribanía de plata en La Coruña por *Cantata para voces y orquesta* (1882), accésit en La Coruña por *Fantasia sobre cantos gallegos* (1882), medalla de bronce en la Exposición Universal de Barcelona por el *Método de pedales del órgano moderno* (1888), batuta de plata en Lérida por *Marcha sobre motivos de los himnos corales a la Virgen* (1889) y mención honorífica en la Exposición Regional de León por *Romanza para canto y piano* (1882).

Tras una fecunda y productiva vida ligada a la composición, interpretación, crítica e investigación musical, Julián Calvo falleció en Murcia el 28 de febrero de 1898. *El Diario de Murcia* se hizo eco de la noticia, al día siguiente, el 1 de marzo, con una amplia columna dedicada al Maestro en la que se podía leer:

¡Pobre D. Julián! Las alabanzas que de él hagan sus amigos no las harán por la piedad que siempre inspira un muerto. En vida se las han hecho, porque era muy bueno. No cabía en su corazón nada que no fuera honrado y noble. Era un niño, con más candor que muchos niños. Y sin embargo era un artista genial, un alma grande para el arte. Nació y vivió para la música. Componiendo obras musicales toda su vida, arrancando notas al grandioso órgano de la Catedral con aquella su maestría indisputable y no disputada, dando lecciones particulares y sacando discípulos que son orgullo de Murcia, todavía cuando iba por la calle

no se acostumbraba a andar si no era leyendo música, y, lo que es más, ¡escribiendo!⁴ (1898, p. 2).

En cuanto a la producción musical de Julián Calvo, Benavente (1893, p. 1) expone que el Maestro había compuesto, desde 1853 hasta 1892, un total de 361 obras, entre las que se encuentran 18 misas, 13 oberturas, multitud de motetes, letanías, himnos, gozos, y gran número de piezas para banda, órgano y orquesta. Por otra parte, los estudios de Crespo (1997) elevan la obra musical de Julián Calvo a 443 composiciones abarcando todos los géneros “entre las que destacan trece sinfonías y diversas piezas para órgano, marchas, pasodobles, nocturnos para piano, transcripciones para bandas, etc., y en ámbito de lo religioso dieciocho misas y numerosos motetes” (Crespo, 1997, p. 113).

A pesar de esta gran producción musical, y con la certeza que brindan las crónicas periodísticas del momento sobre sus distintos estrenos y logros, la mayor parte de la obra de Julián Calvo no se encuentra localizada ni catalogada de bajo instituciones o fondos de acceso público. Tan sólo unas pocas obras, especialmente algunas religiosas, han sido recopiladas y catalogadas. A este respecto, es necesario mencionar los estudios llevados a cabo por Clares (2012) en los que se realiza una catalogación de la obra musical localizada de Julián Calvo. Clares afirma que “hasta la fecha he podido localizar menos del 10% de su obra” (2012, 492).

3. *FACORROS Y FACORRAS*

Como se ha comentado con anterioridad, la obra de Julián Calvo es extensa, aunque la mayor parte de ella no se encuentra localizada. Sin embargo, en el catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica, perteneciente a la Biblioteca Nacional de España, se encuentra la partitura de la obra *Facorros y Facorras*, pasodoble murciano para banda militar, por lo que esta pieza se convierte en una importante fuente sobre la composición musical murciana para banda en la segunda mitad del siglo XIX, dado que es el único pasodoble del autor que se encuentra catalogado en el fondo, junto con las marchas militares para banda *Marcha y La Murciana*. La partitura se encuentra editada por A. Romero, casa editorial de Madrid, con fecha de 1886, y se trata de la partitura general manuscrita de banda, sin partes o *particellas* individuales acompañando la partitura general.

⁴ *El Diario de Murcia*, XX (1898), n° 7.591, 1 de marzo, p. 2.

JULIÁN CALVO GARCÍA: LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE SU OBRA FACORROS Y FACORRAS

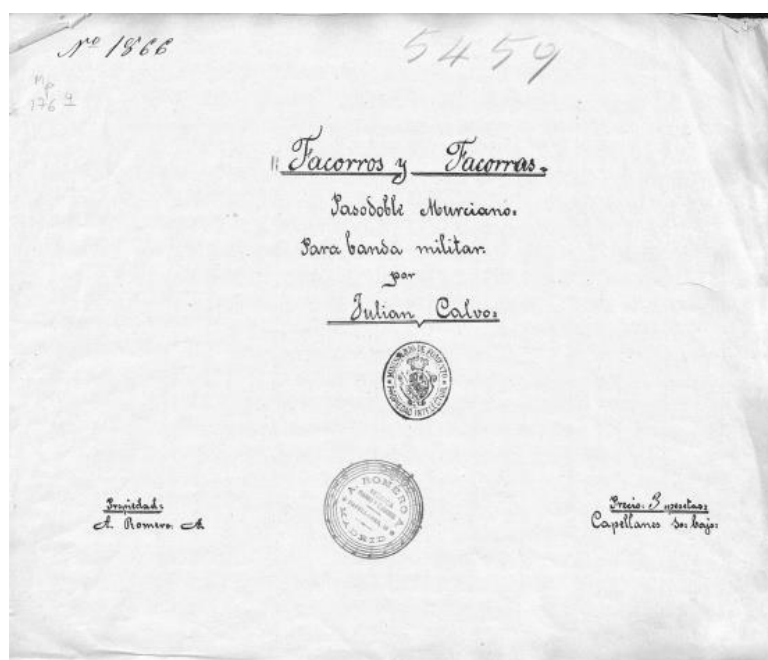


Fig. 4: Portada de *Facorros y Facorras*.
(Biblioteca Digital Hispánica⁵).

La primera referencia que se tiene sobre este pasodoble data de 1881, año del estreno. En el diario *La Paz de Murcia* el día 31 de agosto se realizaba el siguiente anuncio sobre las próximas veladas musicales que la banda municipal de la ciudad de Murcia ofrecería en los sucesivos días con motivo de las fiestas patronales de septiembre:

En el programa que tiene preparado para las noches de feria el Sr. Mirete, que iremos dando a conocer diariamente, figuran las mejores piezas de las óperas *Raimont*, *Trovador*, *Un ballo in maschera*, *Fra-diavolo*, *Aida*, *Atila*, *Lucrecia*, *Le Pardon de Ploermel*, *Macbeth*, *Traviata* y otras, en combinación con varias de las más populares zarzuelas y otras diferentes piezas entre las que oiremos la notable de *El Dante*, dos pasodobles de D. Julián Calvo, titulado uno *Facorros y Facorras* y el otro *El aragonés*. Las mejores tandas de walses, danzas, mazurkas, etc. completarán las veladas que tendrán lugar de 9 a 11 desde mañana⁶ (1881, p. 1)

El estreno de la pieza se produjo el 5 de septiembre de 1881, en el marco de estos conciertos. *El Diario de Murcia* adelantó el día anterior el programa previsto para la velada de esa noche: “En la noche de mañana tocará lo siguiente; 1º “Facorros y Facorras”, paso doble por D. Julián Calvo. 2º Sinfonía de la ópera “Le Pardon de Ploermel”. 3º Wals de cornetín. 4º Dúo y final 1º de la ópera “Macbeth”. 5º Walses. 6º Paso doble⁷” (1881, p. 3).

⁵ Recuperado de <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000071895&page=1>

⁶ *La Paz de Murcia*, XXIV (1881), nº 7.128, 31 de agosto, p. 1.

⁷ *El Diario de Murcia*, III (1881), nº 765, 4 de septiembre, p. 3.

Además del anuncio del estreno del pasodoble, al día siguiente, el 6 de septiembre aparecía igualmente en *El Diario de Murcia* una pequeña crónica sobre la obra, haciendo especial referencia a la inspiración folklórica murciana plasmada por el autor en la construcción musical y en el propio título de la obra:

El paso doble, con que anoche empezó la velada de la feria la banda del Sr. Mirete, se titula “Facorros y Facorras”; y su autor, el profesor D. Julián Calvo, ha tenido mucho acierto en ponerle ese título, por cuanto está hecho con bastante originalidad y gusto con los motivos más característicos de las “parrandiquias” murcianas⁸ (1881, p. 3).

En este punto se hace necesario abordar el significado del título *Facorros y Facorras* y su relación con el contenido folklórico presente en el pasodoble. En el diccionario de Alberto Sevilla, aparece la voz *Facorro* como “abreviación familiar del término Francisco” (Sevilla, 1919, p. 93). Por otro lado, en *El Diario de Murcia*, en su edición del 19 de febrero de 1882 aparecía una extensa y nutrida crónica sobre las costumbres, términos, hablas y formas de vida tradicionales de Murcia en tiempos pasados, donde podía leerse:

Han pasado para no volver aquellas alegres locuras de la primera mañana del Carnaval; han pasado los *bandos de la Huerta*, con sus carretas llenas de follaje, de naranjos, de coliflores, y de sartenes de sémola; han pasado los *Perráneos*, los *Perete Plantones*, los *Juan Zambullos*, los tios *Facorros*, con sus planchados, anchos y pomposos zaragüelles, con sus *jugones* encarnados y amarillos, con sus *fajas*, y sus calcetas, y sus esparteñas, y aquel paúela de *sea crua* sobre su cabeza que remataba con la airosa montera de felpa [...], se exclamaba con entusiasmo: ¡Esa es Murcia!⁹ (1882, p. 1).

De todo ello puede entenderse el término *Facorros y Facorras* como referencia a las tradicionales familias de la huerta murciana cuyos principales componentes se llamaban Francisco o eran descendientes de ellos.

4. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS SAMERC

La metodología de análisis aplicada a la obra que se ha utilizado ha sido la técnica conocida como SAMeRC. Esta decisión se fundamenta en la propia construcción musical de la obra, pues el propio lenguaje formal, armónico y temático condiciona las herramientas analíticas aplicadas. En este contexto, al tratarse de una música de corte clásico, basada en elementos propios del lenguaje musical tradicional, se presenta una metodología analítica que permita abordar un amplio espectro de procedimientos compositivos empleados en base a parámetros que emanan del propio discurso musical. Si bien esta metodología de análisis no es propia o exclusiva de la etnomusicología, desde el punto de vista del uso y

⁸ *El Diario de Murcia*, III (1881), n° 767, 6 de septiembre, p. 3.

⁹ *El Diario de Murcia*, IV (1882), n° 906, 19 de febrero, p. 1.

transformación de los rasgos musicales populares utilizados por Calvo, al aplicar un análisis basado en la separación de categorías del lenguaje, se permite así estudiar los procedimientos empleados desde el punto de vista de la construcción del discurso sonoro, encontrando por lo tanto la pertinencia metodológica en la comprensión de los recursos compositivos.

El sistema de análisis musical SAMeRC, desarrollado por el musicólogo Jan LaRue (1918-2004), representa una metodología exhaustiva para desentrañar las características de las composiciones musicales. El acrónimo SAMeRC denota los cinco pilares fundamentales del análisis: Sonido (*Sound*), Armonía (*Harmony*), Melodía (*Melody*), Ritmo (*Rhythm*) y Crecimiento (*Growth*). Este enfoque integral, detallado por el propio autor del mismo en *Guidelines for Style Analysis* (1970), proporciona una estructura analítica que permite obtener una comprensión profunda y matizada del texto musical.

En cuanto al sonido, LaRue (1970) se centra fundamentalmente en elementos como la textura, el timbre y la orquestación, bajo la premisa de que estos elementos resultan esenciales para comprender el carácter y la intención del discurso musical, dado que se relacionan de forma directa con el hecho sonoro que el oyente recibe en primera instancia. Con respecto a la armonía, LaRue enfatiza especialmente las relaciones estructurales derivadas de las combinaciones armónicas empleadas por encima de la construcción interna del propio sistema armónico. Es decir, da prevalencia al sentimiento funcional que surge de las progresiones y procedimientos armónicos empleados. Por parte de la melodía, el análisis se fundamenta en la sucesión de relaciones horizontales que conforman un determinado contorno melódico, atendiendo así principalmente a la direccionalidad de la misma, intervalos característicos o la continuidad aportada. En cuanto al ritmo, LaRue lo define como la organización temporal de los sonidos. Los elementos en los que fundamenta su comprensión no sólo se interesan en las organizaciones métricas del compás o pulsación elegida, sino que enfatiza la comprensión de los principales patrones rítmicos empleados, los desplazamientos o afasias rítmicas provocadas así como el grado de variedad de fórmulas rítmicas empleadas. Por parte del crecimiento, se define como el desarrollo temporal de la obra, es decir, cómo el propio discurso musical, a través de la interrelación de los distintos elementos anteriormente descritos genera fluctuaciones de tensión y distensión que provocan picos de crecimiento, que a su vez se organizan en mayor o menor grado jerárquico en función de la totalidad del discurso.

5. ANÁLISIS DE *FACORROS Y FACORRAS*

La obra, enmarcada dentro del género del pasodoble para banda, presenta las principales características compositivas y estéticas propias de este género en la época de composición de la misma. Formalmente, se trata de una pieza en la que pueden encontrarse dos breves secciones contenedoras de los dos principales temas. Ambos, como se detallará a lo largo del presente análisis, mantienen una construcción tradicional basada en frases simétricas, donde la segunda de ellas, contenedora del segundo elemento temático sirve a su vez como nexo para la repetición de la primera. Como complemento a estas secciones

RAÚL LÓPEZ SÁNCHEZ

temáticas, Calvo añade una frase a modo de introducción, donde se muestran los principales elementos rítmicos, el entorno tonal y el contexto discursivo que servirá de base para el desarrollo de la obra, y una breve coda final en la que se reiteran los elementos cadenciales y se provoca el clímax musical final. A modo aclaratorio, se presenta el siguiente cuadro (Tabla 1) en el que se indican las secciones descritas con su correspondencia en base a los compases de la obra y la función característica de cada parte:

Elemento	Compases	Función
Introducción	1 a 16	Presentación elementos rítmicos y entorno tonal
Sección I	17 a 32	Primer elemento temático
Sección II	33 a 41	Segundo elemento temático
Repetición Sección I	17 a 31	Repetición primer elemento temático
Coda	42 a 47	Repetición de elementos cadenciales y clímax final

Tabla 1. Esquema formal de *Facorros y Facorras*.
(Elaboración propia).

Con respecto al sonido, la obra presenta una instrumentación de banda de música completa, formada por: flautín y flauta, oboes, fagotes, requinto, clarinete principal, clarinete 1º, clarinete 2º, saxofones altos, saxofones tenores, saxofones bajos, fliscorno 1º y 2º, trompetas, trompas, trombones, bombardino, tuba y percusión formada por caja, bombo y platos. El tratamiento de dicha instrumentación resulta bastante homogéneo a lo largo de toda la pieza, ya que, probablemente emanado del marcado carácter marcial de la obra, todos los instrumentos interpretan la música sin interrupciones de silencio en el discurso en ninguna voz, por lo que la mezcla tímbrica resultante se muestra como identitaria del conjunto bandístico al completo desde el inicio hasta la finalización. En cuanto a la textura, se muestra una clara melodía acompañada en la que, mediante una marcada claridad discursiva, se realiza una diferenciación de planos sonoros en relación con las distintas tesituras instrumentales e interacción de los instrumentos en el conjunto general. De ese modo, el peso temático reside en los instrumentos más agudos (Fig. 5), como el requinto, la flauta y el flautín, mostrados en la parte superior de la partitura.

JULIÁN CALVO GARCÍA: LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL
ANÁLISIS DE SU OBRA FACORROS Y FACORRAS



Fig. 5: *Facorros y Facorras*. Transición entre la introducción y la sección I.
(Biblioteca digital hispánica¹⁰).

Este tratamiento de la textura en relación con la instrumentación se mantiene de manera continuada a lo largo de todo el pasodoble. No obstante, cabe destacar cómo tanto la introducción como la coda (Fig. 6) mantienen una mayor predilección por una textura *quasi* homorrítmica en su totalidad, en la que todas las voces reiteran de forma unívoca los mismos elementos rítmicos, lo que enfatiza en un primer plano esos patrones rítmicos reiterados, otorgando el peso de la variación del discurso sonoro al plano de la armonía y la disposición acórdica:

¹⁰ Recuperado de <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000071895&page=1>

JULIÁN CALVO GARCÍA: LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE SU OBRA FACORROS Y FACORRAS



Fig. 7: *Facorros y Facorras*. Última página del manuscrito.
Transcripción de las parrandas murcianas para banda.
(Biblioteca digital hispánica¹²).

Abordando el campo de la melodía, es quizá el parámetro en el que Calvo realiza el mayor trabajo creativo de la obra, pues, como se ha comentado anteriormente, todo el pasodoble se concibe desde los elementos estructurales como armonía, melodía y ritmo provenientes de las parrandas murcianas. En el aspecto melódico resulta especialmente llamativo cómo Calvo modifica y transforma la línea temática de las parrandas, baile cuya articulación fraseológica y motivica se estructura en base a un compás ternario, en un compás binario, propio del género del pasodoble. Este elemento condiciona en gran medida el tratamiento melódico, pues soluciona la acentuación propia del nuevo compás métrico manteniendo la estructura melódica original de las parrandas. De manera aclaratoria, a continuación se muestra (Fig. 8) la línea original de las *Parrandas del uno*, baile típico murciano, recogido y transcrito por el propio Julián Calvo en *Alegrías y tristezas de Murcia* (1877), y utilizado posteriormente por Díaz Cassou y López Almagro en *Cancionero panocho* (1990). Del mismo modo, como resultado de la transformación melódica (Fig. 9), se presenta la línea que utiliza Calvo como elemento temático principal del pasodoble.

¹² Recuperado de <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000071895&page=1>

Fig. 8: *Parrandas del uno*. (Cassou y Almagro, 1900, p. 104).
(Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico¹³).

Fig. 9: *Facorros y Facorras*. Tema principal.
(Elaboración propia).

Además, para mejor comprensión de este elemento melódico transformado, en la transcripción de las parrandas adjuntada por Calvo en el manuscrito (Fig. 7) se muestra una primera adaptación más literal de la parranda, aunque ya ajustando los parámetros de melodía y ritmo al entorno métrico-melódico del pasodoble.

¹³ Recuperado de https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=163422

JULIÁN CALVO GARCÍA: LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL
ANÁLISIS DE SU OBRA FACORROS Y FACORRAS

Con respecto al segundo elemento temático (Fig. 10), Calvo propone un elemento motivico que sirve como elemento generador de una progresión que se define en una dualidad de elemento contrastante y transición generadora de tensión hacia la repetición del primer elemento temático.



Fig. 10: *Facorros y Facorras*. Segundo elemento temático.
(Elaboración propia).

En referencia al ritmo, Calvo utiliza este parámetro como un elemento fundamental desde la perspectiva del acercamiento identitario hacia las parrandas murcianas. Como puede observarse en la Fig. 8 anteriormente descrita, existe un ritmo ostinado de acompañamiento basado en una fórmula rítmica recurrente. De nuevo, Calvo utiliza un proceso de adaptación de este elemento al compás binario del pasodoble, y produce así un efecto de acompañamiento similar a las populares parrandas (Fig. 11). Este ritmo característico irá apareciendo de manera repetida a lo largo de todo el pasodoble, con especial predilección en los inicios y finales fraseológicos. La reminiscencia de las parrandas murcianas queda reflejada así de forma clara manteniendo una notable correspondencia entre el efecto rítmico resultante producido por el conjunto de la banda en su totalidad y los instrumentos populares propios del toque de este baile como las castañuelas, el timple o los guitarrros.

Calvo realiza una composición que, en cuanto al crecimiento, se desarrolla de manera bastante plana. Este hecho viene motivado principalmente por la continua instrumentación basada en la totalidad de la banda y la no explicitación de variación dinámica en la pieza. La riqueza evolutiva de la obra se fundamenta por lo tanto en la continuidad melódica y la recurrencia de la fórmula rítmica característica. Todos estos elementos provocan una sensación de crecimiento continuo hasta la llegada de la coda final, donde culminan dichos elementos en la reiteración cadencial. Como punto secundario intermedio en el crecimiento no obstante puede establecerse el compás 41, coincidiendo con el final de la segunda sección y de la progresión descrita en la Fig. 10. La repetición posterior del primer elemento temático provoca una cierta distensión como preámbulo inequívoco de la cadencia final.



Fig. 11. *Facorros y Facorras*. Uso y transformación del elemento rítmico de acompañamiento proveniente de las parrandas. (Biblioteca digital hispánica¹⁴).

6. CONCLUSIONES

Tras todo expuesto, cabe poner de manifiesto, en primer lugar, la importancia de la figura de Julián Calvo dentro del panorama de la composición murciana desde, aproximadamente, la mitad del siglo XIX hasta su fallecimiento. Sus numerosas aportaciones en el ámbito de la composición, la musicología y la pedagogía, han permitido constatar la valía patrimonial musical que ha supuesto este compositor no sólo para la Región de Murcia, sino para el resto del territorio nacional, especialmente a través de sus labores de recopilación folklorista. Es precisamente en este ámbito donde se relaciona y fundamenta el interés analítico del pasodoble *Facorros y Facorras*. Calvo realiza una composición musical culta destinada a engrandecer el repertorio bandístico murciano del momento, sin olvidar las raíces populares más características en una inspiración temática de gran originalidad, transformando la música de las parrandas murcianas en un pasodoble.

En cuanto al aspecto compositivo, resulta especialmente destacable la adaptación melódica y métrica de la línea temática principal de las parrandas como elemento principal del pasodoble. Del mismo modo, la percepción del acompañamiento ostinado resulta de evidente correspondencia con la base rítmico-armónica propia de la interpretación folklórica de las parrandas. En este sentido, cabe reflexionar en torno a la intencionalidad de conexión con el pueblo producida por Calvo a través de esta composición. El contexto sociocompositivo del pasodoble revela su estreno en unos festejos populares, aunque completando un programa de músicas eminentemente cultas provenientes de la música sinfónica orquestal. Es por ello que la obra *Facorros y Facorras* puede ser entendida desde esa dualidad genuinamente propia de la música culta de corte folklorista o simbolista, en la que

¹⁴ Recuperado de <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000071895&page=1>

JULIÁN CALVO GARCÍA: LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL
ANÁLISIS DE SU OBRA FACORROS Y FACORRAS

lo popular, lo intrínseco del imaginario folklórico y costumbrista del pueblo, se da la mano con elementos formales, estéticos, instrumentales e interpretativos propios de la creación bajo una intencionalidad artística académica o escolástica.

Por todo ello, a través de la figura de Julián Calvo y la composición de *Facorros y Facorras*, podría hablarse de una estética compositiva genuinamente murciana, que pudo servir de inspiración y modelo tanto para la sociedad musical murciana del momento, como para las venideras generaciones de compositores y músicos que constataron el interés hacia estos elementos y mantuvieron una especial atención hacia la unión artística de elementos folklóricos en contextos académicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Artigas Pina, J. (2006). El presupuesto nº 2 de Aquilino Améuza. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 22(1), pp. 13-28.
- Benavente, M. (1893, 2 abril). Don Julián Calvo. *El Diario de Murcia*, pp. 1-2.
- Blanco y García, A. (1891, 22 julio). Don Julián Calvo. *El Diario de Murcia*, p. 1.
- Calvo, J. (1882, 26 octubre). Concierto de piano dado por Don Isaac Albéniz. *La Paz de Murcia*, p. 1.
- Cano Benavente, J. (1986). *Murcianos de otro tiempo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Clares, M. E. (2011). *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX* [Tesis doctoral no publicada]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Crespo, A. (1997). Apuntes sobre compositores murcianos del siglo XIX. *Murgentana*, 1(94), pp. 107-116.
- De los Reyes, A. (2018). La Murcia de Carlos III. *Murgentana*, 139(1), pp. 23-29.
- Díaz Cassou, P., López Almagro, A. & García López, M. (1990). *El cancionero panocho: Coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*. Murcia: Fortanet.
- Encabo Fernández, E. (2006). Las primeras colecciones de cantos populares en Murcia; entre el *Volksgeist* y el eclecticismo. En *III Jornadas Nacionales de Folklore y Sociedad* (pp. 95-115). Madrid: C.I.O.F.F., Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Fernández de la Puente, M. (1898, 10 abril). Julián Calvo. *Boletín Musical de Madrid*, p. 240.

- Fernández Sánchez, J. A. (2006). La Semana Santa Romántica de Murcia. *Murcia, Semana Santa*, 9(1), pp. 44-54.
- Gonzalo López, J. (2021). Fuentes para el órgano en España entre 1835 y 1936. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 37(1), pp. 173-247.
- Juan García, J. y García Martínez, T. (2018). Los cancioneros musicales de Inzenga, Calvo y Verdú: Tres fuentes documentales de la música popular murciana. En *18º Seminario sobre folklore y etnografía* (pp. 47-109). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- LaRue, J. (1970). *Guidelines for style analysis*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Melgares Guerrero, J. A. (2017). La música festera en la región de Murcia. Aportación regional al pentagrama de las fiestas de Moros y Cristianos. En *Historia de las Bandas de Música de la Región de Murcia* (pp. 23–30). Murcia: Verabril Comunicación.
- Montoya Rubio, J. C. (2012). Músicos y “entusiastas” en las recopilaciones de cancioneros murcianos. En *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del patrimonio y la oralidad en España* (pp. 87-123). Santiago de Compostela: Dos Acordes.
- Pina Caballero, C. I. (2018). Las enseñanzas artísticas en Murcia (1832–1919). *Fila á*, 2(1), pp. 109–192.
- Pina Caballero, C. I. (2018). Los artículos críticos del compositor murciano Julián Calvo (1878–1895). En *6º Congreso MUSPRES de la Sociedad Española de Musicología* (pp. 1-51). Cuenca: Ayuntamiento de Cuenca.
- Ramírez Pagán, A. (1883, 12 septiembre). *El Diario de Murcia*, p. 1.
- Sobrino, R. (1999). Calvo, Julián. En E. Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2, pp. 943-944). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Fecha de recepción: 27/11/2024

Fecha de aceptación: 01/11/2025