

Música en Sevilla en el Siglo XX

Miguel López-Fernández (Ed.)

LIBRGO

© Editorial Libargo, Octubre 2018

Colabora: Universidad Loyola Andalucía y Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla

ISBN 978-84-948136-2-7

Depósito Legal GR969-2018

Colección: Libargo investiga

Editor de la publicación: Miguel López-Fernández

Maquetación: Sonia Gallardo Márquez

Director de la colección: Pedro Ordóñez Eslava

www.libargo.com · info@libargo.com

© de las fotografías de las obras, los autores o derechohabientes

© de las ilustraciones de los textos, los autores o derechohabientes

© de los textos, los autores

El papel de este libro procede de bosques gestionados de forma sostenible y fuentes controladas

Printed in Spain · Impreso en España



Índice

Introducción

11 Miguel López-Fernández

1. En busca de la trama perdida: problemas de historiografía musical

19 Pilar Ramos López

MÚSICA Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES

2. Hacia una identidad musical propia: mujeres concertistas en la Sevilla de los “felices años veinte”

43 Eduardo González-Barba Capote

3. El Sur “ancestral”: identidad e interpretación de la tradición en la música *underground* sevillana (Orthodox y Pylar)

67 Miguel Palou Espinosa

4. La figura de Gustav Mahler en la España de la Transición: un ejemplo de construcción cultural ligada al *guerrismo*

89 Ana Toya Solís Marquínez

INSTITUCIONES, SOCIEDADES Y ESPACIOS URBANOS DE PRÁCTICA MUSICAL

5. La vida musical en la Sevilla de entresiglos: Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925)

107 Ángela Ruiz Carbayo

6. La música en las Semanas de la Exposición Iberoamericana de Sevilla: música y sociedad en el final de la dictadura de Primo de Rivera

127 Elisa Pulla Escobar

7. La creación del Conservatorio de Música de Sevilla desde el germen de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (1926-1933)

151 José Ignacio Cansino González

8. Propagandistas y pedagogos: el papel del Conservatorio de Música de Sevilla como dinamizador cultural durante la Guerra Civil española

177 Olimpia García López

9. Música y poder en Sevilla (1936-1960)

203 Gemma Pérez Zalduondo

10. La actividad cultural de Juventudes Musicales de Sevilla a través de la catalogación de su archivo (1954-1960)

229 Arnold W. Collado Álvarez

11. Jazz en Sevilla: transición democrática y proceso de institucionalización de la cultura

255 Antonio Torres Olivera

CREACIÓN MUSICAL

12. Joaquín Turina y su desconocido repertorio de piezas para los cultos internos de las hermandades de Sevilla

273 Ana Ruibérriz de Torres Fernández

13. Una noche sugerente para la creación musical: la *Madrugá* sevillana y la música procesional

287 Juan Carlos Galiano Díaz

14. El neoclasicismo musical en Sevilla:

Manuel Navarro (1907-1964) y el *Concertino para siete instrumentos* (1933)

307 Jorge Isaac Martín Rodríguez

15. El *Divertimento* (1954) y el *Quinteto* (1955) de Manuel Castillo en el marco de la música de cámara española para instrumentos de viento en la década de 1950: referencias y relaciones con el contexto musical español

327 Francisco José Fernández Vicedo

16. Joaquín Rodrigo en la III Decena Musical de Sevilla (1971): el estreno mundial de *Con Antonio Machado*

345 María Dolores Moreno Guil

17. Conceptos, modelos y códigos en la composición actual en Sevilla

367 Julia Esther García Manzano

EDICIÓN MUSICAL

(Separata)

Edición musical:

***Concertino para siete instrumentos* (1933) de Manuel Navarro (1907-1964)**

Jorge Isaac Martín Rodríguez

**Una noche sugerente para la creación musical:
la *Madrugá* sevillana y la música procesional**

*A suggestive night for musical creation:
Madrugá of Sevilla and processional music*

Juan Carlos Galiano Díaz¹
Universidad de Granada

Introducción²

Cada año, cuando se aproxima la primavera, la ciudad de Sevilla se engalana para dar paso a una de sus festividades históricas más arraigadas y con mayor tradición cultural en la ciudad: la Semana Santa. En palabras de Ignacio Camacho, “la historia de la Semana Santa es la historia misma de Sevilla, de sus gentes, de sus sentimientos, de sus ideas y hasta de sus calles” (Pastor Torres, Robles y Roldán Salgueiro, 2012, pp. 11).

La ciudad de Sevilla resulta ser en esta fecha una conjunción entre sentimiento y paisaje que da pie a que “el pueblo participe a través de las hermandades o como espectador activo. Este carácter popular hace que los elementos festivo-profanos marchen paralelamente, cuando no predominan sobre los elementos puramente festivo-religiosos” (Rodríguez Becerra, 1980, 484). Tal y como afirma Carrera Díaz, son múltiples las dimensiones comprendidas por la Semana Santa:

Para comprenderla se deben aceptar sus múltiples dimensiones: religiosa, estética, social, urbana. [...] La Semana Santa permite ilustrar un concepto integral de patrimonio cultural que engloba manifestaciones materiales e inmateriales relacionadas entre sí: bienes muebles (tallas, enseres, etc.), inmuebles y paisajes culturales que sirven de contexto y cobran nuevos sentidos (plazas, calles, tabernas, templos, puentes, montes, ríos, vegas, etc.) y un conjunto de actividades, procesos, saberes, técnicas y conocimientos transmitidos de generación en generación, que producen un sentimiento de identidad y continuidad a gran parte de los andaluces de todas las clases sociales, creyentes y no creyentes (Carrera Díaz, 2013).

¹ Beneficiario del Contrato Predoctoral de Formación de Profesorado Universitario otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Referencia: FPU16/02001.

² Agradecemos la colaboración que para la elaboración del presente artículo nos ha prestado Miguel Ángel Casado, José Manuel Castroviejo, David Hurtado, Abel Moreno, Pablo Ojeda y la Sociedad Filarmónica María Inmaculada de Linares (Jaén).

Dentro de las múltiples dimensiones artísticas abarcadas por la Semana Santa –orfebrería, imaginería o gastronomía–, no podemos dejar de lado el gran patrimonio musical asociado a esta festividad religiosa. Entendemos por música procesional la práctica musical que tiene como objetivo principal acompañar las procesiones o desfiles de pasos por las calles durante los actos de culto externo que la liturgia cristiana dedica a la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo (Martín Rodríguez, 2014, p. 205) o procesiones de gloria.³ Para clasificar la música procesional, se puede establecer una división en dos grandes bloques: vocal e instrumental. Dentro de la música procesional vocal encontramos “desde romances cantados de la Pasión, saetas antiguas o flamencas, sentencias, pregones, hasta el Miserere o el Stabat Mater polifónicos” (Martín Rodríguez, 2014, p. 206). La música procesional instrumental presenta una estructura, estilo y carácter determinado, que hace referencia a la forma musical que llamamos “marcha” (Galiano Díaz, 2016).⁴ De acuerdo con Berlanga Fernández:

Las marchas y las saetas en Andalucía, a pesar de ser dos manifestaciones musicales muy distintas entre sí, tienen en común el haberse gestado en el marco de la religiosidad popular, de forma que hoy día son parte integrante de los desfiles procesionales o de las estaciones de penitencia de la Semana Santa. Pero la Semana Santa andaluza es rica en manifestaciones musicales. Por todo su territorio encontramos muchas y muy variadas músicas, igualmente ligadas a la Semana Santa aunque no tan conocidas como las marchas y las saetas flamencas” (Berlanga Fernández, 2009, p. 13).

Según Martín Rodríguez (2014, p. 211), “el repertorio de marchas procesionales que se compone en Andalucía junto con la forma y el estilo de las formaciones musicales que las interpretan [agrupaciones musicales, bandas de cornetas y tambores, bandas de música, bandas montadas y música de capilla], constituyen los principales elementos diferenciadores que se toman de esta práctica musical andaluza para la construcción y proyección de su imagen hacia el exterior”. A pesar de no tener un esquema formal único, las marchas procesionales están basadas en la forma minueto, teniendo la mayor parte de ellas la siguiente estructura:

Introducción (opcional)	Tema A	Tema B	Reexposición del tema A	Trio	Coda (opcional)
-------------------------	--------	--------	-------------------------	------	-----------------

Ilustración 1. Esquema formal común en las marchas procesionales.
Fuente: Galiano Díaz, 2016.

La ciudad de Sevilla ha sido objeto de creación de más de un millar de marchas procesionales, dedicadas en su mayoría a imágenes de las distintas hermandades y cofradías his-

3 Entendemos por procesión de gloria aquellos desfiles procesionales que tienen lugar fuera del periodo de Semana Santa o Cuaresma.

4 Para un mayor acercamiento al género de la música procesional instrumental recomendamos leer el artículo “Una breve aproximación a la música procesional instrumental andaluza” (Galiano Díaz, 2016).

palenses.⁵ La noche del Jueves al Viernes Santo, conocida en Sevilla y el resto de Andalucía como la *Madrugá*, es uno de los momentos que a menudo ha sido objeto de creación por parte de los compositores de este género musical.

Las hermandades que realizan su estación de penitencia en la *Madrugá* sevillana son seis:⁶ El Silencio,⁷ El Gran Poder,⁸ La Macarena,⁹ El Calvario,¹⁰ La Esperanza de Triana,¹¹ y Los Gitanos.¹² En el presente artículo vamos a analizar y estudiar una serie de marchas procesionales para banda de música inspiradas en momentos vividos durante la noche más esperada de la Semana Santa sevillana.

1. “El Jueves Santo a medianoche”, *Sevilla. Suite pintoresca. op. 2 (1908), de Joaquín Turina.*

En 1908, el compositor sevillano Joaquín Turina (1882-1949) creó y estrenó *Sevilla. Suite pintoresca*,¹³ la primera de sus obras de carácter popular y temática andaluza. El año de 1908 fue significativo para Turina, ya que “es, además del año de su boda, el del nacimiento de su primera página [compositiva] nacionalista, andalucista, sevillana y universal” (Iglesias Álvarez, 1989, pp. 37-38). *Sevilla* es, como indica su subtítulo, una “suite pintoresca para piano” que describe tres cuadros sonoros de la capital hispalense:¹⁴ “Bajo los Naranjos” [*Sous les Orangers*], “El Jueves Santo a medianoche (Desfile de una cofradía por una callejuela)” [*Le Jeudi Saint à Minuit (Défilé d’une Cofradía dans une petite ruelle)*] y “La Feria”¹⁵. De *Sevilla*, el propio Turina escribió lo siguiente:

5 Según recoge la base de datos de la web *Patrimonio Musical*, son un total de 1043 las marchas procesionales dedicadas a imágenes, hermandades, espacios y personalidades de la ciudad de Sevilla.

<<http://www.patrimoniomusical.com/bd-marchas>> [consulta 29/10/2016].

6 Empleamos las denominaciones de estas hermandades en su fórmula abreviada y popularizada. En las siguientes notas a pie proporcionamos sus nombres completos.

7 Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción.

8 Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso.

9 Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora del Santo Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y María Santísima de la Esperanza Macarena.

10 Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Calvario y Nuestra Señora de la Presentación.

11 Pontificia, Real e Ilustre Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Sacramento y de la Pura y Limpia Concepción de la Santísima Virgen María, del Santísimo Cristo de las Tres Caídas, Nuestra Señora de la Esperanza y San Juan Evangelista.

12 Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad Sacramental, Ánimas Benditas y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Salud y María Santísima de las Angustias Coronada

13 La obra fue estrenada por el propio Joaquín Turina el 16 de octubre de 1908 en el salón de la Sociedad Artístico-Musical de Sevilla (Iglesias Álvarez, 1989, p. 38).

14 El subtítulo de la obra, originalmente en francés, es “*Suite Pintoresque pour piano*”.

15 Encontramos un análisis pormenorizado de *Sevilla* en la monografía *Joaquín Turina (su obra para piano)* de Iglesias Álvarez (1989, pp. 39-64).

La suite pintoresca *Sevilla*, como su nombre lo indica, es una descripción. Murmullo de soleares en el primer trozo; sevillanas y zapateado, ruido de algazara en el último; por el contrario, en el segundo, su carácter es completamente distinto. Es el desfile de una cofradía de madrugada; las saetas, el paso resplandeciente de luz y el lejano eco de los tambores y cornetas, interrumpen, a veces, el silencioso desfilar de los nazarenos (Turina, 1908).

De “El Jueves Santo a medianoche”, Joaquín Turina llegó a afirmar que tiene grandes conexiones con su posterior obra *La Procesión del Rocío*, op. 9 (1913), ya que en ambas hace referencia a las cornetas interpretando la *Marcha Real*:

“El Jueves Santo a medianoche” es de otro orden, a la vez impresión y descripción, y tiene grandes conexiones con *La procesión del Rocío*, pero en sentido inverso, es decir, que lo que es luz en una, en la otra es sombra. Es una descripción misteriosa de la Semana Santa, vista a través de un prisma algo diferente del que suelen usar la mayoría de mis paisanos; es la expresión de sentimiento de un sevillano neto que no conoció a Sevilla hasta que se marchó de ella, y esto es matemático, pues tan necesario es al artista el alejamiento para conocer bien su país como al pintor que se retira unos pasos para abarcar el conjunto de su cuadro (cit. en Morán Rojo, 1997, pp. 145-146).¹⁶

Tal y como afirma Roldán Salgueiro (2016): “a pesar de residir en Madrid, Turina no perdió nunca su vinculación con Sevilla, definiéndose a sí mismo como un confeso *capillita* en algunas publicaciones al final de su vida”.¹⁷ El compositor hispalense fue hermano activo de la Hermandad de Pasión¹⁸ y “vivía los días de la Semana Santa en Sevilla con intensidad, visitando iglesias y procurando no perderse ninguna procesión” (Roldán Salgueiro, 2016), además de ejercer una de sus principales aficiones: la fotografía.¹⁹

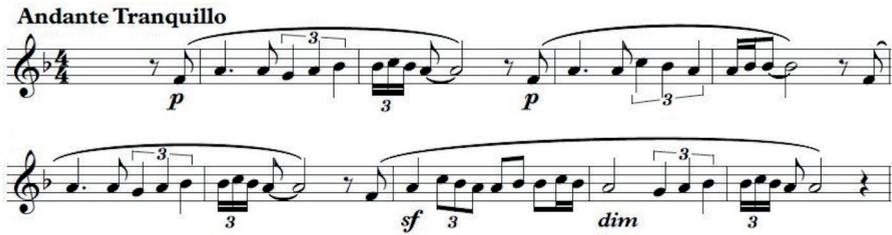
Entre los elementos descriptivos propios de la Semana Santa que nos encontramos en *Sevilla*, destaca la inclusión de una saeta antigua,²⁰ así como la imitación de las cornetas interpretando la *Marcha Real* (véanse los ejemplos 1 y 2). Dichos elementos aparecen de forma variada a lo largo del movimiento.

16 Morán Rojo extrae este fragmento de Turina, J. (5 de diciembre de 1913). “Autocríticas musicales”. *Bética*, p. 63.
17 Las publicaciones de Turina en las que hace referencia a la Semana Santa se pueden consultar en la monografía *Escritos de Joaquín Turina* (Iglesias Álvarez, 1989, pp. 332-335).

18 Joaquín Turina dedicó las obras *Marcha fúnebre a Nuestro Padre Jesús de la Pasión* (1899); *Plegaria a Nuestro Padre Jesús de la Pasión* (1901); *Misa a Nuestro Padre Jesús de la Pasión* (1903); y “Ante la Virgen de la Merced” de *Por las calles de Sevilla*. Impresiones para piano, op. 96 (1943) a la Archicofradía del Santísimo Sacramento y Pontificia y Real de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y Nuestra Madre y Señora de la Merced (Hermandad de la Pasión), de Sevilla.

19 En el Archivo Joaquín Turina, depositado en la Fundación Juan March de Madrid, encontramos numerosas fotografías de la Semana Santa de Sevilla realizadas por el compositor.

20 El propio Joaquín Turina definió en uno de sus escritos los términos saeta antigua y saeta moderna: “la saeta antigua la cantaba el pueblo. Procedía según parece, de los trovos y de las coplas que cantaban los campanilleros del Rosario de la Aurora. Era de melodía plana, poética, tierna; aún se oye alguna que otra vez. La saeta moderna, interesantísima también, puntiaguda y trágica, viene en línea recta de la seguriya gitana. La melodía se retuerce en inflexiones dolorosas, de supremo lamento, envolviéndose en un mar de ornamentos y de adornos, sin perder por ello, su línea directriz. Canto tan difícil no está al alcance de un simple aficionado. Únicamente los cantaores profesionales, con buenos pulmones, con largo aliento, pueden permitirse el lujo de cantar estas saetas que, al estar de moda, han hecho un gran bien a los cantos gitanos, suplantados por otros más fáciles de vulgar estilo”. Turina, J. (1 de abril de 1944). “La música en la Semana Santa de Sevilla”. *Fotos*, pp. 82-85, cit. en Morán Rojo (1997, pp. 332-33).



Ejemplo 1. Melodía que imita una saeta antigua, incluida por Joaquín Turina en “El Jueves Santo a medianoche” de *Sevilla. Suite pintoresca* op. 2, cc. 33-41. Fuente: elaboración propia.



Ejemplo 2. Melodía que imita a las cornetas interpretando la *Marcha Real*, incluida por Joaquín Turina en “El Jueves Santo a medianoche” de *Sevilla. Suite pintoresca* op. 2, cc. 26-29. Fuente: elaboración propia.

Así mismo, Turina reconoció la influencia del flamenco en este segundo movimiento afirmando lo siguiente:

Allá por el año de 1906 todo el mundo cantaba en Sevilla las marianas, Su línea melódica era tan suave y tan típica que decidí emplearla en un trozo que titulé “El Jueves Santo a medianoche”, como contraste a la saeta. Al tocar esta pieza ahora, en Sevilla, nadie recuerda las marianas, creyendo que el tema popular es original mío. (cit. en Morán Rojo, 1997, p. 146).²¹

Andante Tranquillo



Ejemplo 3. Melodía que representa una Mariana, incluida por Joaquín Turina en “El Jueves Santo a medianoche” de *Sevilla. Suite pintoresca* op. 2, cc. 13-17. Fuente: elaboración propia.

Actualmente existe una adaptación de “El Jueves Santo a medianoche” en forma de marcha procesional para banda de música, realizada por Rafael Ruibérriz de Torres Fernández (1983), director de la Banda de Música Nuestra Señora del Sol de Sevilla desde 2010 hasta 2016.

²¹ La Mariana es un palo flamenco en desuso, derivado de los tangos flamencos, y más concretamente de los tientos. Se suele cantar sobre una letra con número de versos y melodía indeterminados, teniendo como temática principal la forma de vida de los gitanos (Ortiz, 2010). El fragmento citado por Morán Rojo se encuentra en Turina, J. (22 de agosto de 1926). “El canto popular andaluz”. *El Debate*, p. 3.

2. “Noche del Jueves al Viernes Santo”, *Margot*, op. 11 (1914), de Joaquín Turina

Seis años después del estreno de *Sevilla*, Turina produjo su primera obra escénica. Se trata de *Margot* (1914), una comedia lírica en tres actos, posteriormente reducidos a dos. A pesar de que en la partitura de *Margot* aparece el nombre de Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) como libretista, hemos podido comprobar que en la composición de dicho libreto también colaboró su esposa, María Lejárraga (1874-1974),²² quien afirmó lo siguiente:

Nuestra colaboración [la de Gregorio y ella] con Turina empezó con *Margot*, zarzuela en tres actos, de los cuales el primero se desarrolla en París y los dos últimos en Sevilla. Influidos estábamos –más valdría decir fascinados– músico y libretistas por *Pelléas et Melisande*, la ópera de Debussy compuesta sobre el libro de Meterlink; resultado de ello fue que, después de planeada la zarzuela por mi marido y por mí, de acuerdo con el músico, yo escribí el libro como una comedia corriente [...] Colaborar con Turina era verdadero placer: no existía para él dificultad técnica de ninguna clase y además trabajaba con alegría, con tranquilo entusiasmo, en perfecto compañerismo; cuando surgía una dificultad él cedía unas veces y yo otras después de haber buscado la solución en perfecto acuerdo, olvidados de toda vanidad personal, pensando únicamente en la obra. (Martínez Sierra, 2000, pp. 213-214)

Tal y como afirma Montaña (2013), *Margot* “trata de una historia que habla de un triángulo amoroso que pone de manifiesto la disyuntiva entre un amor acomodado o un arrebato amoroso”. En un viaje a París, el joven sevillano José Manuel conoce a Margot, una bella bailarina que trabajaba en un bar parisino. Ambos se enamorarán, pudiéndose ver aquí un reflejo de la atracción por lo español en la Francia de aquella época (Montaña, 2013). Tras volver José Manuel a Sevilla, se encuentra con Amparo, que además de ser su prima es su novia de toda la vida. Sin embargo, en la noche del Jueves al Viernes Santo, se produce el reencuentro de Margot y José Manuel en una plazoleta de Sevilla. En medio del característico ambiente de la Semana Santa hispalense, entre marchas procesionales y saetas aparece Margot, quien no puede seguir viviendo sin José Manuel. En dicho instante Amparo canta una saeta, por lo que José Manuel, al ver a Margot, huye indeciso entre los dos amores de su vida. Meses más tarde, en una caseta durante la Feria de Sevilla se encuentran Amparo y Margot. José Manuel aparece y se lanza hacia Margot, hecho que motiva a Amparo a alejarse decepcionada. Sin embargo, Margot no quiere causar más dolor a una mujer enamorada y decide volver a París sacrificando su amor (Udaeta, 2001, pp. 12-13).

El propio Joaquín Turina afirmó, en una carta enviada a Víctor Espinós y publicada en el diario *El Universo*, que con *Margot* pretendía “ayudar al resurgimiento del drama lírico español, haciendo una partitura en la que la técnica, aunque sea compleja, no estorbe a la cla-

²² En varios de sus escritos, María Lejárraga firma como María Martínez Sierra, adoptando así los apellidos de su marido, Gregorio Martínez Sierra.

ridad” gracias al empleo de una “armonía completamente moderna, evitando las cadencias vulgares y el contrapunto completamente eliminado, a excepción de un pequeño trozo *fugado*” (Espinós, 1914).

En el estreno de *Margot*,²³ la música cosechó un rotundo éxito mientras que el libreto resultó ser un rotundo fracaso, tal y como relata el propio Joaquín Turina en su diario el 10 de octubre de 1914: “Estreno por la noche. Fracaso del libro y éxito de la música [...]. Se estrena *Margot* [...] el libro no gusta, la música sí” (Morán Rojo, 1997, p. 226). De dicho estreno, María Lejárraga afirmó lo siguiente:

La infeliz *Margot* sucumbió a manos de sus feroces adversarios. En la formidable batalla, los cantantes, la orquesta, el director, lucharon denodadamente durante los tres actos, que parecían interminables, pero no hubo remedio. A la mañana siguiente, los críticos enemigos naturales del autor y sobre todo del éxito, consignaron el rotundo fracaso, edulcorándole alevosamente con afirmaciones elogiosas sobre la exquisitez, perfecta ciencia musical y modernidad de la música, medio el más seguro de alejar del teatro al público corriente y moliente. (Martínez Sierra, 2000, p. 215)

Sobre el cuadro 2º del acto II de la versión original de *Margot*,²⁴ titulado “Plazoleta de Sevilla en la noche del Jueves Santo”, se han realizado diversas adaptaciones en forma de marcha procesional bajo el título *Noche del Jueves al Viernes Santo*, entre las que destacan las realizadas por José Manuel Bernal Montero (1969), Antonio Domínguez Fernández (1985) y Rafael Ruibérriz de Torres Fernández (1983). La adaptación de Bernal fue la primera en ser parte de un trabajo discográfico, incluyéndose en el disco *Mektub, estaba escrito*, grabado en 2005 por la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora de La Oliva de la localidad de Salteras. Del fragmento de *Margot* que posteriormente fue adaptado a marcha procesional, Turina afirmó:

Creo que la importancia de la partitura [*Margot*] empieza en el 2º Cuadro del II acto (... es imposible hacerlo antes), y he empleado la declamación cantada. Este número y el último, terrible mezcla de alegría desenfadada y desesperación, son los más importantes de la obra. El público dirá... (Espinós, 1914).

La declamación cantada a la que Turina hace referencia se trata de la saeta interpretada por Amparo a la Virgen de la Esperanza.²⁵ Tanto la saeta como gran parte de este 2º cuadro del II acto están tomadas del segundo movimiento, titulado “El Jueves Santo a medianoche (Desfile de una cofradía por una callejuela)”, de *Sevilla. Suite pintoresca* del propio Turina (Ejemplo 4).

23 *Margot* fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 10 de octubre de 1914.

24 Dicha escena se corresponde con el cuadro 3º del acto I de la versión definitiva.

25 Intuimos que la Virgen de la Esperanza a la que se refiere Amparo es la Esperanza Macarena, nomenclatura con la que Joaquín Turina llamaba a esta dolorosa con la que tenía un fuerte vínculo. Si bien, son dos Esperanzas las que procesionan en la *Madrugá* sevillana: Esperanza Macarena y Esperanza de Triana.

Menos Vivo
calmando

¡Se - ño - ra de la Es - pe - ran - za,
Ma - dre del di - vi - no A - mor am - pa - ra tú a los que
su - fren, am - pa - ra tú a los que
su - fren tor - men - tas del co - ra - zón!

Ejemplo 4. Saeta antigua cantada por Amparo a la Virgen de la Esperanza en el 2º cuadro del II acto de *Margot*, cc. 364-372. Fuente: elaboración propia.

En un artículo publicado por la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora de la Oliva, José Manuel Bernal explica la instrumentación del fragmento de *Margot* adaptado, afirmando que para ello se sirvió tanto del libreto de la obra como de las anotaciones escritas por Turina en la reducción para piano (Bernal Montero, s.f.).

3. *Soleá, dame la mano* (1918), de Manuel Font de Anta

En 1918 veía la luz la que es considerada por muchos como la “mejor marcha procesional de todos los tiempos” (Montaño, 2014; Gutiérrez Juan, 2009, p. 166), *Soleá, dame la mano*, del compositor y pianista sevillano Manuel Font de Anta (1889-1936) e instrumentada para banda de música por su padre, Manuel Font Fernández de la Herrán (1862-1943). Mucho se ha debatido sobre si la autoría de esta marcha procesional corresponde a Manuel Font de Anta o a su hermano José (1892-1988), sin embargo, diversas publicaciones apuntan al primero de ellos como compositor de la misma (Gutiérrez Juan, 2009, pp. 166-169; Carmona Rodríguez, 2001, pp. 36-40).

Soleá, dame la mano es un poema sinfónico en forma de marcha fúnebre dedicado “A los desgraciados presos de la cárcel de Sevilla, que al cantarle saetas a la Virgen, en Semana Santa, me hicieron concebir esta obra”, según hacía constar Manuel Font de Anta en la versión impresa del guión para banda de música y en la versión impresa para piano (Gutiérrez Juan, 2009, p. 166).

Para la composición de esta marcha procesional, Font de Anta se inspiró en el encuentro de la Esperanza de Triana con los presos de la antigua cárcel del Pópulo de Sevilla (actual Mercado del Arenal). En ese instante, un amanecer de Viernes Santo de finales de la segunda década del siglo XX, desde una de las ventanas del centro penitenciario, un preso de raza gitana cantaba una saeta a la Esperanza de Triana (Carmona Rodríguez, 1988, pp. 59-64). Tal y como se puede leer en la partitura de *Soleá, dame la mano*, la letra de la saeta decía lo siguiente: “Soleá, dame la mano a la reja de la carse [cárcel], que tengo muchos hermanos de *pare y mare*. Eres la Esperanza nuestra, estrella de la mañana, luz del cielo y de la tierra, honra grande de Triana”. Esta saeta despertó la inspiración del mayor de los Font de Anta para dar génesis a una de las marchas procesionales que ha supuesto un antes y un después en este género (Carmona Rodríguez, 1988, pp. 59-64).

De acuerdo con Jesús M. Montaña (2014), *Soleá, dame la mano* es una marcha procesional basada en la forma minué, con un estilo nacionalista e influencias tanto del folclore andaluz como de la música popular, gracias al uso de elementos extraídos del flamenco o al uso de una armonía modal, entre otros aspectos. Así mismo, presenta “influencia del impresionismo francés en la sonoridad de ciertos acordes que se introducen en algunos pasajes de la obra o, sin ir más lejos, en la introducción que se nos presenta nada más comenzar la marcha” (Montaña, 2014). En la monografía *La forma marcha*, Gutiérrez Juan (2009, pp. 170-171) realiza un exhaustivo análisis formal y armónico de esta marcha procesional.

Uno de los mayores elogios que ha recibido el género de la música procesional ha sido gracias a *Soleá, dame la Mano*. El Miércoles Santo de 1921, el compositor ruso Ígor Stravinsky (1882-1971) se encontraba viendo el desfile procesional de la Hermandad de San Bernardo en la Puerta de la Carne junto al periodista Juan Lafita (1889-1967). Cuando se acercaba la Virgen del Refugio (titular de la Hermandad de San Bernardo) a los sones de *Soleá, dame la mano* interpretada por la Banda de Música del Regimiento de Infantería Reina nº 2 de Córdoba (Castroviejo López, 2016, p. 177), Stravinsky preguntó a Lafita qué era lo que sonaba en dicho instante, a lo que el periodista le respondió que era una marcha compuesta por el hijo del director de la banda. En dicho instante Stravinsky afirmó lo siguiente: “Estoy escuchando lo que veo y estoy viendo lo que escucho” (Carmona Rodríguez, 1988, pp. 63-64).

Por otro lado, el compositor francés Maurice Jarre se basó en *Soleá, dame la Mano* para componer la banda sonora original de la película *Lawrence de Arabia* (1962), de David Lean, una parte de cuyo rodaje fue realizada en la ciudad de Sevilla (Zoido, 2009). Así mismo, *Soleá, dame la mano* forma parte de la banda sonora original de las películas documentales *Semana Santa* (1992) y *Sevilla Clásica* (2007), producidas por Juan Lebrón.

4. *La Madrugá*, de Abel Moreno Gómez (1987)²⁶

La Madrugá es una marcha procesional para banda de música compuesta en el año 1987 por Abel Moreno Gómez durante su etapa como director de la Banda de Música de la División de Infantería Mecanizada Guzmán el Bueno nº 2 de Sevilla, popularmente conocida como Banda de Música del Regimiento de Infantería Soria 9. El propio compositor nos explicó que su pretensión al componer esta marcha fue narrar cronológicamente cómo se vive la *Madrugá* en la ciudad de Sevilla.²⁷ La forma musical de esta marcha procesional no se corresponde con la más común para este género musical, ya que el compositor parte de seis motivos musicales que representan a las seis hermandades que realizan esa noche estación de penitencia.²⁸

La Madrugá presenta una armonía y melodía sumamente sencillas. A pesar de ser una marcha creada en principio para su interpretación por una banda de música, se han realizado versiones para orquesta sinfónica posteriormente. La razón por la que esta y otras muchas marchas procesionales de este compositor tienen una sencilla armonía y melodía se debe a la larga duración de las estaciones de penitencia, lo cual exige marchas asequibles para las distintas formaciones musicales, sin que por ello pierdan calidad.²⁹

Los tres motivos que representan a las hermandades de corte fúnebre aparecen en la tonalidad de re menor, mientras que los tres que representan a las hermandades de un corte más alegre los encontramos en su tonalidad homónima, re mayor. En el siguiente esquema observamos el orden en el que aparecen en la marcha los diferentes motivos y las hermandades a las que representan:

Silencio	Gran Poder	Calvario	Macarena	E. de Triana	Gitanos
cc. 17-42	cc. 43-76	cc. 77-113	cc. 114-146	cc.115-146	cc.167-182

Ilustración 2. Orden de los motivos que representan a las diferentes hermandades que procesionan en la *Madrugá* sevillana. Fuente: elaboración propia.

La marcha comienza con una breve introducción, donde suena una campana, indicando que es la una de la madrugada y comienza su salida procesional Nuestro Padre Jesús Nazareno (Señor de la Hermandad de El Silencio). Dicha introducción da pie al motivo temático que representa a esta cofradía, iniciado por clarinetes, saxofones altos y fliscornos, a los que se añadirán posteriormente trompas, saxofones tenores, saxofones barítonos, bombardinos, tubas, fagotes y trompetas (Ejemplo 5).

26 Para un análisis más completo recomendamos véase “La marcha procesional como BSM: el caso de *Alatriste*” (Galiano Díaz, 2017), artículo del que se extrae parte del presente apartado sobre la marcha procesional *La Madrugá*.

27 Abel Moreno Gómez nos proporcionó esta información en la entrevista que le realizamos el 22 de noviembre de 2014.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.



Ejemplo 5. Comienzo del motivo temático de la Hermandad de El Silencio, cc. 17-26.
Fuente: elaboración propia.³⁰

A continuación, el oboe, saxofones altos y fliscornos interpretan el motivo temático que representa al Señor de la Hermandad de El Gran Poder, un tema dulce y *cantabile* basado en movimientos por grados conjuntos (Ejemplo 6).



Ejemplo 6. Motivo temático de la Hermandad de El Gran Poder, cc. 43-50.
Fuente: elaboración propia.

Cuando la composición adquiere el ritmo de marcha aparece el motivo temático de la Hermandad del Calvario en flauta, oboe, fagot, requinto, clarinetes, saxofones, fliscornos y trompetas (Ejemplo 7).³¹



Ejemplo 7. Motivo temático de la Hermandad del Calvario, cc. 77-84.
Fuente: elaboración propia.

A continuación, por medio de una cadencia rota, la marcha modula a re mayor. En ese momento aparecen dos motivos temáticos en forma de contrapunto imitativo: uno que representa a la Hermandad de la Macarena, interpretado por el clarinete; y otro que representa a la Hermandad de la Esperanza de Triana, interpretado por el saxofón alto (Ejemplo 8).

30 No se incluye ninguna indicación de tempo en los ejemplos referentes a las marchas procesionales ya que al tratarse de música funcional para ser interpretada en procesión, todas tienen un tempo aproximado de blanca igual a cincuenta pulsaciones por minuto.

31 Según Gutiérrez Juan (2009, pp. 123-124) entendemos por ritmo de marcha “el diseño rítmico, continuo, regular y repetitivo, generalmente producido por instrumentos de percusión para conseguir el desplazamiento ordenado de un grupo de personas. El método más básico es el de realizar un golpe de percusión para cada paso (izquierdo y derecho). Estos golpes deben ser equidistantes desde el punto de vista rítmico, es decir, tener la misma duración todos los golpes. De la misma forma, para distinguir cuándo hay que mover cada pierna, se comenzó a adornar el pulso que ha de coincidir con el movimiento siempre de la misma pierna. En España el desfile comienza por la izquierda, pierna con la que ha de coincidir la parte fuerte del compás. Para distinguir entre un pulso y otro, la percusión que ha de coincidir con la primera parte (pierna izquierda), va precedida de un adorno en forma de mordente para la percusión”.



Ejemplo 8. Motivos temáticos que representan a las hermandades de la Macarena (primer pentagrama del sistema) y Esperanza de Triana (segundo pentagrama), cc. 114-129. Fuente: elaboración propia.

Seguidamente, aparece la reexposición del motivo temático que representa a la Hermandad de El Silencio, que nos indica que son las siete de la mañana y dicha hermandad está entrando en su templo. Al final de la marcha, las trompetas interpretan el motivo temático de la Hermandad de Los Gitanos, que va a sobresalir por encima del resto de motivos anteriores en el *tutti* final (Ejemplo 9).



Ejemplo 9. Tema de la Hermandad de Los Gitanos, cc. 167-174. Fuente: elaboración propia.

La marcha finaliza con diversos golpes de timbales que se identifican con el *rachear* de los costaleros al andar (Ejemplo 10).



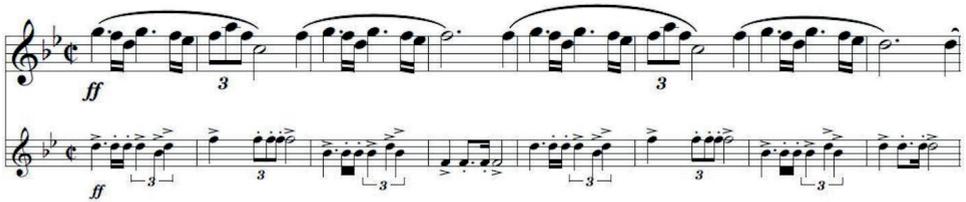
Ejemplo 10. Golpes de timbal que representan el racheo de los costaleros, cc. 182-186. Fuente: elaboración propia.

En la actualidad, *La Madrugá* ha rebasado las fronteras del ámbito religioso, llegando a convertirse en banda sonora de películas tan afamadas como *Alatriste* (2006), de Agustín Díaz Yanes, o los cortometrajes *La Orquesta de las Mariposas* (2010), de Isabel Soria y *Espich* (2014), de José Ponce de León. Al cierre del presente artículo se han registrado un total de sesenta y una grabaciones de *La Madrugá*, hecho que la convierte en la segunda marcha procesional con más registros discográficos existentes tras *Nuestro Padre Jesús*, compuesta en 1935 por el que fuera director de la Banda Municipal de Jaén, Emilio Cebrián Ruíz (1900-1943).

5. *Madrugá Macarena* (2010), de Pablo Ojeda Jiménez

El 13 de marzo de 2010, la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora del Carmen de Salteras (Sevilla) celebró su tradicional concierto de Cuaresma en la Basílica de La Macarena (Romera, 2010).³² En este concierto tuvo lugar el estreno de *Madrugá Macarena* de Pablo Ojeda (1985), primera marcha procesional dedicada por parte de un músico de la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora del Carmen a la imagen de la Esperanza Macarena.³³

Madrugá Macarena pretende representar la estación de penitencia de la Esperanza Macarena por las calles de Sevilla, reflejando las emociones sentidas por su compositor al acompañar musicalmente a dicha imagen.³⁴ La marcha comienza con una breve introducción en la tonalidad de si bemol mayor, que identifica la salida del paso de la Esperanza Macarena, la cual va poco a poco dejando atrás su basílica (cc. 1-12) (Ejemplo 11). El motivo por el que esta marcha comienza en la tonalidad de si bemol mayor se debe a que las cornetas de la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora del Carmen están afinadas en si bemol/do por lo que solamente pueden interpretar los armónicos de ambas notas.



Ejemplo 11. Comienzo de la introducción de *Madrugá Macarena* que representa la salida de la Esperanza Macarena, cc. 1-8. Fuente: elaboración propia.³⁵

A continuación, aparece el primer tema en la tonalidad de sol mayor, interpretado por flautas, oboes, requinto, clarinetes y saxofones altos, que viene a representar el avance de la Esperanza Macarena por la calle Feria y la Alameda de Hércules, despertando admiración y devoción entre los fieles (cc. 13-33) (Ejemplo 12).

32 Las marchas procesionales interpretadas en dicho concierto fueron: *Spes Nostra* (Manuel López Farfán, 1904); *Madrugá Macarena* (Pablo Ojeda, 2010); *Pasión por Macarena* (José de la Vega Sánchez, 2006); *Estrella de la Mañana* (José Félix García, 2008); *Mea Domina* (Román García Díaz, 2010); *La Virgen de Sevilla* (Victor López López, 2009); *Esperanza Macarena* (Pedro Morales Muñoz, 1968), *Macarena, mi Esperanza* (Jacinto Manuel Rojas Guisado, 2009); *Esperanza Nuestra, Macarena* (José Manuel Bernal Montero, 2009); *Pasa la Virgen Macarena* (Pedro Gámez Laserna, 1959); *Sol de la Macarena* (Juan Velázquez Sánchez, 2009); *Macarena, Madre de Dios* (José Manuel Delgado Rodríguez, 2007); *Coronación de la Macarena* (Pedro Braña Martínez, 1964).

33 En 2010, Pablo Ojeda era trompista y subdirector de la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora del Carmen de Salteras, banda encargada de acompañar al paso de la Esperanza Macarena durante su estación de penitencia.

34 El significado de cada una de las partes que componen *Madrugá Macarena* ha sido explicado por el compositor de la marcha, Pablo Ojeda Jiménez, en una entrevista que tuvimos la oportunidad de realizarle el 5 de octubre de 2016.

35 El fragmento que aparece en un menor tamaño es interpretado por las cornetas, mientras que pentagrama de mayor tamaño es interpretada por flautas, oboes, requinto, clarinetes y saxofones altos.



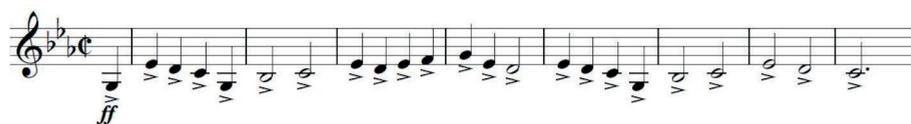
Ejemplo 12. Comienzo del primer tema, que representa el avance de la Esperanza Macarena por la calle Feria y Alameda de Hércules, cc. 13-18. Fuente: elaboración propia.

De nuevo, vuelve a repetirse este primer tema, pero esta vez en la tonalidad de do mayor, para permitir la entrada de las cornetas. Esta repetición del primer tema con el acompañamiento de las cornetas identifica la llegada de la Esperanza Macarena a la Plaza del Duque y a La Campana, uno de los momentos cumbres de su estación de penitencia (cc. 34-54) (Ejemplo 13).



Ejemplo 13. Comienzo de la repetición del primer tema, que representa la llegada de la Esperanza Macarena a la Plaza del Duque y La Campana, cc. 34-40. Fuente: elaboración propia.

Seguidamente, aparece el segundo tema en un *fortissimo* interpretado por trombones, trompas, tubas y bombardinos (cc. 55-71). Este segundo tema, en la tonalidad de do menor, representa el transcurrir de la Esperanza Macarena por la Avenida de la Constitución y su entrada en la Catedral (Ejemplo 14).



Ejemplo 14. Comienzo del segundo tema, que representa el transcurrir de la Esperanza Macarena por Avenida de la Constitución y su entrada en la Catedral, cc. 55-62. Fuente: elaboración propia.

De nuevo vuelve a repetirse el primer tema con cornetas, que pretende traducir musicalmente el paso de la Esperanza Macarena adentrándose en la calle Argote de Molina, popularmente conocida como “Cuesta del Bacalao” (cc. 72-82).

Tras la repetición del primer tema, aparece el trío de la marcha, un pasaje solemne de carácter sinfónico en la tonalidad de fa mayor, que simboliza los respectivos saludos que la Esperanza Macarena realiza ante la iglesia de la Anunciación, interpretado por los saxos

y oboes (cc. 83-90); a las religiosas de la congregación popularmente conocida en Sevilla como Hermanitas de la Cruz, interpretado por las flautas (cc. 91-94); y ante la iglesia de San Juan de la Palma, interpretado por las trompetas (cc. 95-98) (ejemplos 15, 16 y 17).



Ejemplo 15. Fragmento del trío, que representa el saludo de la Esperanza Macarena ante la iglesia de la Anunciación, cc. 83-90. Fuente: elaboración propia.

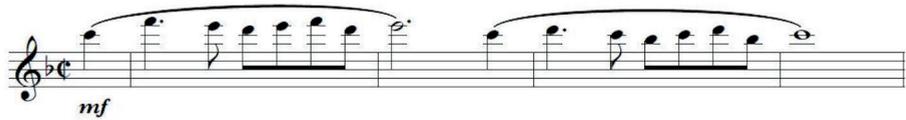


Ilustración 16. Fragmento del trío que representa el saludo de la Esperanza Macarena a las Hermanitas de la Cruz, cc. 91-94. Fuente: elaboración propia.

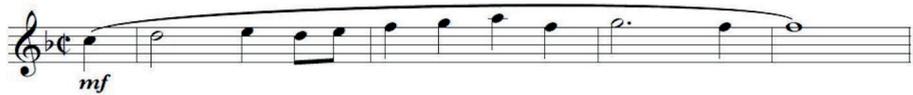


Ilustración 17. Fragmento del trío que representa el saludo de la Esperanza Macarena ante la iglesia de San Juan de la Palma, cc. 95-98. Fuente: elaboración propia.

La marcha finaliza con una coda, interpretada por flautas, oboes, clarinetes, requinto, trompetas, y fliscornos; que viene a representar con explosión y júbilo el final de la estación de penitencia de la Esperanza Macarena, en el trayecto que va desde la calle Parras hasta la entrada en su basílica (cc. 99-107).

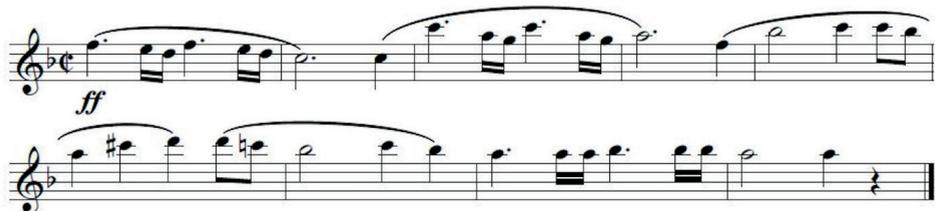


Ilustración 18. Coda que representa el final de la estación de penitencia de la Esperanza Macarena, cc. 99-107. Fuente: elaboración propia.

Debemos destacar que en el trío de *Madrugá Macarena*, Pablo Ojeda adaptó unos compases de la obra *Highlights from Chess*, un arreglo para banda de música basado en el musical *Chess* (1986).³⁶ Este hecho se debe a que durante la composición de la marcha, Ojeda sufrió una lesión cervical que le obligó a interrumpir su labor como instrumentista. Al ser *Highlights from Chess* una de las obras más interpretadas por su banda, decidió incluir en el trío de esta marcha una adaptación de un fragmento de la canción *Anthem*, como guiño a la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora del Carmen.

6. Otras marchas procesionales relacionadas con la *Madrugá sevillana*³⁷

Hasta este punto hemos tenido oportunidad de analizar someramente y estudiar la génesis de diversas marchas procesionales basadas en imágenes vividas durante la *Madrugá* en Sevilla. Sin embargo, son más de medio centenar las marchas procesionales para banda de música dedicadas a las seis hermandades que realizan su estación de penitencia durante esta noche.

Quizás las marchas procesionales que, por su título y por la intencionalidad de sus autores, estén más cerca de representar imágenes vividas durante la *Madrugá* son *Pasa la Virgen Macarena* (1959), de Pedro Gámez Laserna y *Como tú, ninguna* (2014), de David Hurtado Torres. La primera de ellas describe la impresión que Gámez Laserna sintió al contemplar el rostro de la Esperanza Macarena, desde que se aproxima ante sus ojos hasta que le da la espalda mientras se aleja, produciendo así un sentimiento de melancolía y espera entre los cofrades (Carmona Rodríguez, 2001, p. 71).

Como tú, ninguna es una marcha procesional que conmemora el cincuenta aniversario de la coronación canónica de la Esperanza Macarena.³⁸ Según su autor, sin tratarse de música descriptiva o programática, sí se puede afirmar que la marcha sugiere una serie de sentimientos y emociones muy importantes para los amantes de la Semana Santa sevillana en general, y los “macarenos” en particular:³⁹ la euforia por la llegada del paso de la Esperanza Macarena, la emoción tan intensa del momento, la brevedad del mismo y la profunda nostalgia que la Virgen provoca al alejarse ante los ojos del cofrade sevillano.⁴⁰

Otras marchas procesionales para banda de música dedicadas a la Esperanza Macarena a destacar son: *Macarena* (Emilio Cebrián, 1943), *Esperanza Macarena* (Juan Vicente Más Quiles, 1947), *Esperanza Macarena* (Pedro Morales, 1968) y *Macarena* (Abel Moreno, 1988).

36 *Chess* es un musical en dos actos, estrenado el 14 de mayo de 1986, con letra de Tim Rice (1944) y música de Benny Andersson (1946) y Björn Ulvaeus (1945).

37 Para consultar las marchas dedicadas a las distintas hermandades que realizan su estación de penitencia durante la *Madrugá* sevillana nos hemos basado en la base de datos de la web *Patrimonio Musical*. <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-marchas>> [consulta 29/10/2016].

38 La coronación canónica de la Esperanza Macarena se celebró el 31 de mayo de 1964, efeméride para la que el compositor Pedro Braña (1902-1995) compuso la marcha procesional *Coronación de la Macarena* (1963).

39 Término popular con el que se conoce a los hermanos y devotos de la Hermandad de la Macarena.

40 Entrevista inédita realizada por Juan Carlos Galiano Díaz a David Hurtado Torres el 22 de octubre de 2016.

Asimismo, son numerosas las marchas procesionales dedicadas a la Esperanza de Triana, entre ellas, *La Esperanza de Triana* (Manuel López Farfán, 1925), que incluye una saeta interpretada por el clarinete; o *Esperanza de Triana Coronada* (José Albero Francés, 1984), que conmemora su coronación canónica. Resulta llamativo que gran cantidad de marchas procesionales para banda de música dedicadas a esta hermandad hagan referencia al barrio de Triana y a sus calles: *Triana, tu Esperanza* (José de la Vega Sánchez, 2003), *Triana de Esperanza* (Claudio Gómez Calado, 2004), *Reina de Triana* (José Miguel López Rueda, 2004), *Pasa la Virgen por el Altozano*⁴¹ (Jacinto Manuel Rojas, 2009) o *Pureza Marinera*⁴² (Julio Pardo Melero, 2013), entre otras.

Al igual que las dos “Esperanzas” sevillanas, la Hermandad de los Gitanos tiene un amplio repertorio de marchas procesionales para banda de música dedicadas a sus titulares, entre las que destacan *Nuestra Señora de las Angustias* (Francisco Mena del Rosal, 1959), *Jesús de la Salud* (Pedro Braña Martínez, 1969), *Angustias de los Gitanos* (Juan Velázquez Sánchez, 1987), *Madre de los Gitanos Coronada* (Abel Moreno Gómez, 1988), o *Reina de San Román*⁴³ (Ginés Sánchez Torres, 1991), entre otras.

La Hermandad del Silencio, cuyo acompañamiento musical corre a cargo de dos conjuntos de música de capilla,⁴⁴ tiene un total de cuatro marchas procesionales dedicadas: *La música del Silencio* (Francisco Melguizo Fernández, 1981), *Concepción Inmaculada* (Juan Antonio Pedrosa Muñoz, 2003), *La Purísima* (Luis Ignacio Marín García, 2003) y *Madre y Maestra* (Francisco Grau Vergara, 2009).

A pesar de realizar su estación de penitencia sin acompañamiento musical, la Hermandad de El Gran Poder tiene dedicadas diversas marchas procesionales para banda de música, entre las que destacan *Ante el Gran Poder* (Pedro Gámez Laserna, 1974), *Jesús del Gran Poder* (José Albero Francés, 1978), *Al Señor de Sevilla* (Abel Moreno Gómez, 1988), *María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso* (José Manuel Bernal, 2008) y *Mayor Dolor y Traspaso* (Antonio Paniagua Pueyo, 2009).

La Hermandad de El Calvario también procesiona sin acompañamiento musical, y posee solamente dos marchas procesionales para banda de música dedicadas: *Virgen de la Presentación* (Pedro Braña Martínez, 1961) y *Cristo del Calvario* (José Albero Francés, 1990).

41 El Altozano es una plaza situada en el barrio de Triana donde confluyen el Puente de Isabel II y las calles Betis, Pureza, San Jacinto y San Jorge.

42 La calle Pureza alberga la Capilla de los Marineros, sede canónica de la Hermandad de la Esperanza de Triana, situada en el barrio de Triana.

43 La Iglesia de San Román fue sede canónica de la Hermandad de los Gitanos en dos épocas: 1880-1936 y 1949-1999.

44 Los orígenes de la denominada “música de capilla” se remontan a las capillas musicales del siglo xvii. El repertorio que interpretan se compone de breves piezas de carácter fúnebre pertenecientes al periodo litúrgico. Se encargan de acompañar los pasos cristíferos y marianos de hermandades popularmente conocidas como “de silencio” o “de negro” durante su estación de penitencia, los cultos internos de las hermandades, así como los vía crucis, traslados de templo o subida de una imagen a su paso procesional. Este tipo de formación se sitúa delante del paso, mientras que el resto lo hacen tras él. En la actualidad, la plantilla más habitual de la música de capilla consta de oboe, clarinete y fagot, que suelen interpretar las voces de soprano, alto y bajo.

Conclusiones

Es indudable que las marchas procesionales forman parte de la vida y escena musical de la ciudad de Sevilla desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Tal y como afirman Castroviejo López (2016, p. 116) y Otero Nieto (2012, p. 242), es la *Marcha Fúnebre* dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla, compuesta en 1868 por el pianista cordobés Rafael Cebreros, la que inauguró el catálogo de marchas procesionales dedicadas a hermandades y cofradías sevillanas, que en la actualidad supera el millar de composiciones.

Debe tenerse en cuenta que, tal y como hemos expuesto a lo largo del presente capítulo, existen marchas procesionales que no han sido compuestas con dedicatoria a alguna hermandad hispalense o a sus imágenes titulares, sino que han sido creadas para representar y describir escenas vividas durante la Semana Santa de Sevilla, siendo algunos de los momentos ocurridos durante la *Madrugá* los reflejados por compositores como Manuel Font de Anta, Abel Moreno o Pablo Ojeda.

De igual forma, la Semana Santa de Sevilla y su *Madrugá* están presentes en el catálogo compositivo de Joaquín Turina, que describió en fragmentos de dos de sus obras, *Sevilla* y *Margot*, momentos vividos durante la *Madrugá*. Fragmentos que serían adaptados en forma de marcha procesional a comienzos del presente siglo.

En conclusión, la *Madrugá* sevillana ha sido fuente de inspiración sonora y creación musical desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad, no solamente en el entorno de la música procesional sino en obras pertenecientes al ámbito de la música culta.

Bibliografía

- Berlanga Fernández, M. A. (2009). “Músicas de la Semana Santa Andaluza en su marco teatral. Polifonías tradicionales, romances, pregones y saetas”. En M. A. Berlanga Fernández (Coord.), *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, pp. 17-54. Ciudad Real: Ministerio de Cultura.
- Bernal Montero, J. M. (s. f.). *Margot*. <<http://www.laolivadesalteras.org/margot1.html>> [consulta 20/10/2016].
- Carrera Díaz, G. “La Semana Santa como Patrimonio Cultural”. *El Blog de la Consejería de Cultura. Junta de Andalucía*. <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/la-semana-santa-como-patrimonio-cultural-2/>> [consulta 15/10/2016].
- Carmona Rodríguez, M. (1988). *Los Font y López Farfán en el recuerdo eterno de Sevilla*. Castilleja de la Cuesta: el autor.
- _____. (2000 [1993]). *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*. Castilleja de la Cuesta: el autor.
- Castroviejo López, J. M. (2016). *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla: Samarcanda.
- Espinós, V. Op. 11 *Margot. Comedia lírica en tres actos, posteriormente reducida a dos. (1914)*. <<http://www.joaquinturina.com/opus11.html>> [consulta 26/10/2017]
- Galiano Díaz, J. C (2016). “Una breve aproximación a la música procesional instrumental andaluza”. *Gruñidos de música*, 9. <<http://www.musicagr.com/index.php/secciones/nunca-te-acostarás-sin-saber-algo-más/55-nunca-te-acostarás-sin-saber-algo-más-n-9/109-juan-carlos-galiano>> [consulta 15/09/2016].
- _____. (2017). “La marcha procesional como BSM: el caso de *Alatriste*”. En L. Miranda y R. Sanjuán (Eds.), *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, vol. II, pp. 97-110. Alicante: Ediciones Letra de Palo.
- Gutiérrez Juan, F. J. (2009). *La forma marcha*. Sevilla: Abec editores.
- Iglesias Álvarez, A. (1989). *Joaquín Turina. Su obra para piano*. Vol. I. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Martín Rodríguez, L. (2014). “La imagen de Andalucía en la música cofrade”. En F. J. García Gallardo y H. Arredondo Pérez (Coords.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*, pp. 205-224. Sevilla: Fundación Pública Andaluza.
- Martínez Sierra, M. (2000). *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-Textos.
- Montaño, J. (6 de marzo de 2013). “*Margot*, ese romance que concedió vida a la marcha procesional de Turina”. *El Universo Gaditano*. <<http://universogaditano.es/articulo/cadiz-margot-ese-romance-concedio-vida-marcha-procesional-turina-2195>> [consulta 10/10/2016].
- _____. (11 de enero de 2014). “*Soleá dame la mano*, la mejor marcha procesional de todos los tiempos”. *El Universo Gaditano*. <<http://universogaditano.es/articulo/semana->

- santa-solea-dame-mano-mejor-marcha-procesional-todos-tiempos-7140> [consulta 18/10/2016].
- Morán Rojo, A. (1997). *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ortiz, M. “La Mariana”. <<https://www.flamencoviejo.com/mariana.html>> [consulta 18/11/2016].
- Otero Nieto, I. (2012). “Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla”. *Temas de estética y arte*, 26, pp. 239-258.
- Pastor Torres, A., Robles, F., y Roldán Salgueiro, M. J. (2012). *Historia de la Semana Santa sevillana*. Sevilla: Jirones de azul.
- Rodríguez Becerra, S. (1980). “Cultura popular y fiestas. La Semana Santa”. En VV.AA. *Los andaluces*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Roldán, M. (11 de enero de 2016). “De Margot a Pasión: El día que murió Joaquín Turina”. *ABC de Sevilla* (edición digital). <<http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/de-margot-a-pasion-el-dia-que-murio-joaquin-turina-87469-1452466413.html>> [consulta 10/11/2016].
- Romera, E. (13 de marzo de 2010). “El Carmen de Salteras estrena tres marchas para la Macarena, esta noche, en su Basílica”. *ABC de Sevilla* (edición digital). <<http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/el-carmen-de-salteras-estrena-tres-marchas-para-la-macarena-esta-noche-en-su-basilica.html>> [consulta 19/10/2016].
- Sociedad Filarmónica Nuestra Señora de La Oliva. (2005). “*Margot*”. En *Mektub, estaba escrito* [CD]. Sevilla: Melody Records.
- Turina, J. (16 de octubre de 1908). “Comentario para el concierto de la Sociedad Artístico Musical”. *Op. 2. Sevilla. Suite pintoresca. (1908)*. <<http://www.joaquinturina.com/opus2.html>> [consulta 01/11/2016].
- Udaeta, J. de (Ed.). (2001). *Joaquín Turina y Gregorio Martínez Sierra: Margot, comedia lírica en dos actos*. Colección Música Hispana, serie A: Música Lírica, 34. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Zoido, A. (16 de septiembre de 2009). “Jarre en la calle Arroyo”. *El Correo de Andalucía* [edición digital]. <<http://elcorreoweb.es/historico/jarre-en-la-calle-arroyo-GBEC167364>> [consulta 21 de octubre de 2016].